

*Entre espaces de création et réseaux de production: l'imagination inventive de Francesco  
Salviati (1510-1563)*

Nelda Damiano  
Department of Art History and Communication Studies  
McGill University, Montreal

March 2011

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements  
of the degree of  
Doctor of Philosophy

Copyright 2011 by Damiano, Nelda

All right reserved

## Table des matières

<b>Résumés</b>	3
<b>Remerciements</b>	5
<b>Abréviations</b>	6
<b>Liste des illustrations</b>	8
<b>Introduction</b>	13
<b>Historiographie</b>	
De l'effacement à la redécouverte : la volte-face de l'opinion moderne	20
<b>Partie 1</b>	
<i>Superficie / espace</i>	
I. San Francesco a Ripa	41
II. San Marcello al Corso	49
III. San Giovanni Decollato	61
<b>Partie 2</b>	
<i>Collaboration / expérimentation</i>	
I. Positionnement social/géographique	104
II. Venise, entre Aretino et Marcolini	108
III. Rome: un traité d'anatomie et une dédicace à François 1 <sup>er</sup>	128
IV. Florence et les ateliers de tapisserie	135
V. Rome et le marché de l'image gravée	154
VI. Un retour aux sources: l'artiste et l'orfèvrerie	164
<b>Conclusion</b>	168
<b>Appendice A</b>	170
<b>Bibliographie</b>	189
<b>Illustrations</b>	

## Résumé

Ma recherche se concentre sur l'artiste florentin Francesco Salviati (1510-1563). Tout particulièrement, mon étude cherche à mieux comprendre les traits caractéristiques de son œuvre, dans ses particularités et dans son ensemble. En analysant son parcours, on constate que celui-ci est ponctué de projets allant de la peinture à fresque, au tableau d'autel, en passant par la gravure et les dessins destinés aux objets d'orfèvrerie. Il s'agit alors de discerner l'approche préconisée par Salviati. Est-ce que celui-ci crée en huis clos ou décide-t-il de transiger avec des artistes qui s'adonnent à une forme d'art qui lui est étrangère? La polyvalence dont il fait preuve nous indique clairement qu'il embrasse les possibilités de collaboration qui s'offrent à lui au gré de ses déplacements, que ce soit avec des graveurs, des lissiers ou des éditeurs. En défiant sans cesse les limites techniques et formelles des matériaux avec lesquels il travaille — sur une petite ou grande échelle — Salviati fait du potentiel expressif de l'objet une priorité. Ma thèse examine donc les nombreuses techniques et oeuvres créées par l'artiste et la façon dont ce travail diversifié lui permet de s'insérer, sinon de se distinguer, dans les réseaux de production de l'époque. Dans un cadre plus large, cette étude nous invite à repenser le caractère arbitraire des courants stylistiques que l'histoire de l'art impose encore aujourd'hui et ainsi revoir les attentes que nous avons face aux artistes appartenant à l'un de ces courants et à leurs productions artistiques.

## Abstract

This dissertation focuses on the Florentine artist Francesco Salviati (1510–1563) with an aim to better understand the characteristics of his work. An analysis of the artist's production reveals that it is punctuated by a variety of projects, encompassing a wide range of media and format or scale. His oeuvre includes fresco paintings and altarpieces as well as drawings for prints and decorative arts. The question is whether Salviati advocated a specific approach: did he work in isolation, or did he collaborate with artists who specialized in art forms that were unfamiliar to him?

His versatility clearly suggests that he was inspired by opportunities to collaborate with a variety of artists such as engravers, weavers or printers whom he met in his travels. By continually challenging the technical limits and formal surfaces – small or large scale – upon which he worked, Salviati made the expressive potential of an object a priority. This paper investigates the myriad techniques and new modes of expression the artist used, as well as the many works he created, to examine how his diverse body of work positions him, if not distinguishes him, within the broader artistic network of the day.

In a broader context, this study invites us to reconsider the arbitrary character of stylistic categories that art history continues to impose today, and to re-examine what we expect artists associated with such movements to produce.

## Remerciements

L'élaboration d'une thèse requiert l'aide de plusieurs personnes en cours de route et il serait difficile de remercier ici tous les gens qui m'ont permis de mener à terme ce projet. Je souhaite toutefois souligner le soutien financier de l'université McGill, en particulier celui obtenu grâce au J.W. McConnell Memorial Fellowship et McCall MacBain Fellowship. Également, les bourses offertes par l'Ambassade d'Italie au Canada ont grandement facilité la poursuite de mes études. Je remercie à ce sujet Patricia Buccero et Rosa Maio. Tous ces fonds ont rendu possible entre autres la consultation d'importantes archives à l'étranger.

Je tiens avant tout à remercier Bronwen Wilson pour ses précieux commentaires, son enthousiasme, sa grande disponibilité et, surtout, sa patience indéfectible. Un grand merci également à Hajime Nakatani et Angela Vanhaelen (mes codirecteurs de thèse) pour les discussions stimulantes et mots d'encouragements. Je remercie le département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal et de l'UQAM, où mon parcours a débuté, et évidemment celui de l'Université McGill, son corps professoral et administratif, en particulier Maureen Coote pour sa disponibilité, Jennifer Marleau et le personnel de la bibliothèque.

Je dois également beaucoup à mes amis et collègues au Musée des beaux-arts du Canada, en particulier à David Franklin, un modèle de générosité, à Antonia, Thomas et Roman Franklin; à Karen Colby-Stothart, pour son ouverture d'esprit, Christine Lalonde, pour les nombreux cafés, Danielle Martel, pour ses révisions, Lauren Walker, pour les conversations, Lise Villeneuve, Dan Labrèche, Steven Gritt, Lucille Banville, le personnel de la bibliothèque et tous ceux qui ont si généreusement accepté de me donner un coup de main quand j'entrais dans leur bureau en disant: "est-ce que je peux te demander quelque chose?"!

J'ai eu la chance de parcourir plusieurs coins de l'Italie, visiter d'incroyables collections et rencontrer des gens merveilleux. Je souhaite ici souligner l'accueil convivial que plusieurs d'entre eux m'ont réservé. À Florence, le personnel du Gabinetto Disegni et Stampe dont Marzia Faietti, Giorgio Marini, Maurizio Boni, Maurizio Bacci, Antonia Adamo, Antonella Poleggi, Elisabetta Bandinelli, Roberto Palermo et Luciano Mori. À

Rome: l'aide incroyable de Don Sandro Corradini, un expert des archives, Monica Spivach, Michele Di Sivo, Raffella Gili et le *governatore* Puccini pour m'avoir permis de visiter le splendide oratoire de S. Giovanni Decollato; Don Oscar de l'église San Girolamo della Carità et le curé de la paroisse S.Marcello al Corso pour le temps qu'ils ont consacré à répondre à mes nombreuses questions et pour avoir partagé leurs trouvailles. À Crémone, Mario Marubbi, pour son aide précieuse. Merci aussi au baron Giovanni Ricasoli-Firidolfi qui m'a si généreusement donné accès aux archives de sa famille et tout le personnel de l'Archivio di Stato di Rome et de Florence. Mes amis Giulio Zavatta et Alessandra Bigi Iotti, Maria Alessia Facchini, pour leur hospitalité.

Enfin, je ne pourrai jamais assez remercier ma famille. Ma mère et mon père pour leur soutien exemplaire; ma soeur pour ses encouragements et sa force; mes nièces, Emma et Sofia pour leurs câlins et leurs rires; mes neveux Anthony et Stefano pour leur bonne humeur et leur bon coeur; à mon beau-frère Michael pour sa générosité. Enfin, à mon autre soeur, Suzanne, merci pour sa bonté et son humour. À ma famille d'adoption, Eugenia, Domenico et leurs enfants: Bianca, pour son intelligence exceptionnelle et Livia pour son espièglerie. Enfin, à mes amis de longue date, pour leur affection et les moments de plaisirs: Luisa, Anna, Joe, Mario, Julie, que je remercie spécialement pour sa ténacité et sa loyauté, Gavino, Dina et Kadia.

## Abréviations

Les ouvrages fréquemment consultés ont été abrégés comme suit:

### ACTES

C. Monbeig Goguel, Ph. Costamagna et M. Hochmann. *Francesco Salviati et la Bella Maniera : Actes des colloques de Rome et de Paris* (1998), Rome, École française, 2001.

### CHENEY

I. H. Cheney. *Francesco Salviati (1510-1563)*. Thèse de doctorat, New York University, 1963.

### DBI

*Dizionario biografico degli italiani*, 1960-2010.

### MORTARI

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Rome, 1992.

### ROME / PARIS

C. Monbeig Goguel et al. *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Paris; Milan, 1998. Catalogue d'exposition.

### SCHLITT

M. W. Schlitt. *Francesco Salviati and the Rhetoric of Style*. Thèse de doctorat, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1991.

### VASARI – CHASTEL

G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. commentée sous la dir. d'André Chastel, Paris, 1981-1989, 12 vol.

### VASARI-MILANESI

G. Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, choisies et commentées par G. Milanesi, Florence, 1879-1906, 9 vol.

### WEISZ

J. S. Weisz. *Pittura e Misericordia : the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Thèse de doctorat, Massachusetts, Harvard University, 1982.

Fonds d'archives et collections consultés

ASF	Archivio di Stato, Firenze
ASGD	Archivio di San Giovanni Decollato
ASMC	Archivio San Marcello al Corso
ASR	Archivio di Stato, Roma
ASV	Archivio Segreto Vaticano
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence
GM	Guardaroba Medicea
MdP	Mediceo del Principato (ASF)

## Liste des illustrations

1. © Francesco Salviati, *David*, plume et encre brune, sur pierre noire, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 41486.
2. © Michelangelo, *Nu*, modèle en cire, Casa Buonarroti, Florence
3. © Comparaison des figures 1 et 2.
4. © Comparaison des figures 1 et 2
5. © Michelangelo, *David*, Accademia, Florence, et fig. 1.
6. © Francesco Salviati, *Étude pour un jeune Saint-Jean Baptiste*, pierre noire, Département des Arts graphiques, Louvre, inv. 1662.
7. © Francesco Salviati, *Jeune nu*, pierre noire, Département des Arts graphiques, Louvre, inv. 1665.
8. © Comparaison des fig. 2 et 7.
9. © J. de Bisschop, *Paradigmata graphices variorum artificum*, 1671, planche n° 23.
10. © Francesco Salviati, *Aurore*, pierre noire, National Gallery of Scotland, Edimbourg, inv RSA863.
11. © Francesco Salviati, *Aurore*, sanguine, British Museum, inv. 1900.0824.118.
12. © Artiste florentin (?), *Aurore*, plume et encre brune, lavis, GDSU, inv. 608 F.
13. © Francesco Salviati (?), *Aurore*, pierre noire, Chatsworth, coll. Devonshire, inv. 14.
14. © Francesco Salviati, *Ixion et Junon*, pierre noire, Santa Barbara University Art Museum, inv. 41.
15. © Francesco Salviati, *Rebecca et Elzéar au puits*, GDSU, inv. 14610 F.
16. © Francesco Salviati, *Allégorie du triomphe de Vénus*, plume, encre et lavis brun sur pierre noire, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 41430r.
17. © Agnolo Bronzino, *Allégorie du triomphe de Vénus*, National Gallery, London, inv. NG651 et fig. 16.
18. © Francesco Salviati, *Études d'architecture*, plume, encre et lavis brun, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 41430v.

19. © Francesco Salviati, *L'Annonciation*, S. Francesco a Ripa, Rome.
20. © Francesco Salviati, *L'Annonciation*, S. Francesco a Ripa, Rome .
21. © *L'Annonciation*, détail de l'Ange.
22. © *L'Annonciation*, détail de la Vierge.
23. © Francesco Salviati, chapelle Grifoni-Weld, S. Marcello al Corso, Rome, vue d'ensemble.
24. © Francesco Salviati, *L'Annonciation*, S. Marcello al Corso, Rome.
25. © Francesco Salviati *La Naissance de la Vierge*, S. Marcello al Corso, Rome.
26. © Francesco Salviati *Présentation au Temple*, S. Marcello al Corso, Rome.
27. © Francesco Salviati *La Purification*, S. Marcello al Corso, Rome.
28. © Francesco Salviati, *Josué faisant porter l'arche d'alliance au milieu du Jourdain*, plume, encre et lavis brun, Département des Arts graphiques, Louvre, inv. 9912.
29. © Francesco Salviati, *Les lévites transportent l'arche de l'alliance*, plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc sur traces de pierre noire, Bibliothèque de l'université de Varsovie, inv.Zb.d.7482.
30. © Francesco Salviati *Le Couronnement*, S. Marcello al Corso, Rome.
31. © Francesco Salviati, *Saint Paul prêchant à l'Aréopage*, plume, encre et lavis brun, GDSU, inv.1112 S.
32. © Fresques de Giovan Batista Ricci, S.Marcello al Corso et fig. 31.
33. © S. Giovanni Decollato, Rome, vue d'ensemble.
34. © Francesco Salviati, *La Visitation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
35. © Détail, *La Visitation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
36. © Détail, *La Visitation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
37. © Détail, *La Visitation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
38. © Francesco Salviati, *La Naissance*, S. Giovanni Decollato, Rome.

39. © Francesco Salviati, *Homme vu de profil vers la gauche*, GDSU, inv. 6486 F.
40. © Détail, fenêtre adjacente à *La Visitation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
41. © Détail, fenêtre adjacente à *La Naissance*, S. Giovanni Decollato, Rome.
42. © Détail, fenêtre adjacente à *La Naissance*, S. Giovanni Decollato, Rome.
43. © Francesco Salviati, *Saint André*, S. Giovanni Decollato, Rome.
44. © Francesco Salviati, *Saint Bartolomé*, S. Giovanni Decollato, Rome.
45. © Francesco Salviati, *La Visitation*, plume, encre et lavis brun, British Museum, inv. T,12.27.
46. © Jacopino del Conte, *L'Annonciation*, S. Giovanni Decollato, Rome.
47. © Jacopino del Conte, *La Prédication de Jean-Baptiste et Le Baptême*, S. Giovanni Decollato, Rome.
48. © Jacopino del Conte, *La Déposition*, détail, S. Giovanni Decollato, Rome.
49. © Giovan Battista Franco, *L'Arrestation de Jean Baptiste*, S. Giovanni Decollato, Rome.
50. © Pirro Ligorio, *La danse de Salomé*, S. Giovanni Decollato, Rome.
51. © Anonyme, *La Décollation de Jean Baptiste*, S. Giovanni Decollato, Rome.
52. © Francesco Salviati, *Soldat romain*, plume, encre, lavis brun, pierre noire et rehauts de blanc, British Museum, inv. 1946,0713.54.
53. © Giovan Battista de Cavalleri, *L'Annonciation*, San Francesco a Ripa, Rome.
54. © Francesco Salviati, *L'Annonciation*, détail de l'ange, S.Francesco a Ripa, Rome.
55. © Anonyme, *La Conversion de Saint Paul*, plume, encre et lavis, GDSU, inv. 7147 S.
56. © Francesco Salviati, *Cupidon*, sanguine, GDSU, inv.17762 F.
- 56a. © Francesco Salviati, *Saint Jean l'Évangéliste*, fusain et rehauts de blanc, sur papier bleu, contours incisés, Metropolitan Museum of Art, inv. 2001.409 a,b.

57. © Francesco Salviati, *Psyché*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, sur papier bleu, Musée des beaux-arts de Budapest, inv. 1957.
58. © Francesco Salviati, *L'Annonciation*, illustration du livre de Francesco Marcolini, *La Vita di Maria Vergine*.
59. © Francesco Salviati, *Chirurgia*, illustration du manuscrit de Guido Guidi, Bibliothèque Nationale de France.
60. © Nicola Karcher sur carton de Francesco Salviati, *La Lamentation*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, Inv. Arazzi, 1912-25, n°773
61. © Nicola Karcher sur carton de Francesco Salviati, *Ecce Homo*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, Inv. Arazzi, 1912-25, n°60.
62. © Nicola Karcher sur carton de Francesco Salviati *Joseph racontant au pharaon le songe des sept vaches grasses et des sept vaches maigres*, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, Inv. Arazzi, 1912-25, n°728.
63. © Francesco Salviati, *Joseph racontant au pharaon le songe des sept vaches grasses et des sept vaches maigres*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc sur pierre noire, mise au carreau à la sanguine, Londres, collection particulière.
64. © *La Résurrection*, tapisserie de Nicola Karcher sur carton de Francesco Salviati, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, Inv. Arazzi, 1912-25, n°69.
65. © Francesco Salviati, *L'été*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 613 F.
66. © Détail, Francesco Salviati, *L'été*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 613 F.
67. © Francesco Salviati, *L'Automne*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 611 F.
68. © Francesco Salviati, *L'Âge de fer*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 612 F.
69. © Francesco Salviati, *L'Âge d'or*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 1194 E.
70. © Détail, Francesco Salviati, *L'Âge d'airain*, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, GDSU, inv. 757 E.
71. © Francesco Salviati, *L'Incrédulité de saint Thomas*, Louvre.

72. © Francesco Salviati, *L'Incrédulité de saint Thomas*, plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, Département des Arts graphiques, Louvre, inv. RF 31139
73. © Francesco Salviati, *L'Incrédulité de saint Thomas*, plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, ING, inv. FC 125612.
74. © Enea Vico, *Conversion de saint Paul*, Bibliothèque Nationale de France.
75. © Nicolas Beatrizet, *La clémence de Scipion*, MBAC, inv. 40411.
76. © Francesco Salviati, *Massacre des enfants de Niobe*, Ashmolean Museum, PII 682.
77. © Nicolas Beatrizet, *La naissance d'Adonis*, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 42314.
78. © Francesco Salviati, *Aiguière ornée de trois femmes*, plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, Ashmolean, inv. wa 1863.675.
79. © Francesco Salviati, *Étude de casque orné*, avec cimier, plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, sur papier bleu, Louvre, inv. 6126.
80. © Francesco Salviati, *Étude pour un coffret*, plume, encre et lavis brun, GDSU, inv. 1612 E.

## Introduction

Florentin d'origine, Romain de formation. Voilà une expression qui revient souvent lorsqu'on parle de Francesco Salviati. Il est vrai que son parcours a peu à voir avec certains de ses pairs florentins tels Pontormo et Bronzino et que son expérience s'apparente davantage à celle d'un autre concitoyen, Perin del Vaga, actif lui aussi à Rome. La trajectoire et la nature de la production de Salviati se rapprochent plutôt de celles de Giulio Romano et justement de Perin del Vaga, en l'occurrence des artistes qui travaillent sur plusieurs fronts. Seulement, à différence de ces derniers, qui s'établissent respectivement de façon permanente à Mantoue, au service de Frédéric II de Gonzague et à Gênes, pour le compte d'Andrea Doria, aucun des séjours de Salviati n'offre un cadre condensé démontrant sa versatilité: les fresques sont avant tout à Rome, les tapisseries fruits d'un séjour florentin, les illustrations de livres à Venise. Et bien que sa loyauté et sa disponibilité envers les membres de la famille Salviati, premiers protecteurs du peintre, se vérifient jusqu'en fin de carrière, la stabilité ne sera jamais son propre, même en considérant les liens qu'il tissera avec trois générations de Farnese.

Qu'est-ce qui caractérise alors l'oeuvre de Salviati? Où réside sa spécificité? Dans quelle mesure le vocabulaire stylistique cède-t-il le pas à l'expérimentation voire l'appropriation de diverses techniques artistiques? En d'autres termes, peut-on penser que l'hétérogénéité de sa production est due à la manière dont Salviati perçoit le potentiel créatif des différents médias? Qui plus est, j'estime qu'il est fondé de croire que l'artiste reconnaît et exploite ce potentiel dans une optique sociale et professionnelle. J'entends par là que l'essai de diverses formes expressives sert de tremplin, sinon de carte de visite à la conquête de nouveaux mécènes. La curiosité intellectuelle dont fait preuve Salviati lui sert ici à élargir son bassin de bienfaiteurs.

Lorsque j'évoque les techniques, je pense aussi évidemment au matériau ou au support d'où émergent les multiples possibilités formelles. La surface devient un élément décisif parce ce qu'elle est synonyme de confins, de limites, qui conditionnent ou guident l'artiste durant l'élaboration de son oeuvre. Cet aspect est particulièrement important dans le cas de Salviati puisqu'il conçoit des dessins en fonction d'objets tridimensionnels tels des cassettes et des aiguères. La surface s'inscrit par ailleurs dans un espace précis, privé ou

public, où il devient alors opportun de penser en terme d'échelle. Dans cet ordre idées, on doit considérer une oeuvre dans son environnement physique et vérifier l'impact visuel que celle-ci peut avoir sur le spectateur. C'est dans cette optique que je superpose, dans la première partie, l'étude d'un tableau d'autel et celle de fresques particulières qui illustrent les diverses approches préconisées par l'artiste.

J'examine donc, dans la première partie de ce travail, un tableau d'autel peint sur bois réalisé vers 1534 et toujours conservé dans son espace original, c'est-à-dire l'Annonciation de l'église S. Francesco a Ripa. L'oeuvre, l'une des premières de la période romaine à avoir survécu, est de dimensions modestes et orne la chapelle d'un particulier, Mariano Castellani. En conservant mon intérêt pour le thème de l'Annonciation, j'étudie de quelle manière ce dernier est repris, près de trente ans plus tard, sur une surface et une technique tout autre. En fait, à l'église de S. Marcello al Corso, l'artiste développe un cycle décoratif marial composé de cinq fresques, toutes de format identique. La chapelle n'appartient pas à un patricien romain, mais à un membre du clergé, le cardinal Matteo Grifoni. Je déplacerai ensuite mon attention sur l'oratoire de San Giovanni Decollato, exemple éloquent non seulement parce que la Visitation suscite une vive admiration dans la ville pontificale, mais parce qu'il s'agit d'un espace ambitieux, véritable chantier de création. En effet, Salviati devient l'un des nombreux joueurs à se diviser une superficie d'envergure, où il interviendra à deux occasions, soit en 1538 et 1550-1551, cette fois en y peignant la Naissance de saint Jean-Baptiste et les figures individuelles des apôtres André et Bartolomé.

La question de l'espace m'a amenée à réfléchir sur celle de l'accessibilité de certains endroits: ceux fréquentés par Salviati et ceux où il y travaille. L'accès, limité ou non, a bien entendu une incidence sur la circulation des formes. C'est davantage sous cet angle que j'aborderai les estampes d'après les dessins de Francesco et celles qui traduisent ses oeuvres peintes dans la deuxième partie. Si les estampes accroissent la visibilité de l'oeuvre salviatesque, elles démontrent également la volonté de l'artiste de s'infiltrer dans un nouveau réseau de production.

Par ailleurs, une clé de lecture axée sur les techniques me permettra d'analyser de manière plus directe, dans la deuxième partie, la diversité du support matériel utilisé par Salviati. Plus exactement, je chercherai à comprendre le rapport que cultive l'artiste vis-à-

vis la matérialité des objets conçus. En d'autres mots, son approche change-t-elle selon qu'il s'agisse d'imaginer une pièce d'orfèvrerie ou d'argenterie (un métal), une tapisserie (une étoffe) ou une majolique (une matière minérale)?

Finalement, je dois préciser que l'idée du réseau traverse l'ensemble du discours ici soutenu. J'estime que le réseau s'avère primordial dans la mesure où l'artiste doit savoir exploiter celui déjà en place, en plus d'en construire un qui lui est propre. Seulement de cette façon l'artiste peut s'adonner à une multitude de formes expressives, que ce soit suite à la requête d'un mécène qui lui sollicite un objet en particulier ou parce qu'il réussit avec ses consorts des liens qui donnent lieu à de fructueuses collaborations. Le contexte de la production des oeuvres devient un facteur important que je considérerais dans chacune des sections élaborées.

En bref, l'oeuvre de Salviati échappe à une lecture rectiligne et s'y intéresser nous confronte à de nombreux culs-de-sac qui nous obligent à rebrousser chemin et à chercher un nouveau point d'entrée. L'explication à ce constant va-et-vient réside principalement en deux éléments: le caractère hétéroclite de ses inventions et les réseaux où son activité se déploie, dans des villes aussi éloignées que Rome, Florence et Venise en territoire italien, mais aussi en France. Il faut dire cependant que la multiplicité de lieux reflète la réalité de plusieurs artistes qui se déplacent au gré des commandes ou possibilités d'emploi et, à ce titre, Francesco ne fait pas vraiment figure d'exception. Toutefois, comme je tenterai de le démontrer dans la deuxième partie, ce phénomène revêt un intérêt particulier chez Salviati. En effet, en examinant le parcours de l'artiste, je formule l'hypothèse que ses voyages vont au-delà des simples déplacements physiques. En vérité, Salviati exploite chaque séjour pour se plonger dans le type d'activité qui bat son plein dans la ville élue. Il ne faut donc pas s'étonner si l'aventure vénitienne est marquée par une fructueuse collaboration avec le prolifique éditeur Francesco Marcolini, dans le domaine du livre imprimé. Ni si l'artiste, de retour à Rome au début des années 1540, est attiré par le florissant et lucratif marché de la gravure. Que ce soit par simple nécessité économique ou par curiosité intellectuelle, il reste que Salviati s'investit dans ces formes artistiques émergentes, comme en témoigne une fois de plus son séjour florentin et sa participation à la nouvelle manufacture de tapisseries voulue par le duc Cosimo I<sup>er</sup>.

Le principal défi rencontré au cours de mes recherches a été celui de combler les lacunes documentaires ayant trait à la vie et à la carrière de Salviati. Il est en réalité fort étonnant, pour ne pas dire frustrant, qu'un artiste aussi actif que Salviati ait laissé aussi peu de traces. Les manques les plus criants sont ceux concernant les contrats et paiements. Il faut dire que les actes du notaire associé au consulat des Florentins à Rome, Bartolomeo Cappello, ont disparu. Les papiers de Cappello, dont le nom apparaît dans plusieurs fonds d'archives liées à des institutions florentines, telle la confrérie de San Giovanni Decollato, se seraient révélés sûrement clés dans la mesure où les artistes étrangers cultivaient généralement un sens d'appartenance qui les conduisaient à s'adresser à un des leurs. Cela ne veut évidemment pas dire que Salviati a nécessairement eu recours aux services de Cappello, mais la volatilisation de ses documents représente une perte majeure, et pas seulement dans le cas de Salviati.

La correspondance entre Vasari et Salviati (à laquelle fait allusion le biographe) a elle aussi disparu. De plus, le testament de l'artiste n'a toujours pas fait surface. Dans ce contexte, la découverte récente de l'inventaire après décès de Salviati est une source précieuse pour appuyer certains points mentionnés par Vasari.<sup>1</sup> Ainsi, sa lecture confirme qu'Annibale Lippi,<sup>2</sup> le « creato » (dans le sens de protégé) du peintre, reçoit une partie du legs. Le testament de Lippi, rédigé 18 novembre 1581, et publié partiellement par Antonino Bertolotti, ne fait toutefois aucune mention des biens reçus de Salviati.<sup>3</sup> Cela n'a rien d'étonnant, l'héritage ayant probablement été dispersé, vendu ou détruit durant les quinze années s'étant écoulées depuis son gain. L'inventaire corrobore également les dires de

---

<sup>1</sup> L. SICKEL, «Francesco Salviati's Inventory and his Lost Life of Christ on Silver Cloth», *Studiolo*, 7 (2009), p. 125-138.

<sup>2</sup> Fils du sculpteur et architecte florentin Giovanni Lippi, dit Nanni di Baccio Bigio (c. 1512-1568) qui s'établit à Rome au début des années 1530. Peu d'études ont été consacrées à Annibale (?-1581), mais nous pouvons mentionner celles de J. von HENNEBERG, «Annibale Lippi, S. Chiara a Monte Cavallo, and the Villa Medici in Rome», dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 48, no. 3 (Sep., 1989), p. 248-257; F. BILANCIA, «Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma», *Palladio*, 39 (2007) p. 101-110.

<sup>3</sup> A. BERTOLOTTI, «Nanni di Baccio Bigio architetto fiorentino e suoi figli in Roma », dans *Arte e storia*, V (1886), p. 195-196.

Vasari en précisant que la soeur du peintre, une religieuse au monastère de Montedomini de Florence, hérite de quelques oeuvres.<sup>4</sup>

La multitude d'endroits où Salviati a travaillé a bien entendu des conséquences sur l'ampleur de la recherche puisque plusieurs lieux de culte possèdent leur propre fonds, sans compter ceux des collectionneurs particuliers. Dans ce dernier cas, on a l'heureuse fortune que les archives de la famille Salviati soient conservées à l'Université de Pise. Pierre Hurtubise a d'ailleurs réalisé un travail monumental en se concentrant non seulement sur l'ascension au pouvoir de la famille Salviati, mais aussi sur leur rôle en tant que mécènes.<sup>5</sup> Néanmoins, les archives privées ne sont pas toujours sous la tutelle d'organisations publiques comme les archives nationales ou communales, les universités ou même les banques. Vu l'intrication des alliances à l'époque et la charge occupée par un individu, les papiers d'une même famille peuvent se retrouver dispersés dans différents lieux. Dans le cas de l'extinction d'une des branches de la famille, il faut d'abord retracer celle qui aujourd'hui conserve les documents, si documents il y a. Cela advient avec le fonds Ricasoli-Firidolfi qui contient les papiers de la famille Acciaiuoli, dont l'un des membres, soit Raphaël, est cité par Vasari comme ayant commandé à Salviati une Vierge à l'enfant. Aux tribulations inhérentes à la fouille des archives viennent donc s'ajouter les fonds innombrables qui requièrent d'être consultés. Comme l'a souligné Schlitt, il apparaît a priori évident que le morcellement des fonds rend impossible une démarche exhaustive, nonobstant les ambitions du chercheur. Cela dit, d'importantes trouvailles ont eu lieu au cours des années, parfois non directement liés à Salviati, mais nous renseignant sur son entourage ou ses collaborateurs.<sup>6</sup> Etant donné la pénurie de matériel original, les études sur Salviati se basent fortement sur la biographie de Vasari et d'autres témoignages épistolaires de Paolo Giovio, Annibale Caro et Pietro Aretino.

Il faut également considérer les limites inhérentes à la recherche sur le XVIe siècle. À Rome, les fameux « status animarum », qui recensent les habitants d'une paroisse

---

<sup>4</sup> Mes recherches dans ce fonds, pour tenter de trouver une trace de l'héritage de la soeur, ont été infructueuses. Voir ASR, CORPORAZIONI RELIGIOSE SOPPRESSE DAL GOVERNO FRANCESE. Inv. 99: *Monache sotto la regola di S. Francesco e S. Chiara Denominate S. Maria Annunziata di Montedomini di Firenze*.

<sup>5</sup> P. HURTUBISE, *Une famille-témoin : les Salviati*, Cité du Vatican, 1985.

<sup>6</sup> Ma recherche m'a permis de préciser que la référence citée par Hirst dans *ACTES*, 2001, note 18, ne concerne par notre peintre mais bien un autre Francesco, vraisemblablement florentin et teinturier de métier. Voir ASR, Collegio Notai Capitolini, Atti L. Reydetus, 6144, fol. 3 : « Testimonialis lettera pro Francesco de Salviatis Florentino ».

déterminée à l'occasion de Pâques, ne sont réglementés (mais plus ou moins appliqués) qu'à partir de 1566, sous le pontificat de Pie V, tout comme le sont les registres de baptême, confirmation, mariage et décès.<sup>7</sup> Il n'y donc aucun moyen de confirmer le lieu de résidence de Salviati et il faut s'en remettre une fois de plus à Vasari qui parle de la via Giulia, tout près du palais Farnese. Il est cependant vrai que cette donnée est corroborée par Johannes Orbaan, dans sa transcription de l'élection de l'artiste au sein de la "Compagnia dei Virtuosi di San Giuseppe di Terra Santa", en décembre 1548.<sup>8</sup> De plus, l'église de San Girolamo della Carità, lieu de sépulture de Salviati, dont les documents sont désormais à l'ASR, ne conserve pas les livres des morts pour les années qui m'intéressent. En outre, les livres des messes qui nous permettraient de vérifier si l'artiste aurait légué une certaine somme pour la célébration annuelle de sa mort et par conséquent de mieux comprendre ses attaches à la communauté, sont inexistantes. Il faut dire qu'un important incendie a ravagé l'église au XVIIIe siècle, ce qui a entraîné des pertes de papiers significatives.

En bref, le dépouillement des archives, notariales et autres, n'a malheureusement révélé que très peu d'informations jusqu'à maintenant. Cet état du savoir nous empêche bien entendu d'établir une chronologie détaillée ou une attribution indiscutable. Ceci dit, j'ai voulu rassembler sous forme de tableau les sources archivistiques jusqu'ici publiées (en vérifiant, lorsque cela était possible, le document original), ainsi que les lettres où il est question de Salviati afin de tracer une chronologie documentée de l'artiste et offrir aux chercheurs un instrument d'orientation (voir Annexe A).

Mais au-delà des lacunes documentaires, il nous reste les œuvres. Et celles de Salviati s'imposent encore aujourd'hui avec force. Les prochaines pages examineront essentiellement les œuvres de la période romaine, celles où à mon avis, l'artiste est confronté à une série de « problèmes » formels et la recherche de « solutions ». Je devrai

---

<sup>7</sup> Peu d'exemples subsistent avant cette date de registres d'actes de baptême ou de morts: S. Giovanni dei Fiorentini figurent parmi ces exceptions. Pour plus de détail sur ces recensements récupérés désormais par l'historien de l'art pour déterminer la chronologie de la carrière d'un artiste, voir C. SBRANA, « Le registrazioni degli stati delle anime nelle parrocchie romane tra cinque e seicento », dans *Ricerche per la storia religiosa di Roma. Studi, documenti, inventari*, Rome, 1977.

<sup>8</sup> La transcription de Orbaan est un des seuls documents que nous avons à propos de cette congrégation dont les archives sont notoirement inaccessibles. J. A. F. ORBAAN, 'Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37 (1914-1915), p. 17-52. Pour un bref compte rendu de la congrégation, avec un regard sur Salviati, voir SCHLITT, p. 299-312.

néanmoins bifurquer et suivre aussi la démarche motivée par un foisonnement – sinon une stratégie – artistique. Les œuvres seront donc au premier plan, lues dans le contexte du lieu où elles prennent forme, en parallèle avec les mécènes et l’entourage de Salviati, collaborateurs et autres. Il est important de garder à l’esprit que les artistes ne pratiquaient pas leur métier en huis clos : ils naviguaient au milieu d’un réseau complexe de relations, empreint de clientélisme et de recommandations duquel ils devaient savoir tirer leur épingle du jeu. Je me propose de voir comment Salviati y est parvenu.

## Historiographie

### *De l'effacement à la redécouverte : la volte-face de l'opinion moderne*

« Alla maggior parte dei cultori della nostra arte, non viene neppur in mente di cercare le sue opere, in gran parte conservati, o vi passa accanto torcendo lo sguardo. »

C. Gamba

Si la diversité et la profusion évoquées font en sorte que cerner l'œuvre de Salviati s'avère complexe, ce serait un cliché voire une fausseté d'affirmer qu'il demeure un artiste incompris, surtout à la lumière des articles parus suite au colloque tenu en marge de l'exposition monographique organisée à Rome et à Paris, en 1998. Et pourtant, en lisant l'affirmation de Michael Hirst, il m'est difficile d'être en désaccord :

Despite the appearance of a recent monograph and the many new contributions which accompanied the exhibition of 1998-1999, we may suspect that much still remains to be revealed about both the work and the life.<sup>9</sup>

Il m'apparaît ici opportun de passer brièvement en revue les auteurs qui se sont intéressés à Salviati, plus précisément à quels moments et de quelles façons. Ce survol nous aidera d'abord à mieux comprendre l'émergence de l'artiste au sein de l'histoire de l'art, et ensuite à saisir la place qu'il occupe dans le discours de notre discipline.

Le début du XXe siècle est signé par la tentative timide, mais convaincante de Carlo Gamba, qui tente de cerner Salviati portraitiste dans un très bref article. Un essai plus substantiel est dû à Hermann Voss, qui fait preuve d'audace et d'ambition en examinant la production graphique de Salviati, un terrain alors peu défriché.<sup>10</sup> Voss est sans nul doute celui qui tente le plus fermement de réhabiliter l'artiste dans un chapitre de son *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, en ratissant cette fois l'ensemble de son oeuvre (peintures, portraits, fresques, gravures et tapisseries).<sup>11</sup> Ce premier survol critique de la

---

<sup>9</sup> ACTES, p. 69. Hirst se réfère au livre de L. Mortari, *Francesco Salviati*, 1992.

<sup>10</sup> C. GAMBA, « Alcuni ritratti di Cecchino Salviati », *Rassegna d'arte*, IX (1909), p. 4-5; H. VOSS, « Kompositionen des Francesco Salviati in der italienischen Graphik des XVI Jahrhunderts », *Die graphischen Künste*, XXXV (1912), p. 30-37 et 60-70.

<sup>11</sup> Berlin, 1920. L'ouvrage est maintenant disponible en version anglaise : *Painting of the late Renaissance in Rome and Florence*, édité et trad. par S. Pelzel, San Francisco, 1997. Il reste que le chapitre de Voss est

carrière de Francesco, depuis Giorgio Vasari, repose essentiellement sur l'analyse formelle, sans regard pour l'iconographie des œuvres ou le climat culturel. Voss établit ainsi des comparaisons stylistiques entre Salviati et Parmigianino, en exacerbant notamment l'influence que celui-ci a pu opérer sur le peintre florentin. Par conséquent, il se préoccupe particulièrement d'identifier les sources d'inspiration de Francesco, tout en essayant de le situer par rapport à ses contemporains. À cet égard, l'auteur n'échappe pas à la formulation de jugements de valeur et l'on devine aisément qu'il considère Salviati comme étant supérieur à Perino del Vaga et à Bronzino, ce dernier attaqué pour la froideur de ses compositions. Enfin, son raisonnement est traversé par une conception biologique de la création artistique où le déclin demeure inévitable, ce qui explique, selon lui, la différence de qualité entre les deux fresques réalisées à l'oratoire de San Giovanni Decollato, la *Visitation* en 1538 et la *Naissance de Jean-Baptiste*, en 1551.

Parus respectivement en 1924 et 1933, l'ouvrage thématique de Jean Alazard et celui, plus élaboré, d'Adolfo Venturi tentent de résoudre à leur tour les questions d'attribution.<sup>12</sup> Précisons que Venturi reprend l'approche privilégiée par Voss, cette fois en mettant l'accent sur l'aspect décoratif des fresques et en substituant Michelangelo à Parmigianino comme modèle imité par Salviati. Il compile en outre une bibliographie considérable incluant monographies et guides touristiques publiés depuis le XVIe siècle qui signalent les monuments où Salviati a travaillé.<sup>13</sup> En parlant du *Portrait d'un gentilhomme*, conservé au Saint Louis Museum of Art et généralement attribué à Michele di Ridolfi, Federico Zeri relance l'épineux débat autour de l'activité de Salviati portraitiste. L'auteur décrit d'une manière très poétique l'enchevêtrement des modèles de la peinture émilienne et florentine chez l'artiste, avant que Salviati ne les abandonne au profit de prototypes michelangélesques dans la phase tardive de sa production, jugée en déclin par l'historien.<sup>14</sup> Cet article provoque une réaction chez Frederick Antal pour qui la qualité discutabile du

---

largement basé sur le texte vasarien et à plusieurs reprises les opinions contenus dans ce dernier sont endossées.

<sup>12</sup> J. ALAZARD, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, 1924; Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milan, 1933, p. 147-214.

<sup>13</sup> Dans sa notice encyclopédique, Wolfgang STECHOW entreprend la tâche de réviser et d'allonger cette liste. Voir U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künster*, Leipzig, 1935, vol. 29, p. 365-67

<sup>14</sup> Zeri affirme: "[...] in tutta la pittura italiana fra il 1530 ed il 1560, soltanto il Salviati ha saputo arrivare ad un accordo così sottile fra Toscana ed Emilia; e intendo di accenti ed allusioni emiliani passati attraverso il complicatissimo filtro del manierismo fiorentino". Voir "Salviati e Jacopino del Conte", *Proporzioni*, 2 (1948), p. 181.

tableau américain, analysé dans ses moindres détails, élimine la possibilité que Salviati en soit l'auteur. Ces brefs échanges montrent déjà à quel point il est difficile d'encapsuler le vocabulaire stylistique de Salviati.

En 1950, Luisa Mortari amorce une série d'études sur l'artiste qui culminera avec sa monographie parue en 1992. Même après cette date, l'historienne suggère d'élargir la production de l'artiste par la publication d'œuvres inédites, surtout dans le domaine du dessin.<sup>15</sup> Parallèlement, on assiste à une ouverture du milieu muséal, où des expositions attestent d'une curiosité de la part du public pour des noms disons moins familiers que ceux de Michelangelo et de Leonardo da Vinci.<sup>16</sup> Il faudra toutefois attendre la fin des années cinquante pour que le mémoire de maîtrise d'Althea Bradbury mette en lumière l'effervescence de Salviati fresquiste.<sup>17</sup> En résumé, jusqu'au début des années soixante, le défi principal semble avoir été celui d'éclaircir des questions d'attribution, d'évaluer l'impact que certains artistes ont eu sur Salviati (Raphaël, Parmigianino, Michelangelo) et de définir les propriétés stylistiques de ce dernier. La thèse de doctorat d'Iris Cheney, achevée en 1963, constitue un moment charnière, car elle représente la première étude complète sur l'œuvre et la vie de Salviati, accompagnée d'un appendice documentaire.<sup>18</sup> Sa recherche exhaustive coïncide d'ailleurs avec la volonté de plusieurs historiens de l'art de réorienter la réflexion sur la période dite "maniériste", période à laquelle est généralement associé Salviati. En fait, plusieurs études tournant autour de cette appellation citent en exemple l'artiste, ce qui rend son examen important. À ce propos, nous devons revenir quelque peu en arrière afin de comprendre les raisons derrière l'invention d'une telle catégorie stylistique.

Dans un texte pionnier de 1888, Heinrich Wölfflin implante, dans la foulée de Burckardt une dichotomie entre la Renaissance et le Baroque, une idée qu'il réitère et théorise dans *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Les principes fondamentaux de l'histoire*

---

<sup>15</sup> Luisa Mortari, « Alcuni inediti di Francesco Salviati » dans *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, 1959.

<sup>16</sup> Il s'agit de *Fontainebleau e la maniera italiana*, Naples, Palais dell'Arte, 1952 et *Le triomphe du maniérisme européen, de Michelangelo au Greco*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1955.

<sup>17</sup> A. BRADBURY, *The System of Mural Decoration of Salviati and his Contemporaries*. Mémoire de maîtrise, Institute of Fine Arts, New York University, 1959.

<sup>18</sup> I. Cheney, *Francesco Salviati (1510-1563)*. Thèse de doctorat, New York University, 1963

de l'art), paru en 1914.<sup>19</sup> Dans cet ouvrage, l'accent est mis sur le regard, pierre d'assise de la création artistique et outil analytique de l'art. Par l'observation rigoureuse et surtout la comparaison (plusieurs soutiennent que le legs tangible de l'historien demeure son recours au projecteur qui renvoie deux images côte à côte), Wölfflin établit deux manières de percevoir et de traduire artistiquement le monde qui correspondent aux styles de la Renaissance et du baroque. La période de transition entre ces deux mouvements, négligée par Wölfflin, va inciter d'autres historiens de l'art à lui trouver une définition.

Les efforts les plus probants demeurent les essais de Walter Friedländer, auxquels on se réfère encore aujourd'hui.<sup>20</sup> L'historien réhabilite le « style noble, pur, idéaliste et antinaturaliste » allant de 1520, avec les fresques de Pontormo à la chartreuse de Galuzzo, à 1550, avec les fresques de Michelangelo à la chapelle Pauline. Cela dit, malgré la sensibilité de sa réflexion, l'auteur stigmatise toujours les peintres actifs entre 1550 et 1580, qui se délectent dans un art « devenu di maniera à force de répétitions, tours de force et amplifications ingénieuses, mais aussi par le jeu des concessions et complaisances ». <sup>21</sup> Parmi les peintres vertement critiqués, l'auteur montre une certaine clémence envers Salviati fresquiste qu'il considère « doué d'un tempérament plus affirmé », contrairement à

---

<sup>19</sup> La version anglaise de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, n'apparaît qu'en 1932, celle en français en 1952. Wölfflin décrit la polarité entre ces deux genres par cinq caractéristiques désormais incontournables: le linéaire vs le pictural, la présentation par plans vs la présentation en profondeur, la forme fermée vs la forme ouverte, la clarté vs la clarté relative, la pluralité des motifs vs l'unité de convergence. L'historien prend le soin de préciser que ces deux visions resurgissent régulièrement et dans le même ordre, le style classique et linéaire devant toujours le style baroque et pictural.

<sup>20</sup> Les deux essais réunis dans *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, trad. par J. Bouniort, Paris, 1991, sont parus respectivement sous le titre de « Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der Italienischen Malerei um 1520 », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 47 (1925), p. 49-86 et « Der Antimaniéristische Stil um 1590 sein Verhältnis zum Übersinnlichen », *Vorträge des Bibliothek Warburg*, vol. 13 (1928-29), p. 214-243.

<sup>21</sup> FRIEDLÄNDER 1991, p. 84-85. L'auteur est d'ailleurs l'un des premiers à donner une définition du mot: « Que signifie la *maniera*? C'est, au sens premier, l'acte de faire à la main, une activité ou habileté manuelle. La *maniera* devient peu à peu synonyme du «mode», au sens de «façon» ou «style», comme dans la *maniera bizantina cioè greca* de Vasari. Mais l'idée d'un travail purement manuel demeure. À propos des sculpteurs, Vasari écrit que ces artistes exécutent généralement des chevelures épaisses et frisées sur les statues, *più di maniera che di natura*, Cela veut dire que la main agit presque par automatisme ». (p. 83-84). Je trouve cet extrait intéressant dans la mesure où Sohm reprend, en la raffinant, l'idée de la «main» dans «maniérisme», près d'un siècle plus tard. L'auteur soutient que l'absence de toute référence à l'étymologie du mot *maniera*, jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle, traduit le désir des théoriciens d'éviter délibérément toute référence à la main en vue d'ennoblir le style comme agissant au-delà de l'opération manuelle. Par conséquent, ils cherchent à élever le statut du travail de l'artiste, en le faisant passer du domaine manuel à celui intellectuel (autrement dit, « artists and theorists [...] tried to move art away from *techne* toward *metatechne*, out of the painter's studio into the humanist's study »). Voir P. Sohm, « *Maniera* and the absent hand. Avoiding the etymology of style », *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics*, vol. 36 (automne 1999), p. 100-124.

« Alessandro Allori qui inonde la Toscane de ses tableaux insipides, et, à Rome, le plus prétentieux et encore moins attrayant Federico Zuccaro ».<sup>22</sup>

En partie en réaction à la vision réductrice du maniérisme, les idées de John Shearman, Craig Hugh Smyth et Sydney Freedberg font surface durant les années 1960.<sup>23</sup> En adoptant des stratégies distinctes, chaque auteur plaide pour l'élimination des connotations péjoratives associées au maniérisme et l'élargissement du cercle d'artistes auquel il se réfère. Au risque de simplifier à outrance, disons que Shearman, préconisant une approche historique, décortique les écrits théoriques du XVI<sup>e</sup> siècle afin de légitimer le terme *maniera* et d'en vérifier son application dans les arts visuels et littéraires.<sup>24</sup> Il tente en outre de discerner les causes de l'émergence de formes « maniéristes », mais n'en synthétise pas les propriétés stylistiques comme s'y applique Smyth. En effet, ce dernier conçoit un répertoire de structures expressives apparemment propres aux peintures de la manière, qui nous permet de les identifier en tant que tel. Freedberg porte à son tour une attention soutenue à la primauté des formes, attention qui parcourt son livre *Painting in Italy 1500-1600* et dans lequel le goût de Salviati pour l'aspect décoratif est souligné à plusieurs reprises.<sup>25</sup>

L'article de Hessel Miedema demeure probablement l'une des réponses les plus stimulantes aux thèses de Shearman, Smyth et Freedberg.<sup>26</sup> La densité de son argumentation lui permet de revisiter plusieurs notions et ainsi renouveler l'image que l'on entretient de l'art du *cinquecento*. Bien qu'il partage avec Shearman l'idée que la *maniera* occupait au XVI<sup>e</sup> siècle (mais également aux XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>) une place de choix dans les écrits théoriques, Miedema tente de démontrer que ce terme est associé à une "méthode de

---

<sup>22</sup> FRIEDLÄNDER, *Maniérisme...*, 1991, p. 86.

<sup>23</sup> Les livres de C. H. SMYTH, *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, N. Y., 1963 et de J. SHEARMAN, *Mannerism* (série *Style and Civilization*, éd. par J. Fleming et H. Honour), Londres, 1967, dérivent de leur communication respective prononcée au *International Congress of the History of Art*, à New York, en 1961; S. J. FREEDBERG, « Observations on the Painting of the Maniera », *The Art Bulletin*, vol. 47, no. 2 (June 1965), p. 187-197.

<sup>24</sup> Shearman sera durement critiqué par Henri Zerner qui lui reproche de prendre pour vérité objective et irréfutable l'image que le 16<sup>e</sup> siècle a de lui-même. L'interprétation prétendument non contaminée par notre perception vingtiémiste du mot *maniera* comporte des conséquences méthodologiques périlleuses : « while all modern interpretations are held as suspect, contemporary sixteenth-century critical and historical views have to be taken at face value and gain an absolute authority ». Voir « Observations On the Use of the Concept of Mannerism », *The Meaning of Mannerism*, éd. par F. W. Robinson et S. G. Nichols, Hanover (N.H.), University Press of New England, 1972, p. 105-119: 108.

<sup>25</sup> New Haven et Londres, 3<sup>e</sup> éd., 1993 (1971), p. 439.

<sup>26</sup> H. Miedema, « On Mannerism and *maniera* », *Simiolus*, vol. 10 (1978-79), p. 19-45.

travail". Bien entendu, celle-ci engendre une certaine allure, mais elle ne constitue pas en soi un style ou un idéal esthétique (« every working method naturally has its visible effect, but maniera is neither a style nor an ideal, nor is it a rule, but a working method »)<sup>27</sup>. Ce point de vue ne fait pas l'unanimité, notamment chez Jeroen Stumpel qui déclare avec véhémence que le maniérisme est une invention du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>28</sup> À ses yeux, même les textes du 16<sup>e</sup> siècle sont incapables de nous offrir une signification univoque qui collerait à notre sens moderne du mot. L'auteur s'avère intransigeant: « Mannerism is not what those Italian authors had in mind when they wrote their histories and treatises 400 years ago, and occasionally used the word maniera [...] the interpretation of this material is still hunted by the modern fascination with -isms ».<sup>29</sup>

Vers la fin des années 1980, la poussière semble être retombée sur la question du maniérisme. Les ardeurs se sont calmées et chacun continue d'utiliser le terme sans ressentir le besoin urgent d'en justifier l'emploi. D'une façon générale, cette étiquette connote vaguement la même chose dans l'esprit de tous, c'est-à-dire un art du 16<sup>e</sup> siècle qui n'est ni celui de Michelangelo ni celui de Caravaggio. Le récent livre de Philip Sohm témoigne du flegme (ou de la fatigue?) qui s'est installé. Nonobstant qu'il défende une signification de *maniera* en tant que « style », l'auteur réconcilie de façon plus ou moins convaincante les différents camps, et parvient certainement à faire des heureux lorsqu'il dit que tout le monde a raison, chacun à sa manière, en analysant le passage suivant de la préface la deuxième partie des *Vies*. En parlant du but qu'il s'est donné en s'attablant à l'écriture de son ouvrage, Vasari dit:

I have endeavored not only to record what artists have done but also to distinguish the better from the good, the best from the better, and to note with some care the methods (*modi*), expressions (*arie*), styles (*maniere*), brushstrokes (*tratti*), and imaginations (*fantasie*) of the painters and sculptors.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> H. MIEDEMA. « On Mannerism and *maniera* », *Simiolus*, vol. 10 (1978-79), p. 34

<sup>28</sup> J. STUMPEL. « Speaking of Manner », *Word and Image*, vol. 4 (1988), p. 246-64.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 248-249.

<sup>30</sup> P. SOHM, *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge, 2001, p. 86-87. La version originale se lit comme suit : « e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio dal buono e l'ottimo dal migliore, e notare un poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de' pittori e degli scultori ». Voir VASARI-MILANESI, II, p. 94

Aux yeux de Sohm, cet extrait contient cinq éléments sémantiques qui définissent le terrain dans lequel s'inscrit la notion de style auquel il attribue un caractère plurivoque :

Vasari defined maniera as a transcendent, aestheticized beauty [...] It was style in this specific sense that Weise and Sherman used to support their reconstruction of Mannerism. [...] Modi and tratti [...] describe a narrower semantic field that involves mostly issues of technique, a practiced hand, and a professional routine. [...] Miedema and Stumpel drew upon this narrowly prescribed meaning [...] Arie and fantasie cover the intellectual, imaginative, or psychological generation of style. Because they have greater explanatory value and are more deeply entwined with philosophy, they have drawn the attention of David Summers and Martin Kemp ».<sup>31</sup>

L'exercice auquel se livre Sohm laisse derrière l'étrange sentiment que le style, et le maniérisme à la fois, génèrent paradoxalement autant de définitions pointues que générales. En fait, la querelle sémantique autour de l'appellation "maniérisme" a tellement volé la vedette depuis les années soixante qu'il me semble que les œuvres ont été reléguées au second plan. À mon avis, il faudrait simplement se réconcilier avec l'idée première que le style reste « un objet d'enquête essentiel »,<sup>32</sup> comme l'a si bien dit Meyer Shapiro. Ce principe devrait alors nous reconduire tout droit vers les œuvres, sans tenter de les insérer de force à l'intérieur de catégories stylistiques artificielles et contraignantes. Rassembler des œuvres exhibant certaines similitudes formelles nous permet ainsi d'appréhender la multitude d'objets auquel nous sommes confrontés. Mais il demeure important de résister à la tentation d'entreprendre une recherche sur un artiste avec une grille analytique prédéterminée. Le cas de Salviati illustre très bien la flexibilité dont il faut faire preuve devant un artiste qui, sans faire table rase de son capital d'idées, affronte chacune de ses projets en embrassant sa spécificité.

Si le discours théorique qui domine dans le milieu universitaire de la fin du XIXe siècle jusqu'à la moitié du XXe réserve à Salviati un accueil plutôt tiède, des facteurs d'ordre pratique freinent également l'enthousiasme des chercheurs devant l'œuvre de l'artiste. D'abord, puisque la majorité des fresques se situent à l'intérieur de résidences privées, les restrictions d'accès rendent leur étude virtuellement impossible. À Venise, cela

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>32</sup> M. SCHAPIRO. « La notion de style », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35. L'essai « Style » de Schapiro fut publié en 1953 dans *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory*, éd. par A. Kroeber, Chicago, p. 287-312.

est vrai pour le Palazzo Grimani; à Rome, pour le Palazzo Ricci-Sacchetti, le Palazzo Farnese et le Palazzo dei Penitenzieri (aujourd'hui l'hôtel Columbus). Cependant, il est parfois possible, lors de journées d'ouverture exceptionnelles, de visiter quelques-uns de ces endroits. Toutefois, le cas de San Giovanni Decollato risque de demeurer longtemps une source de frustration pour les chercheurs, la fermeture légendaire de l'archiconfrérie ne semblant pas vouloir s'interrompre de sitôt. Même si l'on surmonte l'obstacle de l'inaccessibilité, il reste que la lecture des peintures murales, en raison de leur emplacement physique, est laborieuse. À cet égard, les propos de Cheney voulant que les fresques à S. Maria dell'Anima et à S. Marcello al Corso « are visible only on exceptionally bright days early in the morning » et que celles à S. Maria del Popolo « are so high that they can be studied only on a sharp angle », demeurent encore vraies!<sup>33</sup> À cette réalité s'ajoute le fait que les fresques, même lorsqu'elles sont visibles, ont longtemps été dans un état de conservation lamentable qui empêchait une lecture adéquate de l'oeuvre. En fait, les campagnes de restaurations n'ont eu lieu qu'à partir de la fin des années soixante (S. Marcello) et au cours des années quatre-vingt (S. Maria dell'Anima)

Ces conditions expliquent en partie pourquoi Salviati n'a pas fait l'objet d'études axées sur un cycle décoratif en particulier pendant bien longtemps. Le livre de Catherine Dumont, paru en 1973, tente de remédier à cette situation en se concentrant sur le travail de l'artiste au Palazzo Ricci- Sacchetti.<sup>34</sup> Les ouvrages qui couvrent l'histoire de certains édifices ont aussi permis de cerner la contribution de Salviati à l'intérieur de ceux-ci. À titre d'exemple, signalons le volume d'Ettore Allegri et Alessandro Cecchi consacré au palazzo Vecchio, et la série de l'École française de Rome, consacrée au Palazzo Farnese.<sup>35</sup>

Malgré ces quelques efforts d'études plus complètes, le seul moyen d'approfondir nos connaissances au sujet de Salviati demeure la consultation d'articles épars, centrés sur des facettes spécifiques de son activité. Ainsi, selon une approche que l'on qualifierait de formelle, Michael Hirst examine les traits stylistiques des oeuvres pour résoudre les problèmes de datation et d'attributions. Cela dit, il n'exclut pas le recours aux documents

---

<sup>33</sup> CHENEY, « *Francesco...* », p. 6.

<sup>34</sup> C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, 1973.

<sup>35</sup> E. ALLEGRI et A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Florence, 1980; *Le Palais Farnese*, Rome, École française de Rome, 1980-1994, 3 vols. Plus récemment, C. STRINATI et W. INGEBORG, *La dignità del casato. Il salotto dipinto di Palazzo Farnese*, Rome, 1995.

d'archives pour justifier ses propos ni ne renonce à l'analyse iconographique. Ses réflexions visent aussi à situer historiquement Salviati par rapport à ce qui s'accomplit dans les milieux artistiques de l'époque.<sup>36</sup> Les contributions ponctuelles de Cheney apportent certaines précisions d'ordre chronologique aux dates auparavant avancées dans sa thèse.<sup>37</sup> Quant à Alessandro Nova et Patricia Rubin, ils prêtent une attention soutenue au rôle du mécénat à Rome, au XVIe siècle, et aux relations que Salviati entretient avec ses commanditaires. Leurs études permettent de mieux replacer Francesco dans le contexte culturel de la Rome pontificale et, grâce au dépouillement des registres de paiements et de la correspondance, de fixer les jalons chronologiques de sa carrière. Cet apport n'est certes pas négligeable, puisque le seul compte-rendu biographique est resté pendant longtemps le texte de Vasari.<sup>38</sup>

La thèse de Schlitt, achevée au début des années 1990, constitue une autre contribution digne de mention. L'auteur revendique la validité de la démarche méthodologique préconisée par Charles Dempsey, sur laquelle son étude s'appuie largement. En examinant notamment les fresques de la salle des Fastes farnésiens, Dempsey cherche à établir le talent de Salviati à transposer efficacement en peinture une narration d'ordre épique.<sup>39</sup> Selon Dempsey, le modèle pour ce type est littéraire et provient de la poésie, précisément Virgile et son *Énéide*. Il revient alors à l'artiste de sélectionner un modèle de peinture qui

---

<sup>36</sup> Les prochaines notes rendent compte de l'intérêt grandissant pour Salviati : « Francesco Salviati's "Visitation" », *The Burlington Magazine*, vol. 103, no 699 (June 1961), p. 236-240; « Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 26, no 2 (1963), p. 146-165; « Salviati's Two Apostles in the Oratorio of S. Giovanni Decollato » dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Sir Anthony Blunt on his sixtieth birthday*, Londres, 1967, p. 34-35; « Salviati illustrateur de Vidus Vidius », *Revue de l'art*, no 6, (1969), p. 19-28; « Salviati's chinoiserie in Palazzo Sacchetti », *The Burlington Magazine*, vol. 121, no 921 (Decembre 1979), p. 789 et 791-792.

<sup>37</sup> Voir « Les premières décorations : Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zuccari », dans le *Le Palais Farnèse*, École française de Rome, 1981, vol. I-1; « Catalogue of Preparatory Drawings Related to the Mid-Sixteenth Century Decorations in Palazzo Farnese », *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 93, no 2 (1981), p. 791-820; « The Parallel Lives of Vasari and Salviati », dans *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Atti del convegno*, Florence, 1985, p. 301-308; « Comment : The Date of Francesco Salviati's French Journey », *The Art Bulletin*, vol. 74, no 1 (1992), p. 157-58.

<sup>38</sup> Pour NOVA: « *Occasio Pars Virtutis*. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci », *Paragone Arte*, 31, no 365 (Luglio 1980), p. 29-63; « Francesco Salviati and the 'Markgrafen' Chapel in S. Maria dell'Anima », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 25, no 3 (1981), p. 355-372; Pour RUBIN : « The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50 (1987), p. 82-112.

<sup>39</sup> C. DEMPSEY, « Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting », dans *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, éd. par P. A. Ramsey, 1982, p. 55-75. R. Williams donne une analyse plus détaillée de ces trois modes de représentation dans *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge, 1997, p. 91-94.

sied au contexte et à la fonction du lieu. Salviati parvient à transcrire en images les légendes et faits historiques, parce qu'il est familier avec les dispositifs de la rhétorique. Schlitt poursuit la voie ouverte par Dempsey et examine le rapport réciproque entre « style, rhétorique, genre, et fonction » dans les fresques de Camille Furieux au Palazzo Vecchio. L'idée qui sous-tend sa thèse indique que l'artiste manipule consciemment son style à l'intérieur du respect des conventions propres à la représentation d'un sujet spécifique. Bien que l'argument formulé par Schlitt soit probant, il ne tient pas compte de la relation entre la forme et le support, ou celle qu'entretient l'artiste avec le médium, un aspect que je me propose d'examiner au cours de ce travail.

Les années 1990 ont assurément signalé un regain d'intérêt pour l'artiste avec la parution du catalogue raisonné rédigé par Luisa Mortari et la présentation de l'exposition monographique organisée par Catherine Monbeig Goguel qui explore justement l'éclectisme de Salviati. Dans un contexte plus large, le livre de David Franklin propose de recadrer Salviati dans le milieu florentin.<sup>40</sup> Selon l'auteur, on assiste à un tournant dans l'histoire de l'art florentin après la mort de del Sarto en 1530, le départ de Rosso pour la France et l'activité de Pontormo en déclin. Les protagonistes de cette période sont précisément Salviati, Vasari et ceux qui pratiquent un style opposé aux peintres appartenant à l'atelier de Ridolfo Ghirlandaio. Toutefois, il ne faut pas surestimer l'impact de Salviati sur les pratiques artistiques de la ville après la fin des années 1540 et, par conséquent, mieux vaut se méfier de l'idée reçue d'un « dialogue » entre Florence et Rome.

Si le statut de « grand artiste » de Salviati est rarement mis en doute par les historiens de l'art, celui de « grand dessinateur » sinon de dessinateur « prolifique », l'est encore moins. En fait, mon examen du corpus m'amène à dire que si nous n'avions que les dessins de l'artiste, la personnalité créative qu'on pourrait reconstruire à partir de ceux-ci serait des plus fécondes. Non seulement parce que les dessins font étalage de la diversité des projets entrepris par Salviati, mais surtout à cause de la manière dont l'artiste exploite ce médium, la façon dont il imagine et conçoit l'objet, même celui tridimensionnel.

---

<sup>40</sup> D. FRANKLIN, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven et Londres, 2001.

Malgré l'opinion élogieuse de plusieurs critiques, l'oeuvre graphique de Salviati n'a pas donné lieu à un catalogue raisonné.<sup>41</sup> Les inventaires compilés par Cheney et Mortari ont certes le mérite de présenter l'ensemble du corpus, mais le regroupement géographique et physique des collections (pays, villes et musées) empêche le rapprochement spontané de feuilles qui partagent des caractéristiques formelles ou une même thématiques.<sup>42</sup> D'un point de vue pratique, l'étude de l'ensemble graphique se complique par la dispersion des feuilles au sein de plusieurs collections et d'un catalogage qui ne reflète pas nécessairement le dernier état du savoir. Dans le cas du Louvre, la quantité considérable de dessins de Salviati (près de 100 feuilles) a bénéficié du recensement de Monbeig Goguel et de la publication d'un catalogue qui campe l'oeuvre dans une période donnée, facilitant ainsi l'établissement de liens ou de ruptures avec ses contemporains.<sup>43</sup> L'équivalent de cet inventaire n'a regrettamment pas été effectué pour la collection notable appartenant au Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (GDSU). Par conséquent, il est à ce jour difficile de se prononcer sur le nombre exact de dessins réalisés par Salviati, certains se trouvant probablement classés sous le nom d'un autre artiste.<sup>44</sup>

L'absence de catalogue raisonné est compensée par la publication sporadique d'études qui s'articulent généralement autour des problèmes d'attributions. Un tel exemple est illustré par l'article d'Eugene Carroll qui restitue à Salviati, pas toujours de manière convaincante, des dessins auparavant assignés à Rosso.<sup>45</sup> Le souci de l'attribution correcte ne devrait toutefois pas limiter notre capacité ou la nécessité de considérer les dessins comme révélateurs d'éléments qui dépassent l'identité de leur concepteur. Par exemple, un dessin peut en dire long sur la genèse d'une oeuvre, sur les solutions envisagées par l'artiste pour résoudre des problèmes formels, sur les motifs récurrents qui peuvent être le

---

<sup>41</sup> Signalons l'effort plutôt méconnu et modeste de Hildegard Bussmann qui a présenté les dessins de manière chronologique et selon les techniques. Voir *Vorzeichnungen Francesco Salviatis, Studien zum zeichnerischen Werk des Kunstler*, thèse de doctorat, Berlin, Frei Universität, 1969.

<sup>42</sup> Mortari recense 580 dessins, en y incluant les feuilles qui ont été, à un moment ou un autre, attribuées à Salviati. Dans l'introduction au catalogue de 1998, 310 dessins sont retenus comme étant autographes par Monbeig Goguel. Cette dernière étoffe ce palmarès de 145 dessins se trouvant dans divers albums ou manuscrits pour dépasser finalement les 450 feuilles dessinées.

<sup>43</sup> C. MONBEIG GOGUEL, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens I. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps*, Paris, 1972 (abrég. *Vasari et son temps*)

<sup>44</sup> Des 300 dessins classés sous le nom de Salviati, j'estime que seulement une cinquantaine peuvent lui être attribués.

<sup>45</sup> E. CARROLL, « Some Drawings by Salviati Formerly Attributed to Rosso Fiorentino » *Master Drawings*, vol. 9, no 1 (Spring 1971), p. 15-37.

baromètre du goût prévalant à une époque donnée, sur la transmission de technique ou de procédures, sur les pratiques d'atelier, sur l'activité d'un collectionneur (par les filigranes et les marques), et j'en passe.

Dans cet ordre d'idées, je voudrais signaler l'essai d'Alessandro Nova qui réfléchit sur la réutilisation de motifs spécifiques dans les dessins de Giorgio Vasari et Francesco Salviati.<sup>46</sup> Ce phénomène expliquerait en partie l'absence de dessins préparatoires pour les cycles de fresques : l'artiste dispose d'un répertoire de figures « passe-partout » qu'il n'a qu'à revêtir autrement, qu'à modifier ses attributs et le tour est joué. Nova défend l'idée d'un portfolio de figures, créées probablement à partir de modèles en cire ou en plâtre. Pour étayer cette hypothèse, l'auteur a recours aux sources de l'époque, dont les traités de Campi (*Parere sopra la Pittura*, 1584) et de Armenini (*De veri precetti della pittura*, 1587), où il est mentionné que les peintres se servent de figurines en cire pour configurer leurs compositions. La raison qui expliquerait la répétition de motifs en serait une de commodité : l'envergure des projets acceptés par Salviati et Vasari, associé au manque fréquent de collaborateurs, rend nécessaire une démarche qui encourage la rapidité d'exécution. En lisant les *Vies* de Vasari, on comprend que la répétition n'est condamnable que si elle se transforme en réplique ou en copie conforme; la réutilisation d'un motif s'avère cependant acceptable dans la mesure où celui-ci est recontextualisé.

Finalement, il convient de souligner l'importance des interventions de Cecchi qui s'élaborent autour de l'interprétation iconographique et, dans la mesure où un dessin peut être mis en relation avec une peinture, l'auteur expose les différences ou les similitudes entre les deux modes de représentation.<sup>47</sup> Enfin, je souhaite attirer l'attention sur les études de Paul Joannides qui s'intéresse à des catégories spécifiques de dessins chez Salviati, notamment ceux réalisés à la sanguine ou ceux imitant les oeuvres de Michelangelo.<sup>48</sup> Ce dernier aspect présente un intérêt particulier pour ma thèse, car ce type de dessins témoigne

---

<sup>46</sup> A. NOVA, « Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice », *Master Drawings*, vol. 30 (Spring 1992), p. 83-108.

<sup>47</sup> A. CECCHI, « Alcune aggiunte e precisioni per il Salviati disegnatore », *Antichità viva*, no 2-3 (Marzo-Aprile 1989), p. 38-44; « Les “disegni piccoli”. Nouvelles considérations sur Cecchino Salviati », dans *Disegno. Actes du colloque du Musée des beaux-arts de Rennes* (9 et 10 novembre), Rennes, Le Musée, 1990, p. 25-30; « In margine a una recente monografia sul Salviati », *Antichità Viva*, no 1 (Gennaio-Febraio 1994), p. 12-22.

<sup>48</sup> P. JOANNIDES, « Salviati and Michelangelo », dans *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, éd. par F. Ames-Lewis et P. Joannides, Aldershot, 2003, p. 68-92.

de la sensibilité de Salviati par rapport aux différents médias, même vis-à-vis de ceux qu'il n'a pas pratiqués. Ainsi, la confrontation d'un noyau de dessins de nus, à l'évidence inspirés du maître confirme l'engouement de Salviati pour la sculpture.

Une feuille appartenant au Musée des beaux-arts du Canada (fig. 1) est un exemple qui amalgame la fascination qu'ont exercée deux modèles michelangélesques : le *Jeune nu en cire*, conservé à la Casa Buonarroti et le *David* de l'Académie, modèles d'autre part très similaires<sup>49</sup> (fig. 2). Loin de vouloir insinuer que le dessin soit un collage, il semble être le résultat d'une observation minutieuse de la part du peintre, de ces deux œuvres fondamentales (fig. 3-5). Ainsi, la partie inférieure du dessin propose une vue de trois quarts, où l'articulation des genoux est visible et où le positionnement des pieds est clairement emprunté au prototype en cire. Même le léger renflement du ventre et l'angle formé par le bras gauche plié, rappellent ce dernier. L'artiste a « complété » la sculpture en y ajoutant le bras droit levé, l'index de la main pointant vers le haut. De plus, la torsion exagérée du tronc, qui nous permet de voir la musculature du dos de manière quasi frontale, laisse entendre la fascination de Salviati pour cet élément du corps (intérêt confirmé par la reprise du dit élément sur le bord droit de la feuille). Les références au David sculpté sont évidemment la carrure athlétique de la figure, la fronde – ici appuyée sur la hanche du héros – et la cuirasse gisant nonchalamment à sa gauche. Nul doute que ce dessin hautement fini fasse foi de l'incroyable assurance que déploie l'artiste dans le rendu de la musculature, grâce à la variation des lignes: hachures, contre-hachures, virgules, crochets, chevrons. On y sent toute la verve dessinatrice d'un Salviati qui manipule avec une aisance déconcertante la plume.

La feuille d'Ottawa a déjà été mise en parallèle avec un motif au Louvre, à cause de la similitude de la pose, bien que dans un tel cas il s'agisse de saint Jean-Baptiste, comme le suggèrent la peau d'animal à peine esquissée et l'index levé<sup>50</sup> (fig. 6). À son tour, le saint a été rapproché d'un autre dessin au Louvre, d'une technique analogue, mais d'une

---

<sup>49</sup> Plume et encre brune, sur pierre noire, inv. 41486. La feuille présente aussi une étude de torse et d'un pied, à droite et le motif d'une cuirasse, à gauche. Voir D. FRANKLIN dans *De Léonard à Michel-Ange. La Renaissance à Florence*, Ottawa, 2005, cat. n° 117. C. Monbeig Goguel associe la figure à l'Hercule de Michelangelo, aujourd'hui perdu, plutôt qu'à celle du David. Voir « Book Review », *Burlington Magazine*, vol. 131 (Oct. 1989), p. 713; DE TOLNAY, « L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau », *Gazette des beaux-arts*, 64 (1964), p. 125-33.

<sup>50</sup> Pierre noire, 404 x 214 mm, Département des Arts graphiques (DAG), inv. 1662. Cité par D. FRANKLIN, *Léonard...*, n° 117; M. HIRST, *ROME/PARIS*, n° 13.

facture plus soignée. Cette dernière feuille se révèle être une copie quasi conforme du modèle de la Casa Buonarroti <sup>51</sup> (fig. 7-8).

La liste d'exemples confortant l'idée selon laquelle Salviati réagit face aux modèles sculptés de Michelangelo s'allonge lorsqu'on se tourne du côté de la gravure. En effet, une eau-forte reproduisant la célèbre *Aurore* (fig. 9) et publiée au XVIIe siècle par l'artiste amateur et avocat Jan de Bisschop (1628-1671), a permis d'identifier un dessin à la pierre noire à la National Gallery of Scotland <sup>52</sup> (fig. 10). La feuille reprend la sculpture dans ses moindres lignes, mais le motif a été coupé et collé sur un support secondaire selon un angle horizontal qui ne respecte pas la direction de l'œuvre de San Lorenzo.<sup>53</sup> Les propriétés stylistiques du dessin, la légèreté du trait et le modelé convaincant, confirment à mon avis l'inscription fournie par de Bisschop : « M.A. Bon.è marm.Salv.d ». La provenance reste problématique, mais cela est typique des œuvres graphiques qui comportent rarement la trace de leurs propriétaires.<sup>54</sup> Selon le point d'observation suggéré par le dessin et la chronologie des événements, on peut déduire que Salviati a examiné la sculpture avant que celle-ci ne soit installée sur son socle en 1546, c'est-à-dire lorsqu'elle gisait encore au sol.<sup>55</sup>

La planche fait partie des volumes compilés par de Bisschop, présentant une sélection d'œuvres-clés de l'antiquité et de l'époque moderne, destinés à la formation d'amateurs et aspirants artistes.<sup>56</sup> Le premier volume, consacré à la sculpture antique se divise en deux

---

<sup>51</sup> Pierre noire, 400 x 161 mm, DAG, inv. 1665. Voir M. HIRST, *ROME/PARIS*, n° 11.

<sup>52</sup> 382 x 209 mm., inv. RSA 863.

<sup>53</sup> Ph. COSTAMAGNA, *ROME/PARIS*, n° 9. Le lien entre la gravure et le dessin est soutenu par R. ROSENBERG dans une lettre insérée dans le dossier d'œuvre (05.04.93), puis développé dans *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos: eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Munich, 2000, n° 413, ill. 9-9a et 10. Ce lien est repris par P. JOANNIDES, *ROME/PARIS*, n° 8. Le dessin n'avait jamais été publié auparavant (non inclus dans le catalogue de dessins italiens du musée par K. Andrews, 1968).

<sup>54</sup> Curieusement, van GELDER et JOST ne mentionnent pas ce dessin comme modèle possible pour la gravure. (d'autant plus curieux que l'éditeur de leur ouvrage n'est nul autre que K. Andrews, conservateur de dessins au musée d'Édimbourg). Les auteurs font référence à un « nu féminin allongé à la pierre noire, dessiné vigoureusement par Salviati) inclus dans le catalogue manuscrit de la collection de Valerius Röver (1738), mais rejettent qu'il puisse s'agir du dessin utilisé par de Bisschop. La provenance plus ancienne vérifiable est le leg de David Laing à la Royal Scottish Academy en 1878.

<sup>55</sup> Voir R. ROSENBERG, «The Reproduction and Publication of Michelangelo's Sacristy : Drawings and Prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort», dans *Reactions to the Master : Michelangelo's Effect on art and Artists in the Sixteenth Century*, éd. par F. Ames-Lewis et P. Joannides, qui s'oppose à l'opinion de Joannides pour la datation de la feuille.

<sup>56</sup> Pour une étude sur l'homme et sa production artistique, voir J. G. VAN GELDER, « Jan de Bisschop », *Oud Holland*, LXXXVI, n° 4 (1971), p. 281-288 ; J. DE BISSCHOP, *Signorum veterum icones, 1668-1669 et Paradigmata graphices variorum artificum*, 1671, La Haye. Pour une riche édition critique de l'ouvrage,

parties: *Icones I* (planches 1 à 50), dédié à Constantin Huygens le jeune et *Icones II* (planche 51 à 100), avec une dédicace adressée à Johan Augustyn Uttenbogaert.<sup>57</sup> Ce tome contient également trois planches identifiées comme copies d'après Salviati: la planche n° 77 (fragment d'une Aphrodite accroupie)<sup>58</sup> ; n° 78 (sujet analogue au précédent avec quelques variantes au niveau de la position des bras et de l'angle de vue)<sup>59</sup> et enfin une *Figure debout drapée* (n° 100), portant la mention « F.Salv.d. ». Seule cette dernière gravure a été rapprochée d'un dessin à la sanguine conservé au château de Windsor sous le nom de Salviati.<sup>60</sup> La feuille comporte une vieille annotation au verso, visible malgré qu'elle soit collée en plein. Le prototype serait un statue dépourvue de bras, qui ornait la façade de la Villa Medici.

Le second volume, *Paradigmata*, ne contient que 57 reproductions, le projet ayant été interrompu par le décès de l'auteur. Contrairement aux *Icones*, ce livre est dépourvu d'une introduction à l'attention du lecteur et d'une liste des œuvres présentées et de leur localisation. Impossible donc de savoir où se trouvaient les originaux au moment de la compilation du recueil. Cependant, on peut supposer que de Bisschop a eu accès à l'importante collection amassée par Johan Six, personnage auquel il dédie le volume, pour développer son projet.<sup>61</sup> La dédicace nous informe également que l'auteur n'a exécuté ses

---

voir. G. van GELDER et I. JOST, *Jan De Bisschop and His Icones & Paradigmata: Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, Doornspijk, 1985. Le seul bémol avec ce livre est qu'il contient des références bibliographiques un peu anciennes, les auteurs n'ayant pu compléter le travail.

<sup>57</sup> Constantijn Huygens, le jeune (1628-97); Joannes Uttenbogaert (ou Wtenbogaert) (1609-81).

<sup>58</sup> Inscrite « F. Salviati d. ». Sans endosser de manière univoque l'attribution à Salviati, Gelder et Jost affirment que le dessin faisait partie de la collection d'Uttenbogaert. Les auteurs citent comme modèle probable une statue anciennement dans la collection Farnese, aujourd'hui à Naples, malgré les légères différences qui émergent de leur confrontation (bracelet sur l'original absent de l'eau-forte) et bien que de Bisschop, dans son index des lieux, soutienne que la statue se trouve au palais Giustiniani. Toutefois, étant donné l'accès privilégié de Salviati au patrimoine artistique des Farnese par voie de leur mécénat, l'hypothèse d'une copie directe n'est pas à écarter. Stylistiquement, il est difficile de se prononcer en faveur ou non d'une attribution au peintre. Les maladrotes que l'on note au niveau de la main droite sont peut-être simplement imputables au talent inégal du graveur. van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 161-164.

<sup>59</sup> Inscrite : « F.Salv.d. ». La provenance du dessin remonterait à Uttenbogaert et la feuille n'a toujours pas refait surface. La source est spéculativement un marbre ayant appartenu aux Cesi-Ludovisi, maintenant au Museo delle Terme, à Rome (inv. 8565) sans que celui-ci ne soit cité par de Bisschop dans sa liste des œuvres. VAN GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 164-65.

<sup>60</sup> 164 x 104 mm, inv. 6739. A. E. POPHAM ET J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949, n° 898; van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 186-87; MORTARI 1992, n° 585; Ph. COSTAMAGNA, *ROME/PARIS*, n° 9.

<sup>61</sup> Johan Six (1618-1700), homme d'affaires, poète et dramaturge. Difficile de confirmer que de Bisschop ait eu recours aux dessins de Six, mais la vente d'une partie de sa collection à Amsterdam, en 1702 (Lugt. 183), révèle que ce dernier possédait des feuilles d'artistes italiens que l'on retrouve dans *Paradigmata*, tels

eaux-fortes qu'à partir de dessins originaux et non d'après des gravures. Selon van Gelder, les collections dans lesquelles puise de Bisschop sont celles que l'on retrouve au nord des Pays-Bas et, outre celle de Six, il faut regarder du côté de Nicolas Flinck, Jonckheer van der Does, Lambert ten Kate, pour ne nommer que ceux-là.<sup>62</sup> Néanmoins, là où le recours à l'original devenait impossible, de Bisschop a dû se fier aux dessins, exécutés entre autres par Doudijns, de Poelenburgh, Matham et van Heemskerck.

En effet, on sait que durant son séjour romain (1555-57), de Bisschop a copié peu de sculptures. Il doit alors recourir aux dessins réalisés par ses contemporains pour construire son répertoire. À ces copies s'ajoutent les feuilles généreusement mises à sa disposition par Uttenbogaert, dont la collection renferme des dessins de Jacques de Gheyn III et possiblement ceux de Salviati et autres artistes italiens, ou du moins ceux identifiés comme tels.<sup>63</sup> En réalité, lorsque de Bisschop identifie erronément l'auteur d'un dessin, il s'appuie sur l'attribution de l'époque, telle qu'enregistrée par le collectionneur. Ajoutons que l'auteur n'a eu d'autre choix que de compter fortement sur le corpus graphique disponible, vu la faible présence de sculptures « antiques » en sol néerlandais (souvent excessivement restaurées et de qualité discutable). Comme le notent van Gelder et Jost, les dessins utilisés par de Bisschop se sont avérés être de fidèles copies des sculptures, sans modifications ou « améliorations » de la part du graveur.

Outre l'*Aurore*, le volume *Paradigmata* comprend d'autres inventions attribuées à Salviati, dont un *Nu debout, vu de dos*.<sup>64</sup> On y repère aussi une sybille identifiée à tort comme œuvre de Michelangelo, malgré la mention « Mich. Ang. Bon. pinx. F. Salv. d. ». <sup>65</sup>

---

Correggio, Rosso et Salviati. Le catalogue n'apporte toutefois pas de précisions quant aux sujets des dessins; van GELDER, « Jan de Bisschop », 1971, p. 25, n. 104.

<sup>62</sup> van GELDER, « Jan de Bisschop », 1971, p. 26. L'auteur a été en mesure de retracer la localisation actuelle de certains dessins du *Paradigmata*, aujourd'hui à Oxford (coll. Devonshire), Cambridge et ailleurs.

<sup>63</sup> van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 17-18. Uttenbogaert reçoit à la mort de son cousin Jacques de Gheyn III, en 1641, un certain nombre de ses dessins. Quant à la fille de Uttenbogaert, elle vendra, en 1722, une partie des œuvres léguées par son père, dont des dessins de Veronese, Tiziano, Bandinelli, etc. Par ailleurs, nous savons que l'inventaire après-décès de la nièce de de Bisschop, seul héritière de l'artiste, rédigé en 1697, ne fait aucune mention de la paternité des œuvres léguées par ce dernier. Il est donc impossible de savoir si certaines gravures du recueil sont tirées de dessins ayant appartenu à de Bisschop. Voir van GELDER, « Jan de Bisschop ».

<sup>64</sup> La reproduction n° 6 comporte l'inscription « Fr. Salviat. inv. del. ». Toutefois, comme le précisent Gelder et Jost, aucun dessin du peintre n'a été mis en relation jusqu'à maintenant avec la gravure. La monumentalité et la pose de la figure sont trop génériques pour pouvoir arrêter notre choix sur un artiste en particulier. Le nom de Salviati n'est pas à exclure, mais ce type d'image reste aussi proche de Daniele da Volterra ou de Bandinelli van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 233-34.

<sup>65</sup> Van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 244-45, n° 22.

La figure est en fait celle peinte à fresque par Raphaël au-dessus de l'autel de la chapelle Chigi, à Santa Maria della Pace. Cette erreur atteste des attributions qui prévalaient selon les informations qui circulaient sans que l'artiste ou le collectionneur puisse en vérifier l'exactitude. Toutefois, l'auteur du dessin à l'origine de l'eau-forte peut très bien être Salviati, surtout à la lumière de son passage dans l'église de Rome et même si certains détails de la gravure apparaissent un peu gauches (par exemple, les pieds et les mains). Le dessin n'a pas encore été repéré, bien qu'il ait déjà figuré dans la collection de Lambert ten Kate (1674-1731) et successivement dans celle de Antoni Rutgers (1695-1778).<sup>66</sup>

L'engouement de Salviati pour la statue de San Lorenzo est confirmé par les versions de Londres et de Chatsworth, à la sanguine et à la pierre noire respectivement. La première saisit le motif selon un regard incisif qui se positionne aux pieds de la statue, mettant ainsi en relief la torsion de la hanche vers l'avant.<sup>67</sup> (fig. 11) La juxtaposition du dessin au modèle de marbre montre à quel point la copie est fidèle à ce dernier, quoique le côté droit de la statue soit moins réussi (raccourci de la main et du bras). La musculature est accentuée et la tête est rejetée vers l'arrière avec force.<sup>68</sup> Cette interprétation salviatesque de la sculpture a parfois été reconnue dans un dessin de composition où l'on aperçoit une figure féminine au milieu d'un paysage, dans la collection de Florence. (fig. 12) Toutefois le style quasi télégraphique de la feuille me fait dire qu'une telle attribution est à rejeter.<sup>69</sup> J'énoncerais la même réticence, toujours uniquement sur la base d'indices formels, à propos d'un dessin appartenant au Metropolitan Museum of Art.<sup>70</sup>

Quant à l'exemple de Chatsworth, il propose une vue en plongée, certainement moins originale sinon dynamique que celle du British Museum<sup>71</sup> (fig. 13). Tandis que la version londonienne est généralement acceptée comme étant de Salviati, celle de Chatsworth

---

<sup>66</sup> Vente L. ten Kate, Amsterdam 16.6.1732 (Lugt 416); vente Rutgers, Amsterdam 1.12.1778 (Lugt 2920); voir van GELDER et JOST, *Jan De Bisschop...*, p. 245

<sup>67</sup> 340 x 260 mm, British Museum, inv. 1900.0824.118, voir J. WILDE, *Michelangelo and his Studio*, London, 1953, n° 102; F. SRICCHIA SANTORO attribue le dessin à da Volterra dans « Daniele da Volterra », *Paragone*, 33 (1967), p. 29, fig. 34

<sup>68</sup> À cet égard, ROSENBERG, *Beschreibungen...* fournit des illustrations des sculptures vues sous différents angles fort utiles pour tirer des conclusions formelles

<sup>69</sup> plume et encre brune, lavis, 15x20 cm, GDSU, inv. 608 F; ROSENBERG, *Beschreibung...*p. 249 (avec bibliographie antérieure), ill. 12

<sup>70</sup> inv. 1975.1.321. Voir ROSENBERG, *Beschreibung...*p. 249, ill. 13 et A. FORLANI TEMPESTI, *The Robert Lehman Collection. Italian fifteenth to seventeenth century drawings*, New York, 1991, p. 278-81

<sup>71</sup> 370 x 230 mm, Chatsworth, coll. Devonshire, inv. 14, voir M. Jaffé, *Renaissance & Baroque Drawings from Chatsworth*, Washington, 1995, n° 33.

suscite encore quelques désaccords.<sup>72</sup> Comme l'a si adroitement expliqué Rosenberg, la sacristie de San Lorenzo a tenu lieu de véritable atelier pour les artistes comme en témoignent les innombrables copies des monuments funéraires consacrés à Giuliano et à Lorenzo de Medici. En consultant le tableau résumant les dessins d'après les sculptures de Michelangelo, on se rend compte que des quatre statues sépulcrales, l'*Aurore* est celle qui a suscité le plus d'engouement.<sup>73</sup> On comprend alors pourquoi le choix de candidats possibles comme auteur de la feuille de la collection Devonshire se complique.

La fascination du peintre pour Michelangelo sculpteur est loin d'être passagère et les exemples en ce sens abondent. Il observe visiblement les exemples de Michelangelo de manière réfléchie et, comme dans le cas du *David* d'Ottawa, il absorbe et renouvelle le modèle étudié. À cet égard, rappelons que Hirst a reconnu, dans une des figures dépeintes au plafond du palais Grimani à Venise, une émulation de la fameuse statue.<sup>74</sup> Une autre transposition audacieuse de l'*Aurore* de la part de Salviati se décèle dans un dessin illustrant la lascivité du dieu grec Ixion<sup>75</sup> (fig. 14). Celui-ci étreint langoureusement une « feinte » Junon, façonnée à partir de nues par son époux Jupiter, dieu des Grecs, afin de la soustraire à la convoitise charnelle du parricide (Ixion avait auparavant assassiné son beau-père Déionée). La pose adoptée par la jeune femme se rapproche sensiblement de celle de la sculpture à l'exception de l'orientation du visage ici vers la gauche, et du bras allongé plutôt que plié. Cette composition a servi à la réalisation d'une gravure sûrement à cause de sa connotation hautement sexuelle, qui en faisait un objet recherché.

Le rapport à la sculpture m'a amenée à réfléchir à la question de Salviati copiste et à la manière dont l'artiste s'approprie les modèles qu'il a sous les yeux. L'analyse des copies est intéressante non seulement parce qu'elle révèle des choix réfléchis, mais parce qu'elle permet de vérifier cette imagination fertile si souvent évoquée lorsqu'on parle de Salviati. Un premier exemple nous montre toutefois un Salviati faisant preuve de retenue. En effet, une sanguine d'une finesse exceptionnelle reprend l'invention de Rosso Fiorentino, *Rebecca et Elzéar au puits*, connue aujourd'hui à travers une copie attribuée à Giovanni

---

<sup>72</sup> Jaffé et Mortari l'attribuent à Salviati, mais Cecchi l'assigne à Giovan Battista Naldini et Giovanetti et Rosenberg à Francesco Morandi (dit il Poppi).

<sup>73</sup> ROSENBERG, *Beschreibungen...*, p. 254.

<sup>74</sup> HIRST, « Three Ceiling... », p. 157.

<sup>75</sup> Pierre noire, 253 x 173 mm, Santa Barbara University Art Museum, inv. 41; attribué à Daniele da Volterra par A. MOIR, *Old Master Drawings from the Feitelson Collection*, Californie, 1983, p. 34-36; A. NOVA, *ROME/PARIS*, p. 68-69, 212, fig. 4 et n° 77 pour la gravure; ROSENBERG, *Beschreibungen*, p. 249.

Antonio Lappoli <sup>76</sup> (fig. 15). Cependant, tel que le défend Franklin, la version de Salviati, qui se différencie de celle de Lappoli, se rapprocherait davantage d'un dessin préparatoire, vu les emprunts stylistiques tels les membres élancés, les profils prononcés des figures féminines et les coiffures élégantes. J'ajouterai que la minutie dans le rendu de certains détails comme la sandale de Rebecca, le turban du nu assis à l'avant-plan et la fluidité des drapés, sont d'une sensibilité saisissante. La composition a exercé un attrait indéniable sur Salviati qui y aura vu toute la richesse de la variation des poses et gestes des figures. L'une de celles-ci, le jeune homme qui tire le chameau par la bride, est d'ailleurs étudiée de manière isolée sur une feuille conservée à Vienne, qui comporte aussi, sur une échelle réduite, l'étude d'un torse.<sup>77</sup>

Grâce à un dessin qui reprend la fameuse *Allégorie du triomphe de Vénus* de Bronzino, on s'aperçoit à quel point Salviati dépasse subtilement le simple exercice de la copie pour offrir une interprétation des plus personnelles de la composition originale<sup>78</sup> (fig. 16-17). Le tableau est achevé à Florence, autour de 1545, lorsque les deux artistes s'affairent à la réalisation des tapisseries pour le compte de Cosimo I<sup>er</sup>. On suppose donc logiquement que Salviati est en mesure d'observer le panneau. Toutefois, l'analyse scientifique des techniques d'exécution du tableau a révélé que la version dessinée de Salviati ne correspond à aucun des dessins sous-jacents tracés à l'origine par Bronzino pour fixer sa composition.<sup>79</sup> Selon Franklin, les différences notables – au niveau de la position des jambes de Vénus, de Cupidon qui caresse le sein droit de la déesse plutôt que le gauche, de la queue de la Fraude ici bien visible – correspondraient à un dessin préparatoire de Bronzino désormais perdu ou trahiraient un dessin que Salviati réalise de mémoire. Je crois qu'il pourrait aussi s'agir du fruit d'une licence artistique voire d'une critique vis-à-vis un rival avoué, car l'agencement du tableau, tel que privilégié par

---

<sup>76</sup> 315 x 220 mm, GDSU, inv. 14610 F. Voir notice de P. JOANNIDES, *ROME/PARIS*, n° 4, pour une bibliographie antérieure exhaustive. La qualité du dessin écarterait une datation qui remonte au séjour dans l'atelier d'Andrea del Sarto durant les années 1520, malgré le recours à la sanguine, technique généralement associée à cette période. Celle autour de 1539 apparaît plausible.

<sup>77</sup> Sanguine et pierre noire, 430 x 263 mm, Albertina, inv. 4865 SC.R. 566. Voir notice de P. JOANNIDES dans *ROME/PARIS*, n° 5.

<sup>78</sup> Plume et encre brune, lavis, sur pierre noire, collé en plein, 114 x 98 mm, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 41430r. Voir D. FRANKLIN dans *De Léonard...*, cat. n° 120; C. MONBEIG-GOGUEL, « Francesco Salviati et la "Bella Maniera". Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions », *ACTES*, p. 62-65.

<sup>79</sup> C. PLAZZOTTA et L. KEITH, « Bronzino's "Allegory": New Evidence of the Artist's Revisions », *Burlington Magazine*, vol. 141 (Feb. 1999), p. 89-99.

Salviati, me semble nettement plus fluide et élégant que celui adopté par Bronzino, où on perçoit une certaine disharmonie dans l'étreinte entre Cupidon et la déesse.<sup>80</sup> Le verso de la feuille présente une esquisse d'architecture, à l'encre et au lavis, que l'on a récemment associée à une œuvre de Michelangelo, autre preuve tangible de l'engouement de Salviati pour le maître.<sup>81</sup> Il s'agit d'une copie du portail pour le monastère de Sant'Apollonia, à Florence, réalisé après 1526 (fig. 18).

Les nombreuses critiques et comptes-rendus parus à la suite de la récente exposition témoignent de la fascination qu'exerce Salviati dans les milieux universitaires et muséaux. Sa collaboration avec les éditeurs, son penchant pour l'ornementation, ses cartons destinés aux tapisseries, ses dessins d'orfèvrerie et ses fresques monumentales reflètent une polyvalence que la manifestation de 1998 a tenté de cerner. Peut-être cette caractéristique explique-t-elle en partie la réticence des historiens de l'art, même les plus optimistes, à prendre d'assaut la carrière si fertile et éclectique d'un artiste qui ne manquait certes pas d'ambition.

---

<sup>80</sup> L'hypothèse de Pierguidi selon laquelle Salviati aurait collaboré avec Bronzino en lui apportant des solutions pour articuler la composition est à exclure. Le climat compétitif pour se tailler une place à la cour médicéenne est à mon avis incompatible avec cette idée. S. PIERGUIDI, « Dalla "Veritas filia Temporis" di Francesco Marcolini all' "Allegoria" di Londra del Bronzino : Il contributo di Francesco Salviati », *Artibus et Historiae*, vol. 26, n° 51 (2005), p. 159-72 : p. 167, 169, 170.

<sup>81</sup> C. ELAM, « Funzione, tipi e ricezione nei disegni di architettura di Michelangelo », dans *Michelangelo e il disegno di architettura*, éd. par C. Elam, Venise, 2006, p. 42-73.

## Partie 1

### *Superficie / Espace*

#### I. *San Francesco a Ripa*

On retrouve, dans l'église paroissiale de San Francesco a Ripa, le premier tableau d'autel de Salviati, *L'Annonciation* (fig. 19-20). Depuis son arrivée à Rome vers 1530, l'artiste avait été essentiellement absorbé par la réalisation de commandes pour le compte du cardinal Giovanni Salviati, son protecteur, duquel il adopte comme on le sait, le nom. Les fresques et tableaux exécutés pour ce dernier étaient cependant destinés à un usage privé.<sup>82</sup> La première oeuvre de Francesco conçue pour un espace public est la décoration d'une niche au-dessus d'un portail à Santa Maria della Pace, avec le motif du *Christ apparaissant à saint Philippe*, flanqué d'une Vierge et de l'Ange Gabriel. Ces débuts "modestes" auront vraisemblablement satisfait le commanditaire, Filippo Sergardi, qui emploie à nouveau Salviati en lui octroyant cette fois une visibilité accrue : une des parois de l'église octogonale, sur laquelle il peint une *Assomption*.<sup>83</sup> Cette dernière s'inscrit dans une série de fresques dédiées à la Vierge et commandées par Sergardi, telles *La Présentation au Temple* de Baldassare Peruzzi, toujours in situ, et *La Visitation* de Sebastiano del Piombo, laissée inachevée et dont il subsiste trois fragments détachés.<sup>84</sup>

Je tiens à faire remarquer deux conséquences majeures engendrées par cette commande. D'abord, la production de Salviati sort de la sphère du privé pour entrer dans celle publique. Une réalité qui expose l'artiste à tous types de spectateurs, parmi lesquels peuvent se rencontrer de potentiels mécènes. Ensuite, ses inventions côtoient celles de ses

---

<sup>82</sup> Vasari mentionne trois tableaux dont deux représentent une Vierge et l'autre, une scène de chasse. À ceux-ci s'ajoutent des épisodes de la *Vie de saint Jean-Baptiste*, peint à fresque dans la chapelle de son palais. Ces fresques sont aujourd'hui disparues. Voir G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la dir. d'André Chastel, Paris, 1989, vol. 9, p. 58-59 (abrégé. VASARI-CHASTEL).

<sup>83</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 60; VASARI-MILANESI, VII, p. 14. Milanese a reconnu en "messer Filippo da Siena", le siennois Filippo Sergardi (1488?-1536), clerc de la chambre apostolique, grand ami et exécuteur testamentaire d'Agostino Chigi (1466-1520). En tant qu'administrateur du legs Chigi, il relance Sebastiano del Piombo en 1530 pour qu'il termine la chapelle de famille à S. Maria del Popolo, un projet qui sera finalement porté à terme par Salviati en 1552. Pour le contrat entre les deux hommes, voir M. HIRST, «The Chigi Chapel in S. Maria della Pace», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, n° 3/4 (Jul. - Dec., 1961), p. 183-85.

<sup>84</sup> VASARI-MILANESI, IV, p. 594 (Vie de Peruzzi); *ibid*, V, p. 572 (Vie de del Piombo). Pour l'oeuvre de del Piombo, voir M. HIRST, «A Late Work of Sebastiano del Piombo», *The Burlington Magazine*, vol. 107, n° 745 (Apr., 1965), p. 177-185.

contemporains, ce qui ouvre assurément la porte aux comparaisons et le soumet à l'oeil critique de ses pairs. Francesco a du être bien sensible à ces conditions, car Vasari souligne justement le soin avec lequel il exécute l'oeuvre qui devra "affronter" celles conçues par nul autre que Raphaël, Peruzzi et Rosso Fiorentino. Il nous est malheureusement impossible de formuler un jugement esthétique sur sa participation à la décoration du lieu, car les fresques ont été détruites.<sup>85</sup>

Le passage de Salviati à S. Maria della Pace est également déterminant parce qu'il permet à l'artiste d'étudier à loisir les oeuvres qui s'y trouvent et la manière dont celles-ci résolvent des problèmes – ou abordent des aspects – d'ordre formel. À cet égard, il faut joindre le nom de Parmigianino à la liste des artistes à peine énumérés. Bien qu'il n'ait pas contribué à la décoration de l'église, sa *Vision de Saint Jérôme* y est abritée momentanément.<sup>86</sup> En examinant les oeuvres de Salviati, on se rend compte à quel point l'artiste a dû observer scrupuleusement les inventions du peintre émilien, comme en témoigne entre autres *La Visitation* de S. Giovanni Decollato, dans l'élégance des poses et le raffinement des coiffures.

Étant donné la destruction des fresques de S. Maria della Pace, l'expérience de Salviati à San Francesco s'avère digne d'intérêt pour notre compréhension de l'artiste car elle témoigne de sa présence dans un espace sacré accessible (bien que le tableau orne la chapelle d'un particulier). L'église franciscaine se trouve à Trastevere, un coin de la ville qui avait longtemps été coupé de l'axe privilégié des activités commerciales et autres, en raison de son inaccessibilité.<sup>87</sup> Sous le pontificat de Jules II, la situation change grâce à la percée de grandes artères telle la via Giulia, et celle de rues secondaires (Lungara et Lungaretta), qui mettent fin à l'isolement du quartier. Parallèlement à l'éclatement du tissu

---

<sup>85</sup> On ignore la date de sa destruction mais on sait du moins que l'oeuvre est toujours en place lorsque G. Mancini écrit son *Viaggio per Roma*, vers 1623-24: «In faccia nella Tribuna...appresso di Baldassare, di Francesco Salviati e del Piombo» Voir édition de Ludwig Schudt, Leipzig, 1923, p. 103.

<sup>86</sup> Le récit de Vasari soutient que le tableau de Parmigianino est mis à l'abri à S. Maria della Pace, à cause du Sac. Pour la reconstitution documentaire de la commande, voir M. VACCARO, « Documents for Parmigianino's 'Vision of St Jerome' », *The Burlington Magazine*, vol. 135, n° 1078 (Jan. 1993), pp. 22-27 et S. CORRADINI, « Parmigianino's Contract for the Cacciapupi Chapel in S. Salvatore in Lauro », p. 27-29. Cette dernière contribution reconstruit en partie l'histoire de S. Salvatore qui devait accueillir le tableau de Parmigianino et où Salviati travaillera durant les années 1550.

<sup>87</sup> Pour un compte-rendu historique de l'église voir A. MENICHELLA, *San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Rome, 1981. Pour la récente restauration du monument, A. LO BIANCO, « San Francesco a Ripa », dans *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, éd. par A. Negro, 2001, vol. II, p. 169-82.

urbain, on assiste à une prise en charge de la zone de Trastevere par la nouvelle aristocratie commerçante, qui rivalise peu à peu avec les vieilles familles patriciennes.

Le renouveau architectural de l'édifice repose, selon Menichella, sur la volonté d'un clan élargi de cette bourgeoisie urbaine, les Albertoni, d'honorer la mémoire d'une des leurs : Ludovica (1473-1533). Grâce à ses activités caritatives, cette dernière avait fortement marqué la vie des gens du quartier. Le désir d'ériger une chapelle à son nom incite sa famille, dans un même élan, à remettre à neuf l'ensemble architectural datant du moyen âge. Le projet, confié à Baldassarre Peruzzi, demeure au stade du balbutiement à cause probablement de la mort de l'architecte en 1536 (les autres hypothèses formulées par Menichella pour expliquer l'interruption de programme, et qui me semblent défendables sont celles d'une désapprobation du plan de la part des mécènes ou la résistance des frères franciscains à modifier leur maison de culte).<sup>88</sup>

Les trois chapelles qui longent le côté gauche, à partir de l'entrée, ont été épargnées par la restructuration du bâtiment entreprise au début du XVIIe siècle. La description la plus ancienne de l'aménagement écrite par P. Ugonio remonte à 1588, qui dénomme les chapelles : « del Crociffiso, della SS. Annunziata e Mattei ». <sup>89</sup> Celle qui nous intéresse est la deuxième puisqu'elle abrite le tableau de Salviati.<sup>90</sup> D'une notoriété plus modeste que celle de la famille Mattei, cette chapelle appartient aux Castellani, ancienne famille romaine. On ignore les circonstances de la commande, comment et pourquoi Salviati a été approché par Mariano Castellani ou par son épouse, Bernardina Rustini, probables mécènes du tableau. On sait toutefois que Mariano finance la chapelle en 1525, tel que l'atteste un premier testament stipulant sa volonté d'être enterré en ce sanctuaire.<sup>91</sup> De plus, le document nous apprend que Mariano lègue aux frères une allocation annuelle de huit barils de « moût de vin » à la confrérie de SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum 25

---

<sup>88</sup> A. MENICHELLA, p. 35-36.

<sup>89</sup> Manuscrit cité dans Menichella, p. 37. Il s'agit de P. UGONIO, *Pompeii Ugonii theatrum Urbis Romae. Compendium rerum memorabilium Urbis Romae. Antiquitates Urbis*. Codice Vaticano Barb Lat. 1994, f° 550-556 et 557.

<sup>90</sup> Huile sur bois, 230 x 168 (mesures tirées de la banque de données de la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale di Roma). Voir MORTARI 1992, n° 1; Ph. COSTAMAGNA, *ROME/PARIS*, n° 19.

<sup>91</sup> Les informations sur le leg Castellani sont tirés de l'article fort intéressant de P. TOSINI, « Giovan Battista Ricci and Cristoforo Greppi at the Castellani chapel in S. Francesco a Ripa, Rome », *The Burlington Magazine*, vol. 145 (May 2003), p. 366-370. Le premier testament est rédigé le 18 septembre 1525, le deuxième, le 14 mars 1526 : ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1183, f. 124r-125v et 32r-v. Tosini retranscrit partiellement le document.

florins pour la célébration annuelle d'une messe en son nom; à la confrérie du Gonfalone la gestion d'une dot destinée à une nubile.<sup>92</sup>

Plus important encore en ce qui nous concerne, est le fait que Castellani octroie 100 ducats pour l'aménagement de la chapelle. Si la mort devait l'empêcher de mener à terme ce projet, la responsabilité retomberait sur sa femme, unique héritière. On ignore toujours la date du décès de Mariano. Toujours est-il que le testament de Bernardina, ratifié le 7 novembre 1538, ne fait aucune référence à la décoration de la chapelle. En revanche, le document énonce les dispositions prises pour une sépulture à S. Francesco de même qu'un legs de 50 scudi aux confréries préalablement désignées par son conjoint, voués à commémorer l'anniversaire de sa mort. Un codicille en date du 19 juin 1544 précise que si Lentulo Lentuli, seul héritier de Bernardina, demeure sans lignée, le patrimoine des Castellani-Rustini sera administré par les deux archiconfréries déjà nommées.<sup>93</sup>

À la lumière de ces informations fournies par Tosini, j'en conclus que l'absence de référence à la décoration de la chapelle familiale dans le testament de Bernardina signifie que le lieu était déjà orné selon les volontés du défunt mari ou du moins à la satisfaction de sa conjointe, car la décoration des parois et de la voûte n'advient que près de cent ans plus tard, sous l'initiative des confréries désormais titulaires des biens.<sup>94</sup> Les indications chronologiques fournies par Vasari laissent entendre que Salviati s'affaire au tableau d'une Annonciation après l'élection du pape Paul III, soit après 1534. Les documents d'archives ont le mérite d'appuyer en partie l'affirmation de Vasari en ce sens que l'œuvre a été réalisée entre 1530 (arrivée de l'artiste à Rome) et 1538 (testament de Bernardina Rustici).

L'interprétation du récit biblique de Salviati dans le sanctuaire de Trastevere a certainement été étudiée par d'autres artistes. En effet, la gravure de Giovan Battista de Cavalleri, même si elle est réalisée trois ans après la mort de Francesco, atteste de

---

<sup>92</sup> Les confréries de SS. Salvatore et du Gonfalone, instituées vers 1276 et 1260 respectivement, comptent parmi les plus anciennes à Rome et jouissent d'un grand prestige. La première se dissout sous le pontificat de Pie VII (1800-23), durant l'occupation napoléonienne, et la deuxième en 1888, sous le pontificat de Léon XIII. Pour un bref historique et une bibliographie exhaustive voir, W. POCINO, *Le confraternite romane*, Rome, 2000.

<sup>93</sup> P. TOSINI, « Giovan Battista Ricci... », p. 366-67, appendice 1. Le testament se trouve dans les archives du Gonfalone, conservées au Vatican. Sur l'importance de ce fonds, son dépouillement et le legs Rustici, voir S. PAGANO, *L'archivio dell'Arciconfraternita del Gonfalone. Cenni storici e inventario*, Rome, 1990.

<sup>94</sup> L'article de Tosini se concentre sur la décoration posthume à celle de Salviati, soit les peintures à fresques de G. B. Ricci et C. Greppi réalisées entre 1622 et 1627, lorsque les confréries obtiennent l'autorisation du pape Grégoire XV de vendre diverses obligations pour financer le projet.

l'accessibilité de l'œuvre. Cet aspect est loin d'être négligeable et concourt nettement à la diffusion d'un motif, souvent grâce à une version dessinée. Par conséquent, plus un motif circulait, plus il suscitait l'engouement tant chez les artistes que chez les mécènes potentiels. L'accessibilité était également un élément clé de la formation et constituait parfois un sérieux défi, comme le souligne Vasari dans la biographie de Salviati. À cet égard, il fait allusion à l'absence du pape Clément VII et à la complicité de certains amis pour s'infiltrer avec Francesco dans les appartements pontificaux pour copier à loisir les réalisations de ses prédécesseurs et contemporains.<sup>95</sup> Il va sans dire que les occasions de travail deviennent synonymes d'accessibilité au patrimoine artistique (passé et présent) et par conséquent de formation. En effet, la participation à des espaces créatifs collectifs devient un moyen incontournable pour les artistes de se mesurer de façon directe à leurs modèles et concurrents.

À San Francesco, les spectateurs, artistes et autres peuvent contempler un tableau d'une sobriété étonnante, malgré la somptuosité de l'ensemble. En effet, la représentation se concentre sur les deux personnages principaux, qui occupent toute la surface longitudinale du tableau. Ils ne sont importunés ni par la visite d'anges-témoins ni par celle de saints, comme cela survient dans certaines versions. La présence de Dieu le père et la colombe, mise en relief par un nuage vapoureux, reste bien évidente, même si reléguée au coin supérieur gauche. La proximité entre l'archange et la Vierge qui, dans un geste d'humilité, baisse le regard, confère à la scène une impression d'intimité. Le moment solennel est renforcé par la monumentalité de Gabriel, vêtu de ce qui ressemble à une cuirasse qui lui confère l'allure d'un guerrier investi d'une mission, et par l'élégance discrète de la Vierge (fig. 21-22). Celle-ci porte encore l'empreinte de la simplicité florentine des œuvres de del Sarto, même si la coiffure se veut ici plus élaborée; les Vierges successives de Salviati afficheront une allure plus sophistiquée, revêtues de manière opulente.<sup>96</sup>

L'évangile selon saint Luc raconte la venue de l'ange, à Nazareth, auprès d'une jeune femme promise à Joseph, fils de la maison de David (I, 26-38). Si le lieu géographique est précisé, l'endroit où se trouve Marie au moment de l'apparition et l'activité qu'elle

---

<sup>95</sup> VASARI-CHASTEL, p. 59 ; VASARI-MILANESI, VII, p. 13

<sup>96</sup> Je pense ici à *L'Annonciation* de del Sarto de 1512 (Palazzo Pitti) où même le port du manteau de la Madonne rappelle celui de Salviati.

pratique sont omis. Cet épisode a donc été largement interprété par les artistes au cours des siècles, donnant lieu à une variété féconde d'évocations picturales et théologiques.<sup>97</sup> On retrouve parfois le récit campé à même la chambre à coucher de Marie, suggérée par un lit ou encore des rideaux, ou bien à l'intérieur d'une autre pièce de la maison. Dans certains cas, l'action se déplace à l'extérieur, au cœur d'un jardin. Enfin, elle peut également survenir au milieu d'un temple. Ce dernier endroit est celui rapporté dans l'écriture apocryphe de Bartholomé, qui situe la future épouse entre les murs du temple de Jérusalem (II, 1-22). Toutefois, l'édifice s'écroule au moment de la révélation pour s'élever à nouveau au départ de l'ange, qui aura au préalable partagé avec la Vierge le pain et le vin de Dieu.

L'espace de la rencontre se décline lui aussi sous plusieurs variantes. Ainsi, Gabriel et Marie sont à l'occasion ancrés dans un espace commun sans aucun objets-écran, ou, au contraire, chacun occupe une aire bien circonscrite, signalée par la présence d'une colonne, d'un édicule, ou carrément d'une porte au seuil de laquelle l'Ange demeure.<sup>98</sup> Salviati a choisi une solution à mi-chemin entre ces deux typologies, puisque physiquement rien ne divise la Vierge de l'Ange, mais visuellement, une des colonnes ressort de l'ensemble architectural, par le jeu de lumière et la mise en évidence des veinures du marbre. Cette colonne, que l'on remarque d'autant plus, car le visage et l'auréole de la Vierge s'en détachent, établit une subtile démarcation entre les deux figures.

Le lieu est vraisemblablement la chambre de Marie, vu la présence du lit à baldaquin. L'allusion à l'endroit se fait cependant discrète par rapport aux versions où le lit, souvent recouvert de draps rouges, est bien visible; ici la tonalité des rideaux fait en sorte qu'ils se fondent presque avec l'arrière-plan, et les colonnes protègent des regards curieux le lieu du repos de la Vierge. De plus, contrairement aux représentations mettant en scène Marie dans un décor architectural qui reflète davantage sa condition sociale, Salviati opte pour une interprétation où l'habitation revêt les allures d'un palais, bien loin de celles d'une maison

---

<sup>97</sup> Les exemples abondent, l'Annonciation étant un thème central du christianisme. Pour une étude du thème, centrée sur les interprétations des artistes en Italie, à travers une problématique bien spécifique à l'art, voir l'ouvrage captivant de D. ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, 2003.

<sup>98</sup> *L'Annonciation* d'Andrea del Sarto, placée au-dessus du tableau d'autel dit de Sarzana (Palazzo Pitti), datée 1528, est un parfait exemple du type de représentation où l'espace partagé ne contient aucun obstacle physique (pour les protagonistes) ou visuel (pour le spectateur). Au contraire, dans l'œuvre de Botticelli à New York (MMA), les nombreuses colonnes tiennent lieu de « barrage » tant physique qu'optique.

de charpentier.<sup>99</sup> Ce cadre n'est certes pas inusité, de nombreuses Annonciations du quattrocento ancrant déjà l'action dans une demeure aux matériaux précieux et à la structure imposante, à l'image de la grandeur de la Madone. Salviati met en place un groupe compact de quatre colonnes, en marbre veiné, qui participent au caractère raffiné de l'image.

Sur le plan de la composition, la Vierge, agenouillée sur son prie-Dieu, nous est présentée frontalement, son corps légèrement incliné vers l'Ange. Marie, « dérangée » dans sa lecture, se tourne ainsi en direction de l'intrus, sa main droite retenant élégamment sa robe et sa gauche, ouverte, exprimant un trouble discret. La pose, qui se rapproche davantage de la station debout, trahit l'idée d'un déplacement et dynamise sans contredire la scène. L'ange, en position de gémissement, lève le regard vers la future mère, sa main droite légèrement appuyée sur son torse et l'autre tendant un rameau de fleurs de lys, symbole reconnu de la pureté. Ses ailes et une partie du vêtement apparaissent singulièrement tronqués, une construction qui concourt à véhiculer l'impression d'un ange qui vient tout juste de se poser au sol. Enfin, les deux figures délimitent respectivement les bords latéraux du tableau; l'Ange de son drapé et de ses ailes ponctue le côté gauche; la Vierge, de sa main levée, se heurte pour ainsi dire, au côté droit. L'histoire est donc nettement « contenue » entre ces deux personnages, ces derniers définissant l'espace où s'amorce le dialogue. Le prie-Dieu, qui sert aussi de lutrin, balise à son tour le champ pictural et sert de miroir à la fonction exercée par l'ange: par sa troncature, le peintre dynamise la représentation. L'œil est également séduit par le détail de la figure sculptée apparaissant sur le lutrin.

Le dispositif de la colonne qui ne s'intercale que visuellement entre les deux protagonistes a remplacé, chez Salviati, la division qu'opère traditionnellement une fenêtre ou une porte centrale. Ici, l'ouverture sur le monde extérieur a été décalée vers l'extrême gauche du tableau. Mais aucun encadrement ne met en valeur cette percée, même si on y reconnaît les linéaments d'une porte, à cause de la présence du seuil.<sup>100</sup> Le paysage inscrit au loin est enrichi d'un arbre au tronc massif, signe iconographique utilisé pour rappeler la

---

<sup>99</sup> Pour une *Annonciation* campée dans un cadre « domestique », voir la fameuse version de Lorenzo Lotto, c. 1532, conservée au Museo Civico, Recanati. Celles aux intérieurs plus riches ont été privilégiées par Fra Filippo Lippi, Perugino, Raphaël, pour ne nommer que ceux-ci.

<sup>100</sup> Une articulation similaire de la porte esquissée se retrouve chez Botticelli, dans son œuvre de 1489-1490 (Galleria degli Uffizi).

venue du Christ sur terre (l'arbre de la vie) et la fertilité renouvelée de celle-ci par la voie de l'Incarnation.

Le point de fuite vers la gauche est par ailleurs soutenu par les lignes obliques du sol quadrillé, qui dirigent inévitablement notre œil vers le paysage, au-delà de l'aile de l'archange. Le plancher sert évidemment la perspective et ouvre l'aire où se déroule la rencontre. Tel que le souligne par Arasse, l'artiste nous offre une Annonciation avec une perspective fortement accentuée, mais qui en défie les limites géométriques par divers moyens, dont justement le point de fuite latéral qui « lutte » avec l'axe central « fictif » établi par la colonne vers laquelle, grâce à l'intervalle étroit entre les deux figures, notre œil est attiré.<sup>101</sup> Enfin, la simple introduction de deux marches instaure un rapport spectateur/acteur, l'escalier forçant une distance entre ces derniers. Arasse rapproche ce dispositif des exemples antérieurs de Filippo et Filippino Lippi, une configuration qui laisse une place d'honneur, selon lui, au spectateur dévot.

La palette chromatique unifie les figures, toutes peintes dans les tons de bleus et d'orangé, couleur reprise sur le sol. On remarque par ailleurs une minutie incroyable dans la recherche de Salviati à fondre les couleurs, surtout en ce qui a trait au haut du corps de l'ange et de ses ailes. Les zones de lumière ponctuent le tableau, mais apparaissent d'autant plus manifestes sur le drapé de Gabriel. L'artiste joue aussi adroitement avec les contrastes de l'habit de Marie, juxtaposant le rouge au violet au bleu et au ocre.

---

<sup>101</sup> ARASSE, *L'Annonciation...* p. 284. Afin de souligner l'originalité du tableau de Salviati, l'auteur cite en exemple des versions où la construction linéaire est évacuée, comme chez Pontormo, à l'église Santa Felicità. La force de Salviati réside à mon avis, justement dans sa capacité à être original, sans sacrifier la rigueur de la composition.

## II. *San Marcello al Corso*

Je voudrais maintenant examiner de quelle manière Salviati reprend le thème de l'Annonciation près de trente ans plus tard, à l'église de San Marcello al Corso, car l'articulation de la composition change radicalement<sup>102</sup> (fig. 23). Cela nous indique clairement que l'artiste repart à neuf dans l'élaboration de son image, même s'il avait pu conserver un ancrage similaire des deux figures principales, vu la largeur à peu près identique des deux surfaces.<sup>103</sup> Bien entendu, il faut d'abord considérer le contexte, à son tour d'une tout autre nature. En effet, au sein de la paroisse, l'artiste affronte la tâche de décorer à fresque une chapelle où l'Annonciation partage l'espace avec quatre autres épisodes mariaux, élaboré sur deux niveaux : *Le Couronnement*, *La Purification*, *La Présentation au Temple* et *La Naissance de la Vierge*.<sup>104</sup> Au plan inférieur, entre *La Présentation* et *La Naissance*, se trouve une *Madone à l'enfant*, datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Chacune des images est enrichie d'une moulure en pierre recouverte de feuille d'or, parfois séparée entre elles de frises à motifs de grotesques.

Contrairement à la composition à San Francesco, le spectateur se retrouve face à une Vierge bien assise, voire cimentée dans une position frontale, surprise par un archange Gabriel en plein vol (fig. 24). La surface picturale se voit du coup traversée par une forte diagonale qui s'établit entre le regard levé de la Madone et celui du messager qui fait son entrée dans le coin supérieur à gauche. L'espace est incroyablement compact et la distance entre les deux personnages réduite radicalement, la Vierge allant même jusqu'à saisir le bouquet que lui tend l'ange. On est fort loin de l'articulation aérée du tableau d'autel. Le seul résidu de ce dernier exemple est l'ébauche de deux marches dans le coin inférieur gauche, qui marque une séparation vis-à-vis le spectateur. Le récit se resserre ici autour de

---

<sup>102</sup> Pour une reconstruction historique de l'église voir L. GIGLI, *San Marcello al Corso*, Rome, 1996 (1977); sur les fresques de Salviati : *ibid*, p. 81-91; L. MORTARI, dans *Mostra dei restauri 1969*, Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Rome, 1970, p. 16, ill. 14-15. Pour un résumé de la fortune critique de l'œuvre L. MORTARI, « Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello », *Paragone*, n° 401-403 (Luglio-Sett.), 1983, p. 100-106 et S. MACIOCE, dans *Oltre Raffaël : aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, Rome, 1984, p. 107-111; L. TREZZANI, dans *Affreschi romani*, éd. par A. Coliva, Rome, 1998, p. 111-16

<sup>103</sup> Je rappelle que le tableau d'autel a une largeur de 168 cm et la fresque, 150 cm

<sup>104</sup> Les cinq représentations sont de dimensions semblables : 105 x 150 cm (mesures tirées de la banque de données de la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale di Roma)

l'essentiel, la figure de Dieu ayant été évacuée, son omnipotence n'étant désormais signalée que par la colombe.

Le cadre est austère, exception faite du lit à baldaquin et des objets décoratifs qui mènent à son seuil (urne, coussin, etc.), et de l'imposante table d'appoint qui tient lieu de lutrin. Le corps extraordinairement massif de Marie, accentué par l'ampleur du drapé, s'oppose à la légèreté de celui de l'ange. L'étoffe aux lignes sagement sinueuses qui recouvre ce dernier concourt à renforcer l'idée d'une figure en plein vol. La palette chromatique, révélée suite aux opérations de restauration, se concentre autour des tons de vert, ocre et orangé. Ce dernier ponctue stratégiquement la fresque : à gauche (vêtement de l'ange), au centre (drapé de Marie) et à droite (tenture du lit).

L'ensemble pictural conçu par Salviati offre une iconographie traditionnelle à l'exception d'une fresque qui a donné lieu à diverses lectures. Selon Moffitt, la composition qui a longtemps été désignée comme *La Mort de la Vierge* est en fait le rituel de la Purification, un épisode qui succède à la naissance du Christ.<sup>105</sup> La présence du temple de Jérusalem et surtout celle de la menora allumée renvoie à la célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine qui décrit de manière détaillée la procession caractérisant l'événement célébré le 2 février, appelé aussi la Chandeleur. Le choix insolite d'illustrer ce moment de la vie de Marie trahit bien la curiosité féconde de l'artiste qui s'étend d'ailleurs à tout le cycle. Même en regardant sommairement les autres fresques, on remarque des passages éclatants d'inventivité, voire d'efficacité.

Par exemple, dans *La Nativité*, la fluidité de la composition passe aussi par une figure féminine qui descend les marches en parfait équilibre, désinvolte, tenant un plateau sur sa tête et un autre de sa main gauche. (fig. 25) Ce dernier surplombe visuellement le groupe en arrière-plan, à l'origine de l'heureux événement, parallèlement signalé par la figure qui tourne le dos au spectateur. La massivité des formes de la Vierge de *L'Annonciation*, qui rappellent bien entendu celles des figures de Michelangelo, se retrouve spécialement chez les dames qui baignent la nouveau-née et chez celle pointant du doigt. La compacité de la représentation, également rendue par le cadre architectural condensé, ne sacrifie en rien l'animation de la scène qui ne compte pas moins de neuf figures.

---

<sup>105</sup> J. F. MOFFITT, « An Anomalous Episode from the Marian Cycle by Il Salviati », *Arte Cristiana* (gennaio-febbraio), 1989, p. 57-62.

Salviati offre un traitement bien différent de la même scène, dans un dessin conservé à l'Albertina.<sup>106</sup> Si l'on y sent davantage la grande frénésie qui habite les personnages, sa construction me semble plus banale que celle de la fresque. Effectivement, les figures sont agencées telle une frise et le décalage entre les plans est tenu. Surtout, il n'y a aucun élément qui provoque un impact visuel aussi fort que celui de la figure sur l'escalier à San Marcello. L'œil se promène ici librement, sans indications ni restrictions. Cela dit, la force de la composition réside dans l'état d'agitation qui anime les protagonistes, à un point tel que la parturiente semble étonnamment énergique. Le motif de la cénaphore avec un plateau, cette fois porté de sa main droite, est repérable au second plan, à gauche de la feuille. Il s'agit d'un motif récurrent que l'on remarque aussi à San Giovanni Decollatto, dans la *Naissance de Jean Baptiste* (au fond, à droite).

*La Présentation* montre une articulation similaire, avec l'épisode principal relégué au second plan dans une mise en scène aux allures théâtrales (fig. 26). En effet, non seulement l'action se déroule sur les marches du temple qui fait office de lieu du « spectacle », mais la figure que l'on aperçoit de dos soulève carrément un rideau. Le dernier venu à la représentation semble s'insérer furtivement au bas de la fresque, attirant les regards des deux personnages à gauche qui se laissent distraire momentanément par cette irruption. Encore une fois, Salviati joue avec un cadrage inusité pour galvaniser la composition : l'ajout de cette figure dominante dans le champ pictural inférieur, appuyée confortablement contre une espèce de sac, renforce la perception que l'on a d'assister à quelque chose d'important, qui se déroule à l'instant. Le rendu élémentaire des formes, le graphisme délié, les lignes courbes (bonnets, vêtements, turbans, rideau) et surtout les volumes arrondis, s'éloignent des factures plus léchées et structurées des premières œuvres romaines.

La fresque de *La Purification*, difficilement lisible à cause de par son piètre état de conservation, est sans doute la plus complexe sur le plan iconographique et requiert une analyse détaillée. Visuellement, elle présente le cadrage le plus dynamique (fig. 27). La manière dont les figures sont tronquées exprime pleinement l'idée d'un défilé; la fluidité des drapés celui du mouvement. L'artiste exploite l'horizontalité de la narration, soulignée

---

<sup>106</sup> Plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, mise au carreau à la pierre noire sur papier bleu, 348 x 264 mm, inv. 478. MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 27

par le lit à brancards, malgré le champ pictural restreint, et parvient même à instaurer un jeu de regard entre les figures donnant ainsi profondeur à la représentation. Salviati réussit ici un véritable tour de force en conférant à la composition une forte densité, sans toutefois surcharger le champ pictural. Un agglutinement de figures quasi similaire se retrouve dans un dessin conservé au Louvre, préparatoire pour un projet que l'on ignore. Bien entendu, le sujet illustré est tout autre, Josué faisant porter l'arche d'alliance au milieu du Jourdain, mais l'agencement des hommes fait écho à notre fresque <sup>107</sup> (fig. 28). Exempte de structures architecturales, la composition est plus aérée, quoique l'usage excessif du lavis gêne à mon avis sa qualité d'exécution. En effet, les coups de pinceau d'encre diluée semblent absorber les traits et rendre le tout parfois illisible, comme le motif du Dieu fleuve, en bas à gauche. La figure qui soutient la partie antérieure de l'arche, au regard oblique, s'apparente étrangement à celle de la fresque, exception faite que cette dernière agrippe son vêtement de la main droite.

En rapport avec la feuille de Paris, on peut citer un dessin appartenant à la bibliothèque de l'Université de Varsovie, *Les lévites transportent l'arche de l'alliance* <sup>108</sup> (fig. 29). Cette fois, le cortège semble plus fourni, bien que l'action soit transmise essentiellement par les quatre figures en avant-plan, et le pas donné par cette curieuse figure à l'allure quasi dansante. À nouveau, un des hommes (à droite) correspond à celui de la fresque préalablement évoquée. Les choses se compliquent un tantinet si l'on considère que le dessin, selon Monbeig Goguel, est un fragment et que son complément se trouvait jusqu'à récemment sur le marché de l'art. <sup>109</sup> La feuille illustrerait la suite de la procession, avec des personnages à la marche cadencée, portant une panoplie de vases et chandeliers. David Ekserdjian a rapproché ce dessin de la décoration murale menée à bien par Ponce Jacquio au palais Ricci, *L'inauguration du Temple*, dans la salle de Salomon, adjacente à celle principale ornée des histoires de David, peintes à fresque par Salviati

<sup>107</sup> Plume, encre et lavis brun, 182 x 155 mm. Inv. 9912; voir A. NOVA, *ROME/PARIS*, n° 60.

<sup>108</sup> Plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc sur traces de pierre noire, 270 x 389, inv. Zb. d. 7482. Voir J. WOJCIECHOWSKI, dans *Between Theory and Practice: 16<sup>th</sup> Century Italian Drawings from the Print Room Collection in the University of Warsaw Library*, Lodz et Varsovie, 2007, n° 153; MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 59.

<sup>109</sup> Plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc sur traces de pierre noire, 285 x 430. La feuille de Varsovie semble avoir été coupée en haut et en bas; si tel est le cas alors ses dimensions originales correspondraient à celle d'une collection particulière. Voir Paris/Rome, n° 59; J.L. Baroni et Colnaghi, *Master Drawings*, 1994, n° 2; C. BAMBACH CAPPEL, "The Uffizi's 16<sup>th</sup> Century Drawings in Detroit and Some Tuscan Drawings in Philadelphia", *Master Drawings*, vol. 28 (Summer 1990), p. 209, 218.

(Salone Grande). Tel que le propose Goguel, il se peut fort bien que Francesco ait alors fourni à Ponce le dessin préparatoire à la commande. Il est vrai que cette pratique n'est pas inhabituelle à l'époque, si l'on pense aux fameux exemples de Michelangelo qui donne un coup de main, pour ainsi dire, à Sebastiano del Piombo. Ce type d'échange advient néanmoins lorsqu'il existe une relation entre deux artistes. Dans le cas de Salviati et du sculpteur français, cette relation s'avère plus ardue à cerner, outre le fait évidemment qu'ils travaillent tous deux à la décoration du même palais.

Ce que l'on connaît de Ponce et de son activité est plutôt rudimentaire.<sup>110</sup> Pour sa période italienne, on sait, grâce aux recherches publiées par de Jong, qu'il travaille à la décoration de la résidence du cardinal Ricci à partir du printemps 1553 jusqu'en février 1556, son nom et signature apparaissant dans divers documents ("Ponsio Jacquio", avec des variantes où il ajoute "francese/pittore/sculptor").<sup>111</sup> Il y a toutefois une interruption de paiements entre la fin de novembre 1553 et le début d'avril 1555, ce qui nous laisse croire que les travaux avaient cessé durant cette période. De Jong justement ne semble pas convaincu de ce scénario puisqu'aucun document n'a survécu quant à la décoration des trois salles donnant sur la via Giulia, soit celles de David, Alessandro et Annibale, et la réponse à cette énigme se trouve peut-être au cœur de ses papiers. Quoi qu'il en soit, il reste qu'à part le Salone Grande qui, comme le souligne de Jong, a accaparé l'attention des historiens de l'art, les dix autres salles qui complètent le premier étage ont été ignorées.<sup>112</sup> La décoration de celles-ci a pourtant sollicité la participation d'un groupe important d'artistes, probablement dirigés par Ponce, comme le démontrent les archives de la famille Ricci. Vu le degré élevé d'implication de Ponce aux cycles décoratifs et le temps d'exécution, il aurait eu tout le loisir de se lier d'amitié avec Salviati.

---

<sup>110</sup> Né à Réthel en Champagne, on ignore toujours en quelle année, décédé en 1570. Voir C. GRODECKI, *Archives nationales. Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, Paris, 2 vol., 1985-86; A. RADCLIFFE, "Ponce et Pilon", dans *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance : actes du colloque, 26 et 27 octobre 1990*, sous la direction de Geneviève Bresc-Baumier, Paris, 1993, p. 277-96.

<sup>111</sup> J. DE JONG, "An Important Patron and an Unknown Artist : Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome", *The Art Bulletin*, vol. 74 (March 1992), p. 135-156. L'auteur donne une description très utile de chacun des éléments décoratifs présents dans les 10 salles, en plus de retranscrire les paiements versés aux artistes.

<sup>112</sup> "Stanza di Annibale; di Alessandro; di Salomone; di Tobia; dei fatti mitologici; di Mosè; di Ulisse; delle stagioni; di Romolo; di Marmitta".

L'autre point de rencontre entre Ponce et Francesco nous est rapporté par Armenini dans son traité sur la peinture. Le théoricien explique de quelle manière Ponce et l'un de ses compatriotes et colocataire également sculpteur, un certain Bartolomeo, l'invitent à demeurer avec eux afin qu'il puisse les approvisionner de copies d'oeuvres de toutes sortes. Un certain soir, vers 1550 aux dires de l'auteur, Salviati rend visite aux artistes français et demande simplement à Jacquio de transposer en modèle de cire un de ses nus dessinés, requête que ce dernier aurait volontiers acceptée.<sup>113</sup> Nova a évoqué astucieusement ce passage pour démontrer comment Francesco a recours à des modèles tridimensionnels pour structurer ses compositions, en bougeant selon son gré lesdites statuettes afin d'en arriver à l'agencement recherché.<sup>114</sup> Un tel procédé est aussi recommandé par le peintre cremonese Bernardino Campi dans son *Parere sopra la pittura* (1584), avec lequel Francesco entretient vraisemblablement un lien d'amitié, comme l'atteste une lettre qu'il lui envoie de Rome le 28 avril 1554.<sup>115</sup> L'existence de cette lettre, empreinte d'un profond respect à l'égard de Campi, étaye l'hypothèse selon laquelle Salviati aurait adhéré à un procédé créatif défendu par quelqu'un qu'il tenait en haute estime.

Cependant, ce qui m'intéresse ici dans l'extrait du traité d'Armenini, est le fait que Salviati entretient un contact avec un artiste dont le métier principal était celui de stucateur et sculpteur; qu'il sait mettre à profit une telle collaboration pour expérimenter avec une certaine méthode de travail. Évidemment, une telle curiosité pour les modèles sculptés et surtout pour le *rilievo*, élément qui selon Armenini capte l'attention de Salviati, nous ramène à l'intérêt que le peintre a toujours démontré pour la sculpture.

Enfin, je voudrais souligner un détail évoqué par Radcliffe et qui me semble dépasser la simple coïncidence. Dans la vie du Primatice relatée par Vasari, on y apprend que le peintre dirige le chantier des décorations intérieures de la grotte de Meudon, propriété de Charles de Guise, cardinal de Lorraine. Parmi ses assistants, on retrouve Dominique Florentin et un sculpteur du nom de «Ponzio», sûrement notre Ponce. On a longtemps supposé que les travaux ont commencé peu de temps après l'achat du château, soit le 19 décembre 1552. Mais les années 1556-1557 sont les plus probables pour une intervention

---

<sup>113</sup> G. B. ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, 1587; éd. anglaise trad. par E. J. Olszewski, *On the True Precepts of the Arts*, New York, 1971, p. 287. Cet extrait est discuté dans J. DE JONG, *An Important...*, p. 140

<sup>114</sup> A. NOVA, « Salviati, Vasari... », p. 93.

<sup>115</sup> La lettre a été publiée une première fois par NOVA, « Salviati, ... », p. 107, n. 29.

de Dominique Florentin et par conséquent de Ponce, car il aura bien fallu auparavant construire la grotte. La présence de Ponce à ce moment-là cadrerait avec la tombée des travaux au palais Ricci. Parallèlement, Salviati est invité par le cardinal de Lorraine en France où il s'activera à la décoration de son château de Dampierre.<sup>116</sup>

Selon la chronologie fixée par Cheney, le séjour français du peintre aurait ainsi débuté au printemps 1556 pour se terminer à l'hiver 1557-1558.<sup>117</sup> Le départ de Salviati correspondrait donc au retour du prélat en terre natale. Il se peut alors fort bien que le cardinal, qui était à Rome entre septembre 1555 et février 1556, ait eu tout le loisir d'admirer le travail de Salviati au palais Ricci, de même que celui de Ponce et d'avoir par conséquent décidé d'engager les deux artistes. S'il existait une réelle amitié entre ces derniers, il devient probable que Jacquio ait sollicité l'aide de Salviati, un peintre au talent nettement supérieur, pour mener à terme la fresque de *L'inauguration du Temple* ; il se peut aussi que Francesco, dans un élan de réciprocité, souhaitât fournir une de ses compositions au sculpteur qui l'avait auparavant approvisionné en statuettes de cires.

Le dernier épisode du cycle peint à San Marcello est le *Couronnement* (fig. 30. Le cycle se lit en effet: Nativité-Présentation-Annonciation-Purification-Couronnement). De toutes les représentations, celle-ci est à mon avis la plus banale, avec une articulation symétrique dans le respect des conventions (anges de part et d'autre, colombe/Saint-Esprit au milieu). Néanmoins, il faut dire que les deux protagonistes occupent ingénieusement la totalité de la surface picturale, sans troncature ni mise en scène particulière. On dirait que l'artiste effectue ici un zoom avant sur l'événement qui scelle la destinée de la Vierge, comme il le fait dans le seul autre cas où la Madone est associée à son fils, soit l'Annonciation. Comme l'a observé Gigli, la pose de Marie s'apparente à celle du Jugement universel de Michelangelo. J'ajouterais simplement que la massivité du Christ s'inscrit dans ce même registre.

---

<sup>116</sup> VASARI-CHASTEL, p. 73; VASARI-MILANESI, VII, p. 34-35. On sait qu'une fois de retour à Rome, Salviati poursuit les agents du cardinal pour récupérer l'argent qui lui est dû. À ce sujet, outre Vasari voir une lettre de Francesco à Jacopo Salviati en date du 2 juin 1558 (publiée dans SCHLITT, p. 317).

<sup>117</sup> I. CHENEY « Comment: The Date of Francesco Salviati's French Journey », *The Art Bulletin*, vol. 74, no 1 (March 1992), p. 157-158.

Il m'apparaît intéressant de souligner que les fresques de Salviati recouvrent celles dépeintes par Perin del Vaga plus de quarante ans auparavant.<sup>118</sup> En effet, un passage de la biographie de Vasari décrit minutieusement un saint Joseph et un saint Philippe, ce dernier fondateur de l'ordre des servites, logés à l'intérieur de niches au-dessus desquelles se trouvent des *putti* adoptant diverses poses.<sup>119</sup> L'auteur chante les louanges de l'oeuvre, répétant à maintes reprises qu'elle semble plus vraie que vraie dans le rendu des carnations et des gestes des figures. Ce qui nous reste aujourd'hui de cette décoration murale se résume à deux chérubins qui supportent un feston (visible au-dessus de la Madonne centrale) et un important dessin préparatoire conservé au British Museum.<sup>120</sup>

La date de la fresque se situerait autour de 1520, soit au moment de la reconstruction de l'église et lorsque del Vaga emploie tous ses efforts pour consolider sa réputation suite à la mort de Raphaël. Il semble néanmoins improbable que la fresque ait survécu jusqu'à l'intervention de Salviati, car cela expliquerait mal l'intention du commanditaire de couvrir une oeuvre tenue en si haute estime, à moins que ses goûts l'aient induit à opérer des changements.<sup>121</sup> Si l'on accepte que le mécène fut le même pour del Vaga que pour Salviati, en l'occurrence Matteo Grifoni, il devient encore plus ardu d'accepter que ce dernier ait délibérément fait masquer les murales existantes vu ses liens avec le cardinal Farnese, petit-fils du pape Paul III pour qui Perino avait largement travaillé à Castel San't Angelo.<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Sur les fresques voir E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studio sul Manierismo*, Gênes, 1986, p. 43, 257-58.

<sup>119</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 60; VASARI-MILANESI, VII, p. 14. La présence insolite de saint Joseph a été soulignée par A. M. ROSSI, « Il culto di S. Giuseppe a Roma e un disegno sconosciuto di Perin del Vaga », dans *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, 18, 1968, p. 253-57.

<sup>120</sup> P. POUNCEY et J.A. GERE, *Italian Drawings in the British Museum, Raphael and His Circle*, Londres, 1962, I, n° 156, II, pl. 122; B. DAVIDSON, « Early drawings by Perino del Vaga: part one », *Master Drawings*, vol. 1, no 3 (autumn), 1963, p. 7, pl. II; H. CHAPMAN, dans *Perino del Vaga: tra Raffaël e Michelangelo*, éd. par E. Parma Armani, Mantoue, 2001, n° 56.

<sup>121</sup> On peut supposer qu'elle survit au moins jusqu'en 1550, moment de la publication des *Vies* de Vasari.

<sup>122</sup> L'hypothèse selon laquelle Grifoni fut le mécène de Perino a été proposée par Davidson qui souligne la présence de griffons sur la feuille du British Museum, au bas, à gauche. Toutefois la possession de la chapelle par les Grifoni à une époque aussi lointaine n'a toujours pas été confirmée. J'ajouterais seulement qu'en 1520, Matteo Grifoni n'a pas encore été sacré évêque de Muro Lucano (1528), une charge qui justifierait davantage la décoration d'une chapelle. Les armoiries de la famille sont un griffon rampant de couleur noir sur fond or, avec une croix en forme de X rouge. Voir, D. Ameyden et C. A. Bertini. *La storia delle famiglie romane*, Bologne, 1979 (réimpression de l'édition originale de T. Amayden, Rome, 1910).

Les fresques de Giovan Battista Ricci, probablement réalisées au début du XVII<sup>e</sup> siècle, complètent l'iconographie mariale de la chapelle.<sup>123</sup> On retrouve sur la voûte: *Le Mariage de la Vierge, L'Assomption, La Descente du Saint-Esprit*; sur les parois latérales: *L'Adoration des bergers, L'Adoration des mages*; sur les pilastres: *Saint Mathieu, Saint-Jean Évangéliste, Le Martyre de Saint-Jean Évangéliste* et une autre histoire de la vie du saint. En ce qui a trait aux deux lunettes, les sujets dépeints restent imprécis, quoique celui de droite serait, selon Gigli, la représentation d'un des miracles en lien avec les servites de Marie, ordre religieux de la paroisse (*Intercession des âmes du Purgatoire par un dévot*).<sup>124</sup> Un indice relatif à l'identification de la scène de gauche peut être apporté par un dessin au département des arts graphiques des Uffizi, qui s'avère à son tour problématique, mais pour des raisons d'attributions. Je désire m'y attarder brièvement, car il représente l'une des rares feuilles préparatoires à la chapelle. D'après le titre reporté sur l'inventaire manuscrit, il s'agirait de *Saint Paul prêchant à l'Aréopage* (Livre des Actes des Apôtres 17, 22-34)<sup>125</sup> (fig. 31). Cette idée est corroborée par la gestuelle de la figure qui s'adresse à un auditoire et par la présence de structures architecturales et d'oeuvres sculpturales rappelant un cadre hellénique, ou du moins l'antique. D'un point de vue iconographique, la scène s'inscrit plus ou moins bien dans l'ensemble, sauf si l'on observe que le discours de Paul proclamant Dieu "Créateur universel" prend place visuellement au-dessus de la fresque de *L'Annonciation*. En ce sens, il n'y a pas d'exemple plus éloquent de sa transcendance.

L'étude de la feuille me suggère quatre hypothèses: a) Salviati en est l'auteur et par conséquent il est également l'auteur de la lunette; b) Salviati en est l'auteur, mais la réalisation de la lunette est confiée à un assistant; c) G. B. Ricci est l'auteur du dessin et de la fresque; d) l'auteur du dessin et de la fresque n'est ni Salviati ni Ricci.

---

<sup>123</sup> 1537/1545-1625, originaire de Suno (Novara), il est présent à Rome au moins à partir de 1581 selon des sources documentaires. Il travaille longuement à S. Marcello où, outre la chapelle de la Vierge, il décore le plafond de bois, la nef, le presbytère, le baptistère (détruit). L'attribution à l'artiste du cycle marial se base sur un manuscrit conservé dans les archives de l'église, *Campione universale del Convento di S. Marcello di Roma, riformato de accresciuto da me far M. Angiolo Freddi da Bologna, Priore, l'anno 1667*. L'information sur Ricci se trouve au f. 66 v., cité par GIGLI, *San Marcello...*, p. 87. De plus, BAGLIONI mentionne la contribution de l'artiste dans *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti*, Rome, 1642, p. 149. Curieusement, Ricci est celui qui complète une autre chapelle privée où travaille Salviati, soit celle de l'Annonciation à S. Francesco a Ripa, vers 1622.

<sup>124</sup> GIGLI, *San Marcello...*, p. 87.

<sup>125</sup> Plume, encre et lavis, 224 x 165 mm, GDSU, inv. 1112 S.

La possibilité que Salviati ait réalisé le dessin est séduisante. Les arguments en sa faveur sont ceux d'une composition originale (voir le pied et le bras gauche de la figure en avant-plan qui "débordent" du cadre et l'ajout d'un rideau dans le coin supérieur gauche, une espèce de trompe-l'oeil absent de la version peinte) et compacte, où la superficie de la feuille est pleinement optimisée. Mes seules hésitations proviennent du fait que la qualité d'exécution est inférieure à celle que l'on associe généralement à l'artiste. En effet, l'application du lavis s'avère un peu "baveuse" dans certaines zones, et les contours à l'encre apparaissent parfois tremblotants. Ceci dit, il est manifeste que l'invention a été arrêtée rapidement, ce qui expliquerait en partie son caractère généralement télégraphique et "bâclé". Les quelques différences entre le dessin et la fresque, surtout au niveau du groupement et du nombre de figures au premier plan, nous signalent que l'artiste cherchait encore une solution satisfaisante.

En lisant Baglione, on y apprend que Francesco est l'auteur de la "façade" (*facciata*). On peut alors se demander si l'auteur des *Vite* considère que les lunettes font partie de cette dernière. Si l'interprétation penche en ce sens, alors l'artiste serait carrément responsable de la paroi au complet. Mais, d'un point de vue stylistique, cela est peu convaincant: la fresque omet justement l'articulation originale du dessin et sa facture présente une rigidité et un manque de modelé atypique chez Salviati, ce qui en exclut son implication.<sup>126</sup> En revanche, la probabilité que Francesco ait pensé l'ensemble de la décoration du mur frontal et qu'il ait subséquemment procuré certains dessins à un assistant pour terminer le travail, vu également le laps de temps relativement court pour mener à terme la commande, est plausible. Le seul hic avec cette hypothèse est la méthode de travail généralement préconisée par les artistes entourant la décoration murale: on commençait par le haut de la surface à couvrir et on progressait vers le bas.

Quant à l'hypothèse proposant Ricci comme auteur de la feuille, elle ne peut se confirmer qu'à la suite d'une confrontation avec d'autres dessins qui lui sont attribués. La consultation rapide de son corpus révèle toutefois un artiste dont les traits sont

---

<sup>126</sup> La seule possibilité envisageable pour Salviati auteur des lunettes est qu'elles aient subi d'importantes restaurations qui en ont carrément altéré l'apparence. Je remercie le Dr. Cecchi pour avoir discuté de cet aspect avec moi .

généralement moins déliés et où les lignes sont souvent repassées.<sup>127</sup> Si la paternité de la fresque peut être assignée à Ricci, je ne pense pas que le dessin ici discuté soit un modèle de sa main. À la limite, il s'agirait d'une copie d'atelier d'après un original de Ricci. Ce raisonnement s'applique aussi à la dernière thèse envisagée: le dessin est une copie d'après un original de Salviati, ce qui expliquerait à tout le moins les faiblesses déjà mentionnées et les différences stylistiques dans l'exécution des lunettes versus les cinq épisodes sous-jacents. En bref, ou les lunettes remontent aux années soixante du XVI<sup>e</sup> siècle (réalisées par Salviati ou un collaborateur) ou elles s'inscrivent dans les années de grande activité de Ricci à San Marcello al Corso.<sup>128</sup>

La paroisse de S. Marcello est rebâtie en 1523 suite à un incendie qui l'avait complètement rasée quelques années plus tôt. Sa reconstruction porte un sceau toscan, à commencer par le pape Léon X (Giuliano de Medici) qui en ordonne l'édification, et par l'architecte désigné, Jacopo Sansovino auquel succédera probablement Antonio da Sangallo le jeune, en passant par Perin del Vaga et Giovanni Paolo del Colle.<sup>129</sup> La participation de Salviati s'inscrit au terme de sa carrière, un acte notarié précisant que la chapelle de la Vierge fut concédée à l'évêque Matteo Grifoni en date du 2 novembre 1562.<sup>130</sup> On y apprend entre autres que Grifoni était en droit de la modifier et de l'embellir

---

<sup>127</sup> Faute d'une connaissance plus complète de l'oeuvre graphique de Ricci, je ne peux l'exclure totalement comme auteur du dessin de Florence. Deux dessins préparatoires pour l'*Adoration des Mages* et l'*Adoration des bergers*, se trouvent respectivement à Haarlem et à Paris. Voir C. van Tuyl van Serooskerken, *The Italian Drawings of the 15th and 16th centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Ghent, Doornspijk, 2000. MONBEIG GOGUEL dans *Roman Drawings of the 16th Century from the Louvre*, Chicago, 1979.

<sup>128</sup> Sur la carrière de Ricci, voir entre autres, E. PARLATO, «Il soffitto ligneo di S. Marcello al Corso, opera dell'architetto Carlo Lambardi e del pittore Giovan Battista Ricci», dans *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, Roma, 1989, p. 136-147.

<sup>129</sup> La prise en charge du chantier par da Sangallo le jeune, ou même une collaboration entre lui et Sansovino a été mise en doute. Les dessins attribués à da Sangallo pour l'église indiqueraient plutôt qu'il était également en lice pour sa reconstruction. Au départ de Sansovino en 1521, le projet semble avoir été poursuivi par un de ses élèves, Giovanni Mangone. Voir, M. TAFURI, « Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino : un conflitto professionale nella Roma medicea », dans *Antonio da Sangallo il Giovane : la vita e l'opera*, Roma, 1986, p. 79-99. Mangone meurt en 1543 et le projet passe alors à un certain « Giovanni fiorentino », mentionné dans les papiers de l'église dès 1545. Il s'agirait de Nanni di Baccio Bigio, mieux connu sous le nom de Giovanni Lippi. Cette hypothèse est alléchante et expliquerait le contexte dans lequel se consolident les liens entre Salviati et Nanni qui se connaissaient sûrement déjà, au début des années 1550, lorsque Nanni est architecte du Palais Ricci Sacchetti. Les liens d'amitié entre les deux hommes justifieraient la décision de Salviati de laisser à Annibale Lippi une partie de son patrimoine. Annibale devient par ailleurs architecte de S. Marcello en 1569, une charge dont il hérite de son père, décédé en 1568. Voir L. GIGLI, *San Marcello...*, p. 56.

<sup>130</sup> Bien que natif de Poppi, en Toscane, Grifoni (1487-1567) avait eu la charge du diocèse de Muro Lucano (Campanie) en 1528 puis de Trivento (Molise) en 1540. Indépendamment de leur diocèse, les évêques résidaient à Rome, une pratique que le concile de Trente s'emploiera à décourager. Son état de santé fragile

selon ses goûts, avec quelques restrictions. Un premier testament du 21 mai 1563 nous informe que la chapelle n'est toujours pas terminée et Grifoni précise qu'il revient à ses héritiers de s'assurer que la décoration soit complétée sous peine de ne pouvoir jouir de son legs.<sup>131</sup> Un deuxième testament, du 2 février 1565 (soit posthume à la mort de Salviati), ordonne aux principaux bénéficiaires de mener à terme la construction du plancher selon le « disegno datto da Francesco Salviati ».<sup>132</sup> À la lumière de ces informations, on peut conclure que le peintre ne travaille pas à S. Marcello avant novembre 1562 et qu'il complète la décoration entre mai et novembre de l'année suivante.

Un détail mentionné au passage par Mortari revêt, à mon avis, un grand intérêt. À la lecture des testaments, on apprend que l'exécuteur n'est nul autre que le cardinal Alessandro Farnese. Difficile alors d'écarter la possibilité que le cardinal ait vivement recommandé Salviati, étant donné leur relation de longue date. Ce genre de détail peut sembler anodin, mais au contraire confirme l'importance du réseau que doit maintenir un artiste, de ses contacts qui lui permettent de boucler la boucle lorsqu'il cherche à obtenir une commande.

---

et son âge avancé avaient évité à Grifoni de se soumettre à une telle règle comme nous le rapporte son testament. La référence au document notarial est donnée dans Mortari, *Gli affreschi...* p. 106, n. 23 (qui erronément cite la date du 2 février en p. 102), et L. GIGLI, *San Marcello*, p. 81, n. 115. L'original se trouve à l'ASR, Notai Capitolini, vol. 38, f. 197, 197v, 198 (notaire Giovanni Battista Amadei).

<sup>131</sup> MORTARI, *Gli affreschi...* p. 106, n. 26; ASR, Notai Capitolini, vol. 502, f. 246, 247v, 292, 293 (notaire Antonius de Carusiis).

<sup>132</sup> MORTARI, *Gli affreschi...* p. 106, n. 28; Archivio di San Marcello, vol. 15, f. 125v (notaire Octavianus Vestrius).

### III. *San Giovanni Decollato*

L'insertion de Salviati dans un important tissu relationnel de mécènes et dans une communauté artistique d'envergure se déploie à Rome. L'idée que je veux ici souligner est qu'un artiste ne vit pas en huis clos. Il fait partie d'un espace social à l'intérieur duquel il doit se positionner. Francesco s'installe dans une ville étrangère selon l'usage de l'époque, c'est-à-dire grâce aux recommandations et à la promesse de protection du cardinal Giovanni Salviati. Il est donc logique que son activité initiale vise à répondre aux exigences de l'ecclésiastique. Par contre, il n'est pas étonnant qu'un artiste veuille s'émanciper du parrainage exclusif d'un individu, sans pour autant tronquer des liens qui pourraient continuer de lui assurer un revenu. Salviati franchit ce pas décisif lorsqu'il se voit octroyer la décoration de l'oratoire de San Giovanni Decollato. L'enjeu se déplace alors sur une échelle beaucoup plus importante qu'à San Francesco a Ripa, aux sens propre et figuré.

L'oratoire a été étudié par plusieurs auteurs selon différentes orientations de lecture. L'analyse la plus complète demeure à ce jour celle de Jean Weisz qui accorde une attention particulière à l'aspect historique du lieu et à l'interprétation iconographique du programme décoratif.<sup>133</sup> Quant à la monographie de Rolf Keller, elle présente au lecteur un exposé stylistique fouillée de chacune des fresques.<sup>134</sup> Plus récemment, Melinda Schlitt s'est penchée exclusivement sur *La Visitation* de Salviati, en soulignant la manière dont l'artiste traduit la portée symbolique et historique de l'événement biblique, tout en tenant compte de la relation avec le spectateur.<sup>135</sup> Bien que ces contributions offrent des points de vue pertinents, elles tardent à signaler les caractéristiques singulières de l'oratoire en tant qu'espace créatif – unique dans la Rome de l'époque – un aspect que ma thèse propose d'examiner de plus près.

---

<sup>133</sup> *Pittura e Misericordia, The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, thèse de doctorat, Université Harvard, 1982 (la thèse a été publiée sous forme de livre en 1984, avec quelques révisions. Je me référerai cependant à la thèse plutôt qu'au livre).

<sup>134</sup> R. E. KELLER, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom, eine Studie seiner Fresken*, Rome, 1976.

<sup>135</sup> SCHLITT, particulièrement les pages 77-91.

Il faut également préciser que les ouvrages précédents ont négligé de remarquer que l'expérience de Salviati à l'oratoire constitue une "anomalie" dans son parcours. J'entends par là qu'il s'agit d'un rare cas où Salviati évolue dans un espace circonscrit qu'il se voit obligé de partager avec d'autres artistes, parfois simultanément.<sup>136</sup> De même, je souhaite vérifier la nature des liens, s'il y en a, que Salviati entretient avec la confrérie et avec les artistes qu'il côtoie sur le chantier de l'oratoire. En d'autres mots, l'oratoire est-il un espace collectif et surtout collaboratif?

Socialement, la confrérie de San Giovanni Decollato della Misericordia revêt un rôle de premier ordre au sein de la collectivité florentine, et même au-delà de cette dernière, grâce à son rôle dans la sphère juridique étatique.<sup>137</sup> L'association laïque semble prendre forme en 1488, puis est instituée officiellement par une bulle papale d'Innocent VIII, le 25 février 1490 («Confraternita per il conforto dei condannati a morte»). Les peines sévères infligées par les tribunaux de Rome, souvent traduites sur les places publiques, justifiaient pleinement le difficile mandat pris en charge par l'association: assister les condamnés à mort jusqu'à leurs dernières heures, à travers la confession de leurs péchés et l'acceptation de leur sort comme volonté divine. Outre la confession, les prisonniers avaient la possibilité d'émettre leurs dernières volontés sous forme testamentaires (évidemment la confrérie pouvait bénéficier d'un legs: un maximum de six ducats d'or en 1534 sous Clément VII, puis progressivement dix ducats sous Paul III en 1537 et vingt-cinq en 1551, avec Jules III). L'exécution était précédée d'une messe où les confrères (ou *confortari*, soit littéralement ceux qui doivent "réconforter"), capuchonnés, brandissaient des effigies sacrées et invitaient à la rédemption. Les confrères accompagnaient le détenu jusqu'à

---

<sup>136</sup> Si l'on exclut la collaboration d'assistants pour l'exécution de détails secondaires, Salviati est maître de chantier à la chapelle del Pallio; de la chapelle des Margraves à S. Maria dell'Anima; de la salle dite erronément "réfectoire" à l'église S. Salvatore in Lauro; de la salle des fastes farnésiens au palais Farnese (avant qu'elle ne soit complétée par T. Zuccaro, mais seulement à la mort de l'artiste); de la salle principale au palais Ricci-Sacchetti; de la chapelle Griffoni à S. Marcello; de certaines salles au palais dei Penitenzieri. Le seul exemple où Salviati n'a pas l'exclusivité, est à S. Maria del Popolo où il termine la chapelle Chigi, laissée inachevée à la mort de Sebastinao del Piombo.

<sup>137</sup> Les informations d'ordre historique sont tirées de l'article de M. DI SIVO, «Il fondo della *Confraternita di S. Giovanni decollato* nell'Archivio di Stato di Roma (1497-1870). Inventario», *Rivista Storica del Lazio*, 8 (2000), p. 181- 225. Voir aussi WEISZ, *Pittura e...* Un point discordant, est l'origine exacte de la confrérie. Le journal de Gaspare Pontani, mentionne qu'en date du 24 avril 1488 "comensorno quelli della Compagnia de Battuti ad accompagnare quelli che s'andavano a giustiziare". Di Sivo fait remonter les débuts des activités à cette date (*Il fondo...*, p. 181, n.1) . Toutefois, Weisz soutient qu'une lecture attentive du journal porte à croire que la "Compagnia de Battuti" à laquelle fait allusion Pontani est en réalité la confrérie de la Pietà, plus tard appelée S. Giovanni dei Fiorentini (*Pittura e...*, p. 2, n. 2, 5).

l'échafaud et avaient la macabre tâche de récupérer les corps démembrés puis de les enterrer dans la fosse commune à S. Giovanni (dans d'autres cas, les corps étaient récupérés pour les études anatomiques universitaires). L'essor de la confrérie se traduit bien vite par l'obtention de nouvelles indulgences comme celle de resserrer ses critères d'admission aux seuls Florentins (conçédée par Léon X, 1513-21), et de gracier un détenu chaque année (bulle de Paul III le 1<sup>er</sup> février 1540).

La confrérie de Saint-Jean-Décapité est seulement l'un des signes organisationnels tangibles de la présence des Florentins à Rome.<sup>138</sup> Elle vient se greffer à l'existence de la confrérie dite de la Pietà di San Giovanni Battista, déjà officiellement active depuis 1456, née du besoin de secourir les gens victimes de la peste. Son premier siège est l'église de Sainte Lucie (rebaptisée S. Giovanni in Lucia), tandis que leurs assemblées se tiennent à S. Salvatore in Lauro. Le groupe se transférera à l'église S. Pantaleo ad flumen qui sera démolie pour faire place au sanctuaire que nous connaissons aujourd'hui, soit San Giovanni dei Fiorentini sur la via Giulia.<sup>139</sup> Au contraire de la confrérie de la Miséricorde qui compte parmi ses membres un grand nombre d'artistes et d'artisans, celle de la Piété est dominée par la présence de marchands banquiers, ce qui lui confère un caractère plutôt élitiste.

À partir de 1515, le panorama de la société florentine s'enrichit d'un organe décisionnel de poids, c'est-à-dire le *consolato*. Ce dernier naît d'ailleurs de la volonté expresse d'affirmer le caractère national de la communauté, mais surtout de protéger ses intérêts mercantiles et économiques.<sup>140</sup> On le sait, une colonie importante de marchands et

---

<sup>138</sup> Pour une analyse socio-économique de l'activité des Florentins établis à Rome et de la complexité des relations avec la cour papale, basée sur un vaste recherche documentaire, voir le riche essai de F. GUIDI BRUSCOLI, *Papal Banking in Renaissance : Benvenuto Olivieri and Paul III, 1534-49*, Aldershot, 2007.

<sup>139</sup> Un premier pas vers la réalisation du projet a lieu en septembre 1508, avec l'établissement d'une liste de confrères souscripteurs au financement de l'édifice. Les confrères, ébranlés par la décision de Jules II de démolir leur siège à S. Pantaleo pour élargir la via Giulia, sentent l'urgence d'entreprendre une levée de fonds. Le pontife, pour aplanir les différends surgis entre lui et la communauté florentine, autorise un décret pour la construction d'un nouvel édifice. Celle-ci ne débute néanmoins qu'en 1518, et elle sera ponctuée de nombreux retards dûs notamment au licenciement de J. Sansovino, aux désaccords avec Antonio da Sangallo qui le remplace et à la mort de Léon X. Voir POLVERINI FOSI, "Il consolato...", p. 64-66; L. SPEZZAFERO, "San Giovanni dei Fiorentini", dans *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, éd. par L. Salerno, L. Spezzafero et M. Tafuri, Roma, 1973, p. 201-254.

<sup>140</sup> sur la naissance et le rôle du consulat, voir POLVERINI FOSI, "Il consolato fiorentino a Roma e il progetto per la chiesa nazionale, *Studi romani*, 37 (genn./giugno 1989), p. 50-70.

de banquiers toscans transige à Rome depuis la fin du XVe siècle.<sup>141</sup> Or, ceux-ci réclament en vain la présence d'un consulat qui trancherait dans les questions de commerce vu le nombre grandissant d'échanges financiers et d'étrangers dans la ville pontificale. Toutefois, le climat de tension entre le noyau de marchands banquiers d'allégeance médicéenne et le gouvernement républicain au pouvoir à Florence depuis 1494, ne favorisait pas une réponse positive à leur requête. Il leur faudra donc attendre l'élection de Jean de Médicis pour qu'une bulle papale entérine leurs démarches.

Le consulat, pensé selon un modèle corporatif, réglementait non seulement les pourcentages de taxes dues à la communauté florentine sur chaque transaction et autres sommes consacrées à la célébration de fêtes nationales, mais il constituait une véritable enceinte juridique en matière de droit civil, parallèle au système romain, avec ses propres lois et sanctions. Ce pouvoir permettait ainsi à l'organisme de légiférer dans les causes impliquant ses citoyens, sans l'ingérence de la cour romaine. Le repli sur soi intentionnel de la collectivité pointait, selon Polverini Fosi, vers un dessein politique précis, à savoir le contrôle d'une force économique en expansion. Un des chapitres des statuts exprime d'ailleurs l'obligation de chaque citoyen florentin de se soumettre aux lois consulaires, sous peine d'exclusion de la communauté.<sup>142</sup> De plus, l'hermétisme du groupe social était exacerbé par le droit des marchands à traiter en toute confidentialité de leurs affaires avec un notaire florentin. Ce détail s'avère important pour nous, dans la mesure où les actes notariés du consulat susceptibles de recouvrir les contrats entre artistes et mécènes durant les années où Salviati travaille à San Giovanni Decollato, demeurent introuvables, ce qui constitue une perte incalculable pour la reconstruction des événements.

Si le consulat prend en main l'aspect politique et administratif de la communauté, il revient justement aux confréries de nourrir l'aspect spirituel. Même s'il faut préciser que le consulat ne s'efface jamais entièrement. Au contraire, dans les tribulations qui entourent la construction de l'église San Giovanni dei Fiorentini, les opérations se déroulent sous le contrôle du corps consulaire. Polverini Fosi a correctement observé que la présence

---

<sup>141</sup> Leur confinement se traduit même au niveau géographique: avec la percée des voies Giulia et della Lungara, Jules II crée une véritable réseau de communication entre Saint-Pierre (Saint-Siège), le quartier de Trastevere (activités portuaires) et celui où demeurent les banquiers (*rione* Ponte) dont son banquier personnel, Agostino Chigi. Voir GUIDI BRUSCOLI, *Papal...*, p. 10; sur l'importance des banquiers florentins, leur identité et leur rôle, voir M.M. BULLARD, "Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes", *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 6 (1976), p. 51-71.

<sup>142</sup> POLVERINI FOSI, « Il consolato... », p. 63-64.

donnée à la constitution de cet institut plutôt qu'à l'érection de l'église nationale révèle la ferme intention du pape Médicis "d'institutionnaliser" la nation et d'en consolider ainsi la position politique au coeur de la société romaine.<sup>143</sup>

Ces remarques préliminaires d'ordre sociopolitique servent à mettre en relief un fait qui va de soi, mais qui demeure fondamental: les origines toscanes de Salviati. Elles sont souvent évoquées, il est vrai, dans un seul contexte de dualisme stylistique: toscan d'origine, romain de formation. Cela est vrai d'un point de vue géographique et, dans une certaine mesure, stylistique, comme j'en fais d'ailleurs mention en début d'introduction. J'émettrais seulement une mise en garde contre cette image dichotomique, simplement parce qu'à l'époque les origines sont quasi indissociables des possibilités d'emploi. On n'a qu'à penser à la horde d'artistes toscans qui affluent Rome après l'élection au siège pontifical de Jean de Médicis et par la suite celle de Jules de Médicis (Clément VII, 1523-1534). Ceci dit, il serait évidemment erroné d'avancer que les bienfaiteurs potentiels requièrent les services d'un artiste en tenant compte uniquement de ses racines: le style qu'il propose, la réputation qui le précède et son talent, pèsent sûrement davantage dans la balance. Néanmoins, dans le cas de la confrérie de S. Giovanni Decollato, les origines de Salviati en font un candidat évident, du moins durant la première phase des travaux, aux côtés de son concitoyen Jacopino del Conte. Cette réalité rend encore plus surprenant les choix du Vénitien Battista Franco et du Napolitain Pirro Ligorio qui seront appelés à participer à la décoration de l'oratoire.

Par ailleurs, le nom de Salviati ne figure pas dans les livres qui énumèrent les membres de la confrérie. J'y ai retrouvé plusieurs artistes et artisans, mais aucune trace de Francesco.<sup>144</sup> Cette donnée aurait permis bien sûr de confirmer sa présence à Rome durant certaines années, mais en soi elle nous indique seulement que l'artiste n'adhérait pas nécessairement aux principes de la confrérie, qu'il y était indifférent ou cherchait peu

---

<sup>143</sup> POLVERINI FOSI, « Il consolato... », p. 67.

<sup>144</sup> Le fonds est conservé en deux endroits: Archivio di Stato di Roma (ARS) et à l'église même (CSGD). La partie déposée en 1891 à l'ASR comprend en somme les *Libri e giornali del Proveditore, 1497-1870* (registres des exécutions, adhésions, paiements, messes), *Testamenti, 1497-1582; 1841-70* (testaments des condamnés), *Fascicoli personali 1525-1870* (lettres, déclarations, suppliques). L'ennui principal de ce fonds est que le *libro del proveditore* est manquant pour les années 1522-56, exactement les années où Salviati travaille à l'oratoire. Pour ce qui est du fonds CSGD, j'ai pu consulter le registre "Libro della tratta" (titre ajouté dans une écriture moderne: "Nomi degli ufficiali eletti dal 1543-1558"). Sur la description du fonds à l'ASR voir M. DI SIVO, "Il fondo...", p. 191-223.

l'affiliation à un groupe; à la limite, qu'il n'était pas animé d'une ferveur religieuse. Néanmoins, ces conclusions demeurent partiellement vraies puisque certains registres d'importance concernant les années 1522-1555 demeurent introuvables.

L'édification de San Giovanni Decollato n'est ni aussi bien documentée ni autant étudiée que sa plus prestigieuse "rivale", San Giovanni dei Fiorentini. L'édifice est surtout d'apparence et de dimensions plus modestes. Entre sa légitimation en 1490 et le premier document relatif à la construction de son siège sur les vestiges de l'ancienne église S. Maria della Fossa, en 1536, on dispose de très peu d'informations sur l'organisation physique de la confrérie.<sup>145</sup> Cependant, l'oratoire semble avoir été complété avant que ne soit l'église, dotée d'une toiture seulement en 1546.<sup>146</sup> La priorité accordée à l'oratoire est due vraisemblablement à l'importance qu'il revêtait pour la confrérie, comme lieu de rassemblement, de cérémonies et de délibérations. La décoration de l'endroit débute sans doute vers 1537-1538 pour se terminer vers 1553. Le résultat final, un concentré de beauté formelle, si je puis dire, contraste avec l'austérité de l'extérieur (fig. 33).

En se positionnant face à l'autel, le cycle de huit épisodes se déploie devant nous de la manière suivante. Sur la paroi de droite: *L'Annonciation à Zacharie*, peinte par Jacopino del Conte, menée à terme vers 1536-37; suivent *La Visitation* de Salviati en 1538 (date attestée par l'inscription dans le cartouche) et *La naissance de Jean-Baptiste*, toujours par Salviati, en 1551 (cartouche). Ce mur est aussi pourvu de deux fenêtres, une à la droite de *L'Annonciation* et une à droite de *La Visitation*, de même qu'une en trompe-l'oeil, à droite de *La Naissance*. Le mur se termine avec un fragment de paysage peint possiblement par Salviati.<sup>147</sup> Le mur situé derrière nous contient deux scènes exécutées par Jacopino del Conte: *La prédication de Jean-Baptiste* et *Le baptême*, datées respectivement 1538 et 1541.

---

<sup>145</sup> Weisz fait allusion aux réunions tenues dans les églises S. Biagio della Pagnotta en 1505 et Sainte-Marie-de-la-Paix, le 1er août 1518 (p. 20). Un paiement de 1536 atteste de travaux de maçonnerie dans l'oratoire, publié par Rolf E. Keller a été publié, dans *Das Oratorium ...* 1976, p. 59: CSGD, Libro dei creditori e debitori, 1531-1549, f. 151.

<sup>146</sup> WEISZ, p. 20 et n.6: CSGD, *Libro dei creditori e debitori*, 1531-50, f. 231, 241. Sur l'évolution du complexe architectural et le projet de restauration en cours, voir P. Raffaella David, « Restauri a S. Giovanni Decollato: un progetto integrato di valorizzazione », *Monumenti di Roma*, anno 1, no. 1 (genn./giugno 2003), p. 45-47.

<sup>147</sup> Le paysage est en fait la continuation du celui esquissé dans *La Prédication*.

Selon un effet miroir, on aperçoit à notre gauche: *L'Arrestation* de Battista Franco, complétée autour de 1541-1544; *La Danse de Salomé* de Pirro Ligorio, communément datée vers le milieu des années 1540; *La Décollation*, attribuée à un assistant de Salviati et réalisée en 1553, selon l'indication du cartouche. Les fenêtres, au nombre de trois, font écho à celles situées sur le mur opposé, sauf qu'elles sont toutes belles et bien réelles. On comprend alors que l'ouverture artificielle a été imaginée afin d'harmoniser l'ensemble décoratif. Enfin, la paroi qui accueille l'autel est ornée du tableau de Jacopino, *La Déposition* du Christ,<sup>148</sup> peint autour de 1551, et les apôtres Bartholomée et André, complétés par Salviati en 1550.<sup>149</sup>

Ce qui apparaît vraiment curieux est que le mur de droite ait été amorcé avant que ne soit fini celui de gauche. En se fiant aux informations fournies par les cartouches, la séquence chronologique serait la suivante: *La Visitation* (1538, Salviati), *La Prédication* (1538, del Conte); *Le Baptême* (1541, del Conte); *La Naissance* (1551, Salviati) et *La Décollation* (anonyme, 1553). Les scènes qui sont datées essentiellement sur des bases stylistiques, et selon le récit de Vasari, sont: *L'Annonciation*, *L'Arrestation* et la *La danse de Salomé*.<sup>150</sup> Cet ordre nous laisse entendre qu'au moment où Salviati s'affaire à *La Visitation*, il est en mesure de contempler *L'Annonciation*. Et peut-être travaille-t-il côte à côte avec Jacopino, occupé à compléter *La Prédication*.

À la différence de vastes projets de décoration murale préexistants à Rome, comme les stanze de Raphaël dans les appartements privés du pape, les fresques de l'oratoire ne sont pas le fruit d'un maître et de son atelier. Elles partagent évidemment une même thématique, sans toutefois offrir un vocabulaire stylistique homogène, dicté justement par la

---

<sup>148</sup> La date de 1551 a été avancée par Weisz, suite à la découverte d'un paiement de 25 scudi à Daniele da Volterra qui nous apprend incidemment que ce dernier constituait le premier choix de la confrérie pour la réalisation de l'oeuvre. L'artiste s'est manifestement désisté. CSGD, Credenza F. *Rubricella Generale di tutto ciò che si contiene nei giornali del provveditore... Compilata dal fratello Guido Bottari Archivista*, f. 92; J. S. WEISZ, « Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato », *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 939 (June 1981), p. 355-57.

<sup>149</sup> CSGD, *Libri di entrata e uscita*, 1550-56, f. 74v. Le registre de paiements indique le démantèlement d'un échafaud érigé pour peindre les figures des apôtres, en date du 26 août 1550. Le document a été découvert et publié par M. Hirst, « Salviati's Two Apostles in the Oratorio of S. Giovanni Decollato », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Sir Anthony Blunt on his Sixtieth Birthday*, Londres, 1967, p. 34-36.

<sup>150</sup> *L'annonciation* est généralement datée vers 1535-37; *L'arrestation*, entre 1541-44 (date d'arrivée de Franco à Rome et départ du commanditaire de la fresque, Giovanni della Casa, à Venise); *La danse de Salomé*

Voir Weisz, 1984, p. 35, 39-40.

supervision d'un seul individu. À l'intérieur de S. Giovanni Decollato, on assiste à une autonomie artistique exceptionnelle, à une espèce de projet collectif individualisé. En ce sens, l'oratoire se présente indéniablement comme un espace fertile de création.<sup>151</sup> Mais surtout, je tiens à souligner qu'il s'agit d'un espace circonscrit et décloisonné tout à la fois. L'unité de l'espace est hautement significative, car cela distingue l'oratoire des lieux où les contributions individuelles sont disséminées dans plus d'une pièce: la voûte dans une chambre, les grotesques dans l'autre, un panneau décoratif ici et là, comme on le retrouve à Castel San't Angelo avec les exemples de Perin del Vaga et Pellegrino Tibaldi.

Si pour l'historien de l'art d'aujourd'hui, le décloisonnement de l'espace favorise la confrontation directe des fresques, il en était de même pour les artistes. Et bien que ces derniers ne se livraient sûrement pas à un exercice de comparaison systématique, ils pouvaient à tout le moins s'adonner à une lecture simultanée des fresques. L'oratoire est un exemple fascinant, car il s'agit d'un espace revisité par Salviati après douze ans d'absence, le seul exemple de ce type dans son parcours. Il participe à la première phase des travaux, dans un environnement quasi intact, où il ne se mesure directement, pour ainsi dire, qu'avec del Conte. Mais indirectement, il relève un pari qui signe sa carrière et qui le situe historiquement. En effet, comme l'a relevé Hirst, l'exploit de Salviati est unique en son genre parmi les artistes de sa génération et de son calibre, à Rome.<sup>152</sup> Tout comme il est partie intégrante de la campagne initiale de décorations murales, il devient une partie déterminante de la deuxième phase, en contribuant cette fois à trois fresques. Cependant, on retrouve un Salviati à l'expérience étoffée d'un séjour au palazzo Vecchio à Florence, où il a travaillé sur une échelle quasi similaire aux fresques illustrant le *Triomphe de Camille*. Comme protagoniste principal, il compte à son actif la décoration à fresque et le tableau d'autel de la chapelle du cardinal Alessandro Farnese, au palais de la Chancellerie. Il s'intègre à nouveau dans un environnement qu'il a bien connu, mais qui a vu passer, durant son absence, Battista Franco, Pirro Ligorio et l'incontournable Jacopino del Conte.<sup>153</sup>

En accédant à l'oratoire par la porte qui se situe près de l'autel, on découvre *La Visitation* peu à peu.(fig.34). En fait, on se surprend à suivre du regard – et physiquement –

---

<sup>151</sup> Un modèle que l'on retrouvera de manière plus éblouissante à l'oratoire du Gonfalone, quelque temps plus tard.

<sup>152</sup> HIRST, « Francesco's... », 1961, p. 240.

<sup>153</sup> Les artistes appartiennent à la même génération: B. Franco (? 1510-1561); P. Ligorio (c. 1513-1583); J. del Conte (c. 1515-1598).

la jeune servante portant un ballot sur la tête qui fait son entrée à gauche de la scène d'un pas lesté et vif. Si vif, qu'on se demande si elle va prendre la peine de s'arrêter et d'assister à l'événement. On s'aperçoit alors bien vite que chaque élément, en soi autonome, s'intègre à la composition pour former un parfait puzzle. D'emblée, on est saisi par la galerie incroyable de personnages, assemblés pour assister avec désinvolture à la rencontre des deux cousines, tel que suggéré notamment par la figure féminine située à gauche, les bras croisés et le regard furtif. Un coup d'oeil plus attentif nous révèle un éventail de poses, d'attitudes, de physionomies et de parures uniques. Les personnages sont distribués horizontalement sur toute la surface de la fresque, bien qu'agglomérés de manière évidente dans la partie de droite, en une sorte de masse compacte qui contraste avec les protagonistes de gauche, dispersés çà et là. L'action est encadrée d'un côté par la jeune servante et de l'autre par l'imposant vieillard aveugle qui affiche une attitude concentrée en opposition marquée avec son pendant <sup>154</sup> (fig. 35).

La figure de la jeune dame ouvre en fait le bal à l'alignement de figures formant des pseudo frises, qui se distribuent sur quatre registres (fig. 36). Or, ces différents plans sont loin de conférer à l'ensemble un aspect fragmenté. Je dois insister sur l'impression de fondu et de parfaite harmonie des couleurs, qui unifient la composition. Le registre inférieur, à l'avant-plan, se compose de la figure dominante du vieillard, appuyé sur son bâton, magnifique de par son allure solennelle avec, à ses pieds, une élégante figure de la Charité. Cette dernière tourne momentanément le dos à l'action pour relater à l'homme la rencontre. Aux côtés du bambin qu'elle nourrit, deux figures agenouillées s'étreignent et suivent les retrouvailles avec attention. Le plan suivant, à peine décalé par rapport au premier, regroupe la canéphore et une figure à l'antique nonchalamment appuyée au pilastre et allongée légèrement en retrait de la jeune fille.

---

<sup>154</sup> La figure du vieillard apparaît de manière identique dans un dessin du Louvre, *Samuel oignant le roi David* (plume et encre brune, lavis brun sur pierre noire, inv. 5901). La feuille a été identifiée par Hirst comme étant une copie de la composition à la sanguine que Francesco réalise pour le cardinal Salviati, décrite par Vasari. Le dessin était en fait destiné à Fra Damiano Zambelli da Bergamo (1480–1549), afin que ce dernier s'en serve de modèle pour exécuter « un tableau fait de bois teints, c'est-à-dire en marqueterie », selon les désirs du cardinal. Le dessin préparatoire au tableau de marqueterie est un échantillonnage de figures originales ou inspirées d'autres oeuvres. À part le vieillard dont il est ici question, on note que l'artiste reprend, en sens inverse, la sculpture en terre cuite de la Casa Buonarroti. La copie du Louvre me paraît somme toute bien réussie: la perspective est efficace, les animaux convaincants, l'architecture précise. Je ne peux cependant en identifier l'auteur. Voir, M. HIRST, « Francesco Salviati's "Visitation", *The Burlington Magazine*, vol. 103, no 699 (June 1961), p. 236-240; VASARI-CHASTEL, 9, p. 61.

Le registre du milieu met en vedette une Élisabeth visiblement à peine informée de l'arrivée de Marie, qu'elle accueille avant même d'atteindre le seuil de l'escalier, en lui serrant chaudement les mains (fig. 37). Au même plan, on retrouve une femme âgée discutant impétueusement avec son jeune voisin barbu;<sup>155</sup> un homme à l'abondante chevelure blanche, absorbé au point de se couvrir le bas du visage, sert d'appui à un compagnon au crâne chauve qui cherche à mieux voir la scène. Le registre supérieur, en arrière-plan, se concentre autour des curieux postés à gauche, entre les colonnes du temple, certains allant même jusqu'à s'agripper à celles-ci afin de ne rien perdre de ce qui se passe. Ici, l'effet de frise est combiné à celui de profondeur, obtenue par intercalation des colonnes. De manière générale, la profondeur est également accentuée par le plancher carrelé et les éléments architecturaux que l'on détecte au loin.

Bien entendu, on ne peut passer sous silence la présence des deux personnages qui émergent de l'escalier au bas de la composition et qui participent à leur tour à l'action en pointant vers l'heureuse visite. Leur position en avant-plan a deux effets: instaurer un dispositif qui souligne le caractère théâtral de la représentation et diriger le regard du spectateur vers l'action. L'escalier, qui fictivement sépare le spectateur de la scène, offre simultanément un passage vers celle-ci. Néanmoins, l'inclusion des deux hommes se fait discrète, de par leur échelle et leurs habits. Sur les bases du récit de Vasari, il pourrait s'agir des commanditaires de la fresque, soit Giovanni da Cepperello et Battista da Sangallo, une présence logique vu leur étroite association à la confrérie.<sup>156</sup>

Par ailleurs, la représentation témoigne d'un souci du détail hallucinant: la sinuosité de la barbe du vieillard qui se prolonge jusqu'à sa canne, le raffinement du vase et du bol en or au pied de la Charité, les vêtements retenus par des broches précieuses ou médaillons, la superposition des drapés, châles et foulards, les coiffures sophistiquées qui rappellent les

---

<sup>155</sup> À mon avis, la figure de la vieille ressemble nettement à l'une des trois Parques du tableau de la Galleria Pallatina, Atropos (Morta). Voir notice de l'oeuvre, *ROME/PARIS*, n° 72.

<sup>156</sup> Identification proposée par CHENEY, p. 58; WEISZ, p. 154. Weisz a relevé le nom du banquier da Cepperello pas moins de 40 fois dans les livres de la confrérie, entre 1532-56. L'architecte Giovanni Battista da Sangallo (1496-1548), frère du plus connu Antonio le Jeune, devient membre en 1531 et son nom apparaît 9 fois entre 1532 et 1543. De plus, en 1532 il exerce la charge de *proveditore*. Voir, WEISZ, p. 8, 20, 21 (date erronée de mort de 1552), 154. Dans son testament du 19 octobre 1548, il lègue à la confrérie sa collection d'études vitruviennes. Sur les liens entre l'architecte et S. Giovanni Decollato, voir aussi L. MOCCI, *Una traduzione inedita del De Architettura di Vitruvio, di mano di Battista da Sangallo, rinvenuta nell'archivio di San Giovanni Decollato*, Architettura, 1991/1996 (1996), p. 175-180 et *DBI*, notice de P. N. Pagliara (Cordini, Giovanni Battista (Battista da Sangallo detto il Gobbo)).

exemples de Raphaël, mais surtout ceux de Parmigianino. L'atmosphère qui s'ensuit est celle d'une mise en scène recherchée, d'une somptuosité inouïe, qui conforte l'idée que l'on assiste à un rendez-vous mémorable.<sup>157</sup> La palette chromatique participe à la dimension festive de la rencontre, par un dosage heureux des étoffes aux tons orangé, or, vert, rose, blanc, avec l'évidente touche bleue réservée à la Madone (avec seule exception, une infime partie du vêtement de la figure derrière Élisabeth). L'usage de la couleur est, comme on l'a suggéré, un élément unificateur. Non seulement les formes s'encastrent et se complètent, mais l'équilibre est atteint aussi grâce à la gamme chromatique qui modèle la composition, en une gradation savante des coloris. Grâce à la clarté du jour provenant de la fenêtre attenante à la fresque, on remarque nettement de quelle manière la couleur façonne sensiblement les volumes.<sup>158</sup> Un exemple éclatant est le vieillard aveugle, chez qui la tunique rose pâle se fond avec la surface picturale de teinte similaire, et dont la ceinture vert pâle, en son point le plus lumineux, se confond à son tour au vêtement.<sup>159</sup> Ce procédé abonde au sein de l'image, comme en témoigne le drapé de la canéphore, qui bénéficie également d'une source d'éclairage naturel filtrant de la fenêtre placée à sa gauche: le vêtement orange pâle présente des plages de lumière qui modulent les ondulations de l'étoffe dans sa partie inférieure, faisant ainsi virer la nuance au vert pâle perlé. La robe de la Vierge affiche elle aussi des zones d'éclat, où le bleu tourne au blanc irisé.

Dans un cadre plus intime et moins bondé de spectateurs se déroule l'épisode de *La Naissance* (fig. 38). La scène est virtuellement divisée en deux parties égales, grâce à une verticale formée par la couverture qui émerge du berceau au sol, jusqu'aux *putti* volants à la cime du lit, dont les corps sont placés directement sous le cartouche indiquant l'année 1551. À gauche, Élisabeth est assise sereinement sur son lit à baldaquin dont le rideau est soulevé par trois *putti*, parmi lesquels un est peint de dos, le visage caché. La parturiente accueille Zacharie (?)<sup>160</sup> et une jeune fille qui esquisse timidement une révérence en lui

---

<sup>157</sup> On rappelle que le récit biblique parle de l'émerveillement d'Élisabeth: « Tu es bénie entre les femmes, et béni le fruit de son sein! Et comment m'est-il donné que la mère de mon Seigneur vienne à moi? Car, vois-tu, dès l'instant où ta salutation a frappé mes oreilles, l'enfant a tressailli d'allégresse en mon sein. Oui, bienheureuse celle qui a cru en l'accomplissement de ce qui lui a été dit de la part du Seigneur ! » Luc, 1, 39-45.

<sup>158</sup> Hirst renvoie cette façon à celle employée par Michelangelo au plafond de la chapelle Sixtine, un exemple certainement étudié par Salviati. Voir HIRST, «Francesco's...», 1961, p. 239.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 240. L'auteur décrit en détail les "mutations chromatiques" de cette figure.

<sup>160</sup> La Naissance de Jean-Baptiste, telle que relatée dans l'évangile de saint-Luc, 1:5-25 et dans *La légende dorée* de Jacques de Voragine, ne mentionne qu'une figure masculine: Zacharie. Toutefois, celui-ci est

présentant deux colombes, signe de fécondité et de purification par le baptême lorsque mis en relation avec l'eau, ici celle du bain. Ce groupe est dominé par la figure monumentale de l'homme barbu qui invite doucement la jeune fille à présenter son offrande, en lui posant la main gauche sur la taille.

Dans la section de droite, deux gouvernantes assises s'affairent à préparer le bain du nouveau-né. Dans un agencement quasi chorégraphique, la nourrice qui verse l'eau d'une aiguière dans le bassin fait face au spectateur, tandis que l'autre, dans une élégante torsion, lui tourne le dos et étend son bras droit pour venir en aide à une compagne debout derrière elle, qui tient le bambin regimbeur. Parallèlement, sa main gauche tâte l'eau pour s'assurer que l'enfant puisse s'y baigner. En retrait sur la droite, une femme regarde fixement vers sa gauche, la tête légèrement soulevée. Son attention est captée par un élément au-delà du champ pictural, vraisemblablement l'ignudo juché sur la fenêtre avoisinante. Derrière elle, une dame parée d'un simple voile, dont on n'aperçoit que l'expression, observe discrètement l'enfant. Au loin, sur fond d'éléments architecturaux, on entrevoit une femme qui porte sur sa tête un vase ou une corbeille de fleurs. Enfin, au-dessus du berceau en arrière-plan, posé sur une colonne, se profile un demi-buste sous les traits d'une servante âgée, dont la fonction n'est pas claire.<sup>161</sup> Complètement sur la gauche, sur ce qui semble

---

généralement montré en train d'écrire le nom de son fils sur une tablette, car son incrédulité suite à l'annonce de l'ange l'a plongé dans le mutisme. Dans la représentation qu'en fait Salviati, il joue plutôt le rôle de l'hôte qui accueille les visiteurs, chose très inusitée, et qui rend difficile confirmer son identité. Cheney (1963) a proposé le nom de Joseph. Je me demande cependant s'il eut été approprié pour Joseph de rendre visite à Elizabeth à un tel moment. Par la suite, Carroll (1971) et Keller (1976) ont identifié le personnage comme étant Zacharie. Si la figure est bien Zacharie, l'interprétation qu'en fait Salviati est des plus originales. Le seul autre exemple, qui m'a été signalé par B. Wilson, montrant des figures masculines dans une représentation de la Naissance de Jean Baptiste, est une prédelle de Luca Signorelli. Dans cette oeuvre conservée au Louvre (inv. 670), l'artiste représente Zacharie naturellement en train d'écrire et un homme appuyé au pied du lit, son regard tourné vers le nouveau-né. Étonnamment, on y aperçoit une autre figure masculine s'introduisant dans la pièce.

<sup>161</sup> L. W. PARTRIDGE lit le buste funèbre aux yeux clos comme en étant en opposition à la naissance évoquée par le berceau. Voir « Review. Das *Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom, eine Studie seiner Fresken* by R. E. Keller », *The Art Bulletin*, vol. 60, no 1 (Mar., 1978), p. 171-173. Cependant, dans une photo de l'archive de la Soprintendenza des années 1950-1960, le motif ressemble à une vieille servante qui tient entre les mains une assiette, tout en regardant du coin de l'oeil ce que manoeuvrent les *putti*. La forme des mains est bâclée et elles ressemblent à des moignons, ce qui laisse croire à une tentative de modifier l'allure de la figure. Il reste difficile de dire toutefois quel était le motif original, et à quel point les restaurations en sont en la cause.

faire partie de la tête du lit, on déchiffre les lettres F.S.F.F (c.-à-d. "Francesco Salviati fiorentino fecit"). Une variante se décèle dans *La Visitation*, derrière le vieillard: F.F.F.<sup>162</sup>

Les figures affichent toutes un physique aux formes pleines, et sont de carrure massive plutôt que musclée. Seule exception: la jeune visiteuse, qui semble d'autant plus frêle aux côtés du vieillard aux larges épaules. Une magnifique étude en lien avec cette figure fait d'ailleurs partie de la collection des Uffizi, la seule qui nous soit parvenue jusqu'à maintenant pour une oeuvre si élaborée<sup>163</sup> (fig. 39). Par un habile enchevêtrement d'hachures et contre-hachures, Salviati parvient à rendre le modelé du corps, surtout au niveau du dos, des épaules et du cou. L'effet de relief est obtenu aussi grâce au jeu de plages laissées en blanc et celles saturées de couleur. Le trait est fin et certains contours sont repassés. La pose de la figure est très proche de celle de la fresque; même les bras adoptent une position qui se prête à l'insertion d'une autre figure, en l'occurrence celle de la fille aux deux colombes. Il est évident que l'artiste souhaitait justement étudier la musculature et l'attitude du corps puisque le vêtement est à peine esquissé, tout comme l'est le bras droit.

Une fois de plus, on demeure ébloui devant la fresque par la richesse de détails: les pieds de la table de chevet en forme de pattes de lion, la variété des vases (aiguière, amphore, urne),<sup>164</sup> le raffinement des coiffures (avec perles, rubans, tresses, voiles, turbans), le rendu méticuleux de l'eau déversée dans le bassin, la finesse des vêtements et accessoires, dont les sandales chaussées par la gouvernante au premier plan, les motifs sculptés du berceau. Tous ces éléments contribuent à créer un tableau si soigné que l'on arrive presque à percevoir la juxtaposition des textures et des densités: le poli des colonnes de marbre veiné et des pieds du lit, le satiné des étoffes, la massivité du berceau, les coussins moelleux. Malgré la présence de nombreux personnages, l'atmosphère qui règne

---

<sup>162</sup> À première vue, ces deux fresques semblent être les seules signées. Il m'a semblé voir des initiales dans la scène de *La Décollation*, mais la position en hauteur de celles-ci m'empêchent de me prononcer avec certitude.

<sup>163</sup> Sanguine, 200 x 144 mm, GDSU 6486 F. La feuille a vraisemblablement été coupée sur les quatre côtés. Attribuée à Salviati par E. CARROLL, « Some Drawings... », 1971, p. 15, note 9 et pl. 10. À ma connaissance, le dessin n'a jamais été exposé, malgré sa grande qualité.

<sup>164</sup> Partridge puis Weisz remarquent que l'omniprésence de récipients à eau et à vin dans l'ensemble décoratif de l'oratoire évoque les sacrements du baptême et de l'eucharistie liés à la grâce de l'homme. Par conséquent, en lien direct avec la mission de la confrérie. Voir, « Review... », p. 172 et « Salvation... », p. 404, note 33.

évoque une frénésie contenue. En fait, chacun remplit un rôle bien précis, ce qui confère à l'ensemble les airs d'une chorégraphie savamment orchestrée.

Étant donné la configuration spatiale de l'oratoire, la confrontation entre *La Visitation* de 1538 et *La Naissance de Jean-Baptiste* de 1551 est invitante. En vérité, il est tentant de mettre en parallèle ces deux scènes pour tracer une évolution stylistique chez Salviati, comme l'a fait d'ailleurs Herman Voss:

The abundance and the freshness of the early period are gone, and the attempted heavy monumentality of the large, full figures of the late style does not compensate for these sore losses. The uncertainty of the drawing is noticeable [...] The coloration has also grown heavier and greyer, and the decorative brilliance has substantially paled.<sup>165</sup>

Bien que je reconnaisse l'inévitabilité d'une telle démarche, celle-ci demeure évidemment hautement subjective et on n'oserait plus dorénavant parler dans ces termes. En effet, l'idée d'un modèle d'évolution artistique circulaire et déterministe à la Wölfflin est désormais révolu. L'affirmation que l'art a son propre développement interne a d'ailleurs fait réagir plusieurs historiens dont Ernst Gombrich qui, dans sa définition encyclopédique du style parue en 1968, émet une mise en garde contre l'inéluctabilité prônée par le schéma wölfflinien :

For every one of the masters concerned, the future was open, and although each may have been restricted in his choice by certain characteristics of the situation, the directions the development might have taken are still beyond computation.<sup>166</sup>

Une réponse plus véhémement à ce sujet demeure celle articulée par Ackerman, quelques années auparavant.<sup>167</sup> L'auteur refuse l'idée selon laquelle une œuvre doit nécessairement contribuer à la réalisation de celle qui lui succède. L'artiste n'est pas prophète et il est trop facile pour nous de voir, dans une œuvre tardive, la solution à un « problème » formel balbutié dans une œuvre précédente. En fait, l'historien restitue au premier plan la question du choix. Par conséquent, il réitère de diverses manières que « the pattern of style change is [...] determined [...] by a sucession of complex decisions », et

---

<sup>165</sup> VOSS, *Painting...*, p. 210.

<sup>166</sup> E. H. Gombrich. « Style » in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, éd. par David L. Sills, New York, vol. 15 (1968), p. 353-361 (passage cité p. 357).

<sup>167</sup> J. S. ACKERMAN, « Style », dans J. S. Ackerman et R. Carpenter, *Art and Archaeology*, New Jersey, 1963.

plus loin, « both radical and conservative artist choose what they want to retain and what they want to reject from their tradition and contribute something of their own ». <sup>168</sup> En bref, puisque l'extinction d'un style n'est pas la condition ou la conséquence de l'éclosion d'un autre, plusieurs styles peuvent coexister et s'influencer mutuellement. En présentant un modèle où les styles cohabitent et s'imbriquent sans structure hiérarchique, Ackerman rend les questions de la chronologie et des périodes (jeunesse, maturité) moins pressantes. Dans le cas de Salviati, l'oratoire devient un exemple fascinant dans la mesure où les choix dont parle Ackerman s'opèrent pendant que l'artiste a devant les yeux ce qu'il a produit douze ans auparavant. Et le résultat est bien différent. Visuellement, les figures campées dans *La Naissance* apparaissent plus monumentales, plus carrées que celles de *La Visitation*. Les drapés sont moins fluides, surtout en comparaison avec la robe de la canéphore de 1538, qui prenait les allures d'un tourbillon. Les couleurs se révèlent plus contrastées et plus vives, les blancs plus opaques. Les modulations de teintes étant moins subtiles, les corps paraissent plus compacts. Ce sont probablement ces différences de facture qui conduisent Vasari à juger *La Naissance* comme étant inférieure à *La Visitation* (« la quale se bene condusse ottimamente, ella nondimeno non fu pari alla prima»), bien qu'une telle perception me semble difficilement soutenable.

Mais plus que son "pattern of style", je dirais que c'est son pattern of activity ou "schéma d'activité" qui nous empêche de voir Salviati comme un artiste qui ne fait simplement que "progresser". En effet, il est impossible de parler d'un parcours prédéterminé lorsqu'on sait à quel point Salviati se remet constamment en jeu et se mesure à de nouveaux modes d'expressions. Son style ne peut dès lors se réduire à un début, un milieu et une fin. Les variations formelles que l'on remarque entre *La Visitation* et *La Naissance* ne peuvent se calculer selon des critères de qualité comme s'y prête Vasari, ou de déclin comme le fait Voss. Elles témoignent plutôt d'une approche préconisée par l'artiste qui s'immerge dans chaque projet en tenant compte de sa spécificité. Les fresques montrent cette caractéristique en ce sens où chaque composition est complètement différente, non seulement au niveau du contenu, mais de l'articulation.

Outre ces épisodes principaux, Salviati complète l'ensemble en décorant les fenêtres adjacentes aux fresques. Les fenêtres de l'oratoire sont formées de deux battants surmontés

---

<sup>168</sup> ACKERMAN 1963, p. 175, 183 (je souligne).

d'une vitre en forme de demi-lune. Elles sont protégées par de petits cercles en fer forgé dont l'assemblage rappelle un nid d'abeille. Le dessous de la fenêtre adjacente à *La Visitation* est orné d'une frise en grisaille, accentuée d'un médaillon central peint dans une teinte d'ocre (fig. 40). D'un sujet allégorique indéterminé, le médaillon est situé à l'intérieur d'un entablement, agrémenté d'une cantonnière fixée par quatre anneaux. De chaque côté se profile un groupe composé d'un satyre et d'une figure agenouillée, les mains jointes en signe d'adoration. À chaque extrémité de la frise on remarque un nu masculin recroquevillé, les jambes croisées et niché au creux d'un élément architectural en forme de volute. Les volutes sont surplombées d'une tête de bélier fantastique, vue de profil, aux larges oreilles et aux cornes qui prennent l'allure d'ailes. L'oeil perçant, l'animal fixe intensément le spectateur. La partie supérieure de l'ouverture est couronnée d'un feston de fleurs, feuilles et fruits qui retombe jusqu'au premier tiers de l'encadrement, de part et d'autre. Assis paisiblement au coeur de la végétation luxuriante, la tête inclinée, deux ignudi font écho aux nus logés à l'intérieur des formes spiralées. L'intérieur du châssis est décoré de grotesques. L'ensemble est tout simplement époustouflant. Tout spécialement, en ce qui concerne le rendu anatomique des nus et des animaux fabuleux.

La fenêtre simulée, peinte entre *La Naissance* et le fragment de paysage, reprend plus ou moins le même schéma (fig. 41). Au milieu, le tondo représentant *La Vérité dévoilée par le Temps*, est posé en saillie sur l'entablement (fig. 42). Deux nus, l'un vu de dos, l'autre de face, empoignent les bords du médaillon. Les extrémités du faux marbre sont elles aussi parées de béliers, quoique d'apparence moins chimérique et au regard égaré. Un feston accueille une seule figure, langoureusement allongé au sommet de la structure, le regard vers la fresque contiguë. Le degré de perfectionnement est ici tout aussi manifeste; on n'a qu'à examiner des détails comme la tête de mort coiffant le Temps.

Salviati réalise les deux figures monumentales qui flanquent l'autel, deux oeuvres tout simplement impressionnantes, non seulement en raison de leurs dimensions, mais aussi de leurs qualités formelles.<sup>169</sup> Les apôtres, qui attachent leur regard sur l'image du Sauveur, renvoient à la mission des confrères qui invitent les condamnés à mort à se racheter dans la

---

<sup>169</sup> Les fresques mesurent 290 x 155 cm, les figures 220 cm de hauteur. Elles ont été étudiées en détail par Hirst, 1967. Salviati avait auparavant conçu, à la chapelle del Pallio, des figures s'apparentant aux apôtres, c.-à-d. qui remplissent toute la surface picturale. Seulement, dans ce cas-là, les prophète Jonas et David, qui flanquent *La conversion de saint Paul*, ne mesurent que 150 x 55 cm (162 x 77 cm avec le cadre).

contemplation d'effigies religieuses.<sup>170</sup> L'image de Jésus crucifié allait de pair avec les mots de réconfort proférés par les confrères qui rappelaient aux prisonniers qui se disaient innocents que leur exécution n'était pas plus injuste que celle du fils de Dieu ni de celle de Jean-Baptiste.<sup>171</sup>

Plus précisément, à gauche de *La Déposition*, siège l'apôtre André. Ce choix s'explique par son rôle de disciple de Jean-Baptiste et premier apôtre du Christ.<sup>172</sup> Selon *La Légende dorée*, il est, tout comme Jésus, martyrisé et mort par crucifixion.<sup>173</sup> Le saint, à la chevelure abondante, soutient d'ailleurs une croix dans un élégant contraposto, son pied droit appuyé de manière naturelle sur un piédestal, pendant qu'il regarde fixement vers la gauche

(fig. 43). En fait, il semble s'appuyer sur la croix davantage qu'il ne semble la soutenir. L'ample vêtement suit la courbe sinueuse adoptée par le corps et laisse à découvert la partie supérieure de ce dernier. Un corps d'une massivité incroyable, robuste et musclé, dont la chair nue contraste avec le rouge orangé du drapé, modelé par des points de lumière savamment appliqués. Le style épuré de la représentation intensifie la grandeur du saint. La traverse de la croix semble transpercer la surface picturale et envahir l'espace du spectateur.

Hirst a soutenu que le saint André était en quelque sorte un hommage de Salvati au Christ de Michelangelo, conservé dans l'église Santa Maria sopra Minerva, même si à première vue le parallèle entre les deux oeuvres n'est pas évident. Il est vrai que la qualité sculpturale de l'apôtre renforce l'idée d'une fascination précoce et indéfectible pour l'oeuvre sculptée de Michelangelo, comme je l'ai déjà souligné dans l'introduction. À cet égard, l'artiste est à mon avis l'un des plus grands interprètes de Michelangelo, capable d'absorber les qualités plastiques des sculptures sans perdre de vue leur nature linéaire. Un exemple de cette prouesse se trouve à même l'oratoire, dans les grisailles peintes sous les fenêtres.

À droite du tableau de Jacopino, se trouve *saint Bartholomée*, tout aussi imposant

---

<sup>170</sup>WEISZ, p. 122, et de manière plus détaillée, J. WEISZ, «Salvation through Death: Jacopino del Conte's Altarpiece in the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome », *Art History*, vol. 6, n° 4 (Dec. 1983), p. 395-405.

<sup>171</sup> WEISZ, «Salvation...», p. 396.

<sup>172</sup> André suit Jésus après qu'il lui ait été désigné par Jean-Baptiste comme "l'Agneau de Dieu". Il se trouve à ce moment-là en compagnie de Jean l'évangéliste, qui ne se nomme toutefois jamais dans son récit. Suite à sa rencontre, André va présenter au Christ son frère Simon, qui deviendra l'apôtre Pierre. Voir Jean, I, 35-42.

<sup>173</sup> WEISZ, p. 121.

(fig. 44). Certaines sources hagiographiques soutiennent qu'il a été crucifié, écorché, puis décapité, des supplices qui le lient au Christ et à Jean-Baptiste et qui justifieraient sa représentation au sein de l'oratoire. À cela s'ajoute le rapport onomastique avec le commanditaire de l'oeuvre, Bartolomeo Bussotti. À l'instar de son pendant, le saint fait reposer son pied droit sur une pile de livres qui tiennent lieu de piédestal, pendant qu'il regarde vers sa droite, la tête inclinée. Cependant, au contraire d'André, l'étoffe recouvre ici également la tête de la figure, pour tomber en cascade de chaque côté, dévoilant le haut du corps de même que la jambe gauche. De la main correspondante il tient une plume et de l'opposée, un large couteau, symbole de son martyre. Son corps est aussi large que celui de saint André, quoique moins vigoureux, son ventre flasque accentué par les jeux d'ombre et de lumière.

Du point de vue du mécénat, on sait, grâce au récit de Vasari, que les apôtres ont été peints pour le banquier Bartolomeo Bussotti.<sup>174</sup> Arrivé à Rome dans la foulée de Bindo Altovito, avec qui il s'associe finalement, Bussotti semble avoir joui d'une faveur particulière sous le règne de Paul III. Ce n'est donc sûrement pas un hasard s'il est l'un de ceux qui contribuent aux célébrations funéraires du pontife en 1549.<sup>175</sup> Peut-on voir dans son lien avec le pape Farnese, la raison du choix de Salviati qui venait à peine de compléter la décoration de la chapelle de la Chancellerie pour le cardinal Alessandro Farnese ? Les livres de la confrérie nous apprennent l'admission du financier en 1549.<sup>176</sup> De plus, Weisz a publié les renseignements extraits des *Libri di testamenti* où l'homme d'affaires est enregistré parmi les *confortatori* qui accompagnent un condamné en date du 1<sup>er</sup> février et 29 mars 1550.<sup>177</sup> Durant ces mêmes années, j'ai pu vérifier une participation notable de Bussotti au sein de la confrérie.<sup>178</sup> On peut alors en déduire que le banquier a voulu

---

<sup>174</sup> Né à Bibbiena (Toscane), vers 1520, il est mort à Rome en 1576. Documenté pour la première fois dans la ville pontificale en 1546, il connaîtra une brillante carrière. Durant le dépouillement d'actes notariés à l'ASR, j'ai repéré fréquemment le nom de Bussotti, ce qui confirme sa renommée. Voir notice de L. Bertoni Argentini, dans *DBI*.

<sup>175</sup> Renseignement donné dans GUIDI BRUSCOLI, *Papal...* p. 18.

<sup>176</sup> WEISZ, p. 8.

<sup>177</sup> WEISZ, p. 9 et n. 35; ASR, *Libro dei testamenti*, vol. 31

<sup>178</sup> Son nom apparaît les: 7 décembre 1550 (parmi les huit choristes habituellement nommés), 16 août, 18 septembre, 6 décembre 1551, 3 décembre 1553 et 4 août 1555 ASGD, *Tratte* (sur la couverture, la note: «Nomi degli Ufficiali eletti dal 1543 al settembre 1558. Vol. 1») Inscrit «1» sur le dos, pages non numérotées, cote provisoire: C. a 2. Les *tratte* se réfèrent à l'extraction quadrimestre (avril, août, décembre) de membres appelés à occuper une charge spécifique. Les données sur Bussotti ont été publiées partiellement

souligner sa nouvelle affiliation en commandant à Salviati les imposantes figures apostoliques.

Bien qu'il apparaisse évident que le Bussotti soit particulièrement impliqué au sein de l'association caritative, il n'y exerce pas l'une des quatre fonctions principales, selon les documents dont nous disposons.<sup>179</sup> Qu'à cela ne tienne, le mercatore florentin est nettement présent dans sa communauté et on le retrouve occupant le prestigieux poste de consul en 1552 et en 1560.<sup>180</sup> Professionnellement, il occupera la charge prestigieuse de trésorier auprès de Pie V, entre 1566 et 1572. On sait également qu'il entretient une relation avec Vasari à qui il commande un tableau représentant saint Bartholomée.<sup>181</sup>

Les doutes planent toujours sur la conception originale de l'ensemble décoratif et la question de sa paternité, unique ou multiple, vu le concours de nombreux artistes. La difficulté à trouver une réponse provient évidemment de l'absence de contrats, de la rareté de documents relatifs aux paiements, de même qu'à celle de dessins en lien avec le projet.<sup>182</sup> Il faut ajouter que Weisz met en garde contre l'idée d'un programme iconographique prédéterminé par la confrérie et attribuable à un seul artiste, vu la durée

---

par Mocchi, certaines des dates que j'ai repérées n'étant pas signalées par l'auteur. Voir « L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma », *Bollettino d'arte*, 96/97 (Aprile-Sett. 1996), p. 127-132.

<sup>179</sup> La pyramide se résume à un *governatore* (autorité suprême de l'organisation), deux *consiglieri* (assistants et possibles substituts au gouverneur, leurs votes sont essentiels aux élections de nouveaux membres), un *provveditore* (tient un livre de toutes les activités de la compagnie, dresse un inventaire de biens, assure le respect des règlements, paie les salariés, planifie l'intervention des *confortatori*) et un *camerlengo* (une espèce de comptable agréé en charge des entrées et sorties d'argent, contrôle des taxes, crédits et dettes accumulés). DI SIVO, « Il fondo... », p. 189-190. L'article de Di Sivo fournit aussi de précieux tableaux chronologiques et alphabétiques des membres qui ont assumé l'une de ces charges. Curieusement, les compilations n'incluent pas les données concernant certains volumes parmi lesquels les nos. 31 et 32 qui revêtent une importance particulière car ils couvrent les années 1540 à 1564. Ils ont toutefois été étudiés par Weisz, tel que je l'indique à la note 128.

<sup>180</sup> DELUMEAU, *Vie économique*, p. 209.

<sup>181</sup> FREY II p. 679; HIRST, « Salviati's... », 1967, p. 34-35.

<sup>182</sup> On recense jusqu'à maintenant les feuilles de composition suivantes:

1) **La prédication**, attribuée à Perino del Vaga et qui aurait servi à del Conte pour la fresque: plume et encre, 217 x 230 mm, Graphische Sammlung Albertina, inv. 23751. Voir B. Davidson, *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Florence, 1966, p. 39-40. J'avoue ma difficulté à percevoir la dépendance de la composition de Jacopino à celle de Perino, surtout au niveau du positionnement du saint, nettement moins élevé dans la fresque. Hirst attribue ce changement à l'embarras de Jacopino à transposer le dessin de del Vaga dans l'espace dont il dispose. De plus, l'auteur croit que le dessin de del Vaga aurait été conçu pour la chapelle de saint George et saint Jean-Baptiste au dôme de Pise, un projet jamais concrétisé. Voir « Perino del Vaga and His Circle », *The Burlington Magazine*, vol. 108, n° 761 (Aug., 1966), p. 402.

2) **La naissance de Jean-Baptiste**, gravure de Giulio Bonasone portant l'inscription "JACOBVS FLORENTINVS INVENTOR", et que certains croient être une idée pour la fresque proposée par Jacopino à la confrérie.

des travaux qui s'étale sur près de vingt ans. L'auteur suggère plutôt que le plan évolue au cours de cette période. Elle accueille donc avec réserve certaines suggestions de Loren Partridge quant à la disposition des scènes, leur choix et les liens qu'elles entretiennent, puisque l'existence d'un programme préétabli demeure impossible à prouver.<sup>183</sup> L'idée d'un plan qui fluctue est confortée par la présence d'une seule frise à thème biblique, soit Zacharie muet devant le peuple d'Israël, peint sous la fenêtre adjacente à l'*Annonciation*. Cette présence, inusitée parmi les autres frises à contenu allégorique, nous laisse croire qu'au départ de telles scènes étaient peut-être prévues.<sup>184</sup> Que l'entière décoration murale ait été pensée ou non à l'avance, elle cadre avec la mission rédemptrice et salvatrice jouée par la confrérie. En effet, certains auteurs ont établi un parallèle entre les épisodes ici sélectionnés et ceux de la vie du Christ qui exaltent sa qualité de rédempteur et par conséquent celle du groupe laïc.<sup>185</sup>

Les perpétuelles hésitations quant au programme initial sont alimentées par un dessin ayant pour sujet la Visitation, conservé au British Museum, et généralement attribué à Salviati<sup>186</sup> (fig.45). Weisz y fait allusion pour étayer l'hypothèse selon laquelle une série de

---

Proposé par VOSS déjà en 1920 dans *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin; p. 142-44); *The Illustrated Bartsch*, vol. xv, p. 131, no 76.

3) **La naissance de Jean-Baptiste**, attribué à Daniele da Volterra, un autre des possibles candidats à la décoration de l'oratoire: lavis brun sur pierre noire, 280 x 425 mm, Musée Fabre, Montpellier, inv. 864.2.282, voir B. DAVIDSON, « 'The Birth of John the Baptist' and Some Other Drawings by Daniele da Volterra », *Master Drawings*, vol. 21, no. 2 (Summer 1983), p. 152-159.

4) **La déposition du Christ**, copie d'après Jacopino del Conte: plume et encre brune, lavis brun et gris, 300 x 185 mm, Musée du Louvre, DAG, inv. 1494, voir MONBEIG GOGUEL, *Inventaire général...*, 1972, n° 23. Pour une attribution qui diffère de celle proposée, voir WEISZ, « Daniele da Volterra... », p. 356.

5) **Panneau décoratif avec motif de "La Vérité dévoilée par le Temps"**, attribué à Salviati, destiné à orner la base de la fenêtre artificielle: plume et encre brune, lavis gris-brun, rehauts de blanc sur papier coloré brun pâle, 128 x 224 mm, Château de Windsor, inv. 1969, voir M. CLAYTON, « Francesco Salviati in the Oratory of S. Giovanni Decollato, Rome », *Apollo*, vol. 151, no 457 (March 2000), p. 9-11.

<sup>183</sup> PARTRIDGE, « Review... » L'auteur propose une lecture de l'ensemble décoratif médité selon un principe de dualités, chères à la culture catholique. Ainsi, il oppose l'Annonciation à la Décollation; la Visitation, avec la figure de la Charité personnifiant l'amour chrétien à la Danse de Salomé, qui incarne la luxure et le mal; la Naissance à la Capture; le salut, à travers la Parole et le Baptême, aux sacrifices qu'il requiert, traduits dans la Déposition et les apôtres martyrisés. Partridge soulève aussi la question du spectateur et des émotions que les histoires qu'il contemple doivent suscitées. Schlitt reprend et développe cette idée dans *Francesco Salviati and the Rhetoric...*, p. 81-85.

<sup>184</sup> KELLER, *Das Oratorium*, p. 124; WEISZ, p. 31-32; évangile selon saint Luc 1, 11-22.

<sup>185</sup> Idée formulée par Partridge, *Review*, p. 171 et reprise par Weisz. Cette dernière compare le cycle de l'oratoire aux exemples florentins de Domenico Ghirlandaio à S. Maria Novella, à la fin du 15e siècle, et celles plus contemporaine d'Andrea del Sarto pour le cloître de l'ancienne compagnie des Disciplinati di San Giovanni Battista dite dello Scalzo, vers 1510-1526.

<sup>186</sup> Plume et encre et lavis gris-brun, 155 x 180 mm, inv. T,12.27. HIRST, « Francesco Salviati's ... », 1961, p. 236-240; N. TURNER, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, Londres, 1986, no 124; MORTARI, n°

fresques de format carré, conforme justement au format de la feuille, devaient originellement orner l'espace. Toutefois, l'emplacement des fenêtres aurait gêné une telle disposition.<sup>187</sup> Martin Clayton élabore pour sa part l'idée que Salviati a tenu un rôle de central dans la conception de l'ensemble, et ce même avant de mettre la main à la Visitation. Généralement, les artistes se soucient peu de faire correspondre les deux espaces, dessiné et peint, mais Clayton estime que dans ce cas-ci les différences de formats sont trop marquées pour être négligées. En comparant le dessin de Londres avec la fresque, l'auteur soutient que la feuille a été réalisée au moment où Francesco ignorait que l'organisation spatiale aurait été modifiée. Il réitère sa thèse d'une participation précoce de Salviati en analysant une feuille préparatoire pour la frise peinte en dessous de la fenêtre en trompe-l'oeil, à droite de *La Naissance*.<sup>188</sup> Ce dessin indiquerait qu'au départ une frise devait parcourir toute la paroi. Si le plan général de Salviati n'a pas été retenu, il semble que l'artiste ait du moins conservé son modèle pour la décoration destinée à agrémenter la fenêtre artificielle, car il reprend le motif allégorique inséré dans le tondo près de quinze ans plus tard.<sup>189</sup>

Plus récemment, Hirst, qui avait déjà attribué le dessin à Salviati, a révisé son opinion en désignant Perino del Vaga comme auteur de l'oeuvre.<sup>190</sup> Il est vrai qu'à l'intérieur du corpus graphique de Francesco, ce dessin me semble quelque peu atypique et difficile à

---

291; *Italian 16th and 17th Century Drawings from the British Museum*, éd. par M. Koshikawa et H. Kurita, Tokyo, 1996, no 21; A. CECCHI, *ROME/PARIS*, n° 20. La seule opinion contraire a été émise par M. HIRST dans un récent article sur lequel je reviens plus loin, « Perino, not Salviati », *The Burlington Magazine*, vol. 144, no 1188 (March 2002), p. 164-165.

<sup>187</sup> WEISZ, p. 34-35. L'auteur pointe vers un autre dessin de format carré, évoqué par Cheney comme étant de Giuseppe Porta, élève de Salviati, pour soutenir l'idée d'un agencement de fresques carrées. La feuille, conservée au Victoria & Albert Museum, représentant une Naissance de Jean-Baptiste a toutefois été attribué à Antonio Campi. Voir, G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980, n° 50.

<sup>188</sup> Voir ci-haut note 128, n.4, Le dessin avait été attribué à Annibale Carracci dans le catalogue publié par R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres, 1952, n° 413. L'attribution du dessin à Salviati de la part de Clayton est convaincante sur des bases stylistiques, quoique je demeure sceptique quant à sa thèse sur le format original des fresques.

<sup>189</sup> Clayton confirme le sujet du tondo, à savoir la Vérité dévoilée par le Temps, interprété par Weisz puis Mortari, comme une Ariane endormie. Voir CLAYTON, « Francesco Salviati... », note 5. Le dessin de Windsor présente des différences par rapport à la fresque, surtout au niveau de la pose des *ignudi* qui soutiennent le tondo.

<sup>190</sup> Voir note 137. Par la suite, J. Kliemann et M. Rohlmann, tout en acceptant la nouvelle proposition de Hirst, ont carrément proposé Perino comme concepteur de la fresque. Pour étayer leur hypothèse, les auteurs évoquent deux dessins de l'artiste ayant pour sujet la vie de Jean-Baptiste, l'un à Vienne, Albertina inv. 23751 et l'autre à Budapest (1838v). De plus, ils citent en exemple une feuille d'études au British Museum, assignée à del Vaga et où l'on décèle le motif du vieillard aveugle appuyé sur son bâton. Plume, encre et lavis gris-brun, 296 x 268 mm, inv. 1946, 0713. 564. Voir, *Italian frescoes, High Renaissance and Mannerism, 1510-1600*, trad. par S. Lindberg, New York, 2004 p. 326

rapprocher d'une autre feuille. Son exécution est très rapide et les contours souvent repassés, une façon de faire qui se voit rarement dans les dessins qui nous sont parvenus. Ceci dit, la génialité de la composition, traduite par des traits assurés, n'est pas étrangère au talent de Salviati. Ni à celui de Perino, à dire vrai. En un seul jet, l'artiste parvient à arrêter la scène de manière convaincante et à y injecter une vivacité incroyable. Malgré son caractère schématique, l'invention se lit parfaitement, nous permettant de comprendre le rôle joué par chacun des personnages interpellés par l'heureuse rencontre. L'agencement compact des figures s'avère efficace et n'obstrue aucunement le déchiffrement de l'épisode.

Au niveau de la configuration de la foule, la différence fondamentale par rapport à la fresque est l'espace retranché par la position de la figure allongée au premier plan, à gauche. En fait, ses pieds rejoignent les deux figures agenouillées au centre, traçant ainsi une horizontale qui clôt le registre inférieur de la représentation. Cette fermeture empêcherait quiconque gravissant les marches d'atteindre aisément Elizabeth et la Vierge. L'obstruction physique et visuelle est cependant éliminée dans la version peinte, ce qui permet au regard de se rendre librement vers les deux femmes qui apparaissent du coup moins effacées. Par ailleurs, dans la fresque, la canéphore est décalée vers la gauche, ce qui rend plus efficace son geste invitant à observer le déroulement de la rencontre. Dans le dessin, son arrivée impromptue est au reste parfaitement signalée par quelques traits horizontaux vigoureux. Est-ce que ces divergences suffisent pour résoudre la paternité du dessin? S'il s'agit en effet d'un exercice préliminaire de Salviati, on imagine que l'artiste cherchait encore à structurer la composition, d'où les modifications apportées à la version finale. Si, au contraire on accepte les dissimilitudes comme étant le résultat d'une copie réalisée vélocement, alors l'hypothèse soutenue par Hirst devient fort attrayante.<sup>191</sup>

Malgré les nombreuses spéculations quant à l'organisation, au déroulement et aux auteurs du programme décoratif, quelles réflexions peut-on tirer d'un chantier de création aussi complexe que celui de l'oratoire de S. Giovanni Decollato? D'abord, il y a certainement l'aspect compétitif lié à une commande d'envergure, du reste tout à fait normal en regard d'un projet susceptible d'en intéresser plus d'un. Cet aspect est d'ailleurs

---

<sup>191</sup> Si pour Clayton, l'élargissement du champ narratif de la fresque relativement au dessin s'explique par une modification du format (de carré à rectangulaire) finalement choisi, Hirst ne se soucie aucunement de cet aspect pour confirmer une attribution à Salviati. De plus, l'auteur élimine valablement Perino comme protagoniste de la décoration, en raison du silence de Vasari à ce sujet, et son absence dans les livres de la confrérie.

invoqué par Vasari pour expliquer la rivalité entre Salviati et del Conte.<sup>192</sup> Une déclaration que l'on doit accueillir avec précaution ou du moins que l'on doit cesser d'interpréter comme ayant provoqué l'arrêt des travaux, le départ de Salviati ou même, à long terme, la rupture entre les deux artistes.<sup>193</sup> Si l'on accepte tout autant le témoignage de Vasari au sujet du succès fulgurant obtenu par la *Visitation*, on conçoit difficilement que la confrérie ait été forcée de choisir entre Francesco et Jacopino, ce qui élimine par conséquent la notion de compétitivité. Je doute que Salviati ait eu encore à faire ses preuves après cette première participation. Et s'il avait vraiment été supplanté face à del Conte, pourquoi l'espace sur le mur lui aurait-il été "réservé" pendant plus de dix ans?

Je pense plutôt que Salviati a choisi de son plein gré de diriger son attention vers d'autres projets ou simplement que le ralentissement des entrées de fonds a motivé son départ. En fait, trois ans s'écoulent entre *La Visitation* de Salviati et *La Prédication* de Jacopino, toutes deux réalisées en 1538, et la fresque successive du *Baptême*, datée 1541. Si les deux artistes avaient vraiment été en compétition pour terminer le mur de gauche, Jacopino aurait achevé ce dernier plutôt que de commencer celui adjacent. Ou même, si Jacopino avait été l'heureux élu dans un climat d'antagonisme, Salviati n'aurait pas remis les pieds à S. Giovanni.

J'estime qu'il est un peu facile de toujours attribuer à Jacopino le rôle de l'artiste auquel on a recours faute de mieux, voire de l'artiste qui se contente des restes.<sup>194</sup> Il ne faut pas oublier qu'à l'oratoire, del Conte est celui qui travaille avec le plus d'assiduité, exécutant pas moins de trois fresques et le tableau d'autel. Son *Annonciation* est également celle qui ouvre le cycle décoratif. Manifestement, si certains confrères commanditent à

---

<sup>192</sup> Dans la *Vie* de Battista Franco, il fait allusion à la halte des travaux en raison de la concurrence entre Salviati et del Conte, une situation incertaine que Battista utilise à son avantage pour s'assurer une part du projet, en l'occurrence la fresque de l'Arrestation. Le fait que Franco n'arrive pas à Rome avant 1541, toujours selon Vasari, laisse entrevoir l'aspect romancé de la prétendue rivalité. En effet, un tel climat aurait certainement pris fait au départ de Salviati en 1538, ne donnant aucune raison à Battista de "lutter" pour obtenir une commande. VASARI-MILANESI, 6, p. 579.

<sup>193</sup> La découverte récente de l'inventaire d'après décès de Salviati révèle que Jacopino del Conte est l'un des témoins de son dressement.

<sup>194</sup> En plus de son statut de second, l'imagination paresseuse de Jacopino a souvent été évoquée pour expliquer son recours au dessin de Perino del Vaga, *La Prédication*. Il faut dire que les échanges de dessins entre artistes, délibérés ou non, me semblent plus fréquents qu'on ne le croit (je pense ici aux exemples de Michelangelo-del Piombo/ Michelangelo-Venusti/ Salviati-Poncio/Pontormo-Naldini/Salviati-Vasari, et j'en passe). Justement, dans la *Vie* de Salviati, Vasari parle des dessins que les deux amis se refilent afin d'assimiler plus rapidement les notions de l'art.

nouveau l'artiste florentin, c'est qu'il a auparavant parfaitement répondu aux attentes.<sup>195</sup> Toutefois, tel que le défend Weisz, il semblerait que la confrérie avait à l'origine arrêté son choix sur Daniele da Volterra pour exécuter le tableau d'autel. Il est impossible d'expliquer pourquoi Salviati n'a pas complété cette paroi latérale, mais on l'imagine mal se laissant "intimider" par del Conte! De plus, si une réelle animosité avait existé entre les deux artistes, comme le laisse entendre le témoignage de Vasari, leur réunion douze ans plus tard au même projet serait le comble de l'ironie.

Je voudrais maintenant examiner s'il existe quelque lien professionnel que ce soit entre les peintres, nonobstant l'absence d'un superviseur de chantier. Plus spécifiquement peut-on parler de communauté artistique dans le cas de l'oratoire? J'entends par ce terme un groupe d'artistes qui partagent un parcours commun, dont le travail est interdépendant et où la notion de collaboration est appliquée. Pour ce faire, je vais étudier brièvement la contribution de chacun des artistes à l'oratoire. Vu le succès de la *Visitation* évoqué par Vasari, a-t-on lieu de croire que ceux qui ont suivi Salviati ont tenté de se mesurer à son rayonnement? A-t-on en ce sens repéré des copies de la *Visitation* réalisées par les artistes qui y travaillaient?

J'ai déjà émis mon opinion à propos de la légendaire rivalité avec del Conte. Des artistes qui travaillent à l'oratoire, il est certes celui avec lequel Salviati semble avoir le plus de liens, leurs parcours se croisant sporadiquement. Un premier contact avait probablement eu lieu dans l'atelier d'Andrea del Sarto avant qu'ils ne se retrouvent à Rome durant les années 1530. Dans la ville pontificale, Jacopino acquiert une certaine renommée en tant que portraitiste, en plus d'obtenir des commandes publiques telles la décoration de la chapelle de S. Remigio, à l'église San Luigi dei Francesi, conjointement à Girolamo Siciolante et Pellgrino Tibaldi vers 1547-1548. À part leur expérience renouvelée à l'oratoire, il se peut que les deux hommes se côtoient lorsque Salviati est actif à S. Marcello al Corso. En effet, à la lumière de documents qui ont survécu, on sait que les Pères servites de Marie, de ladite église, louent à Jacopino une modeste maison d'une

---

<sup>195</sup> Sans vouloir défendre à tout prix les qualités de Jacopino, je tiens à dire que sa *Déposition* est une oeuvre réussie et émouvante, à juste titre admirée par Vasari dans la *Vie* de Salviati. Par ailleurs, le biographe ne consacre pas de "Vie" en tant que tel à del Conte. Il en parle ici et là, et l'inclut en fin du volume II, de l'édition Giunti, de 1568, sous la section « Di diversi artefici italiani e fiamminghi ». Voir VASARI-MILANESI, VII, p. 575-77. Une étude exhaustive sur del Conte reste à écrire, et pour un essai en ce sens, voir A. VANNUGLI, «La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo : dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore», *Storia dell'arte*, 71(1991), p. 59-93.

chambre pendant plus de 30 ans.<sup>196</sup> L'artiste devient également membre de la confrérie du SS. Croceffisso de S. Marcello. Le réseau se ramifie si l'on considère que del Conte et Nanni di Baccio Bigi, père d'Annibale Lippi à qui Salviati lègue une partie de son héritage, sont beaux-frères. Nanni travaille activement à S. Marcello avant de céder la place à son fils. Se peut-il alors que Nanni encourage l'emploi de Salviati à S. Marcello?

Si l'on exclut le séjour à Florence en 1547, année durant laquelle s'y trouve également Salviati, del Conte s'intègre pleinement à son milieu d'adoption au point d'obtenir la citoyenneté romaine en 1558.<sup>197</sup> À S. Giovanni Decollato, del Conte est le protagoniste principal avec ses trois fresques et le tableau d'autel. *L'Annonciation* inaugure le schéma décoratif de l'oratoire (fig. 46). Dans son interprétation du thème biblique, del Conte relègue Zacharie surpris par l'ange au second plan, en s'assurant toutefois de dégager la zone à l'avant-plan pour que l'oeil puisse suivre l'escalier jusqu'aux protagonistes principaux. Cette ouverture du champ pictural divise la composition en deux sections distinctes. Celle de gauche présente un regroupement modeste de curieux, dont un seul se sépare du lot, étant assis sur les marches et pointant vers l'action. Derrière eux se profilent le dôme d'une église et l'ébauche timide d'un paysage. La partie de droite est simplement remplie par deux figures qui commentent l'événement. La facture quelque peu archaïque de la composition confère à l'ensemble une certaine raideur qui se prolonge au niveau des drapés qui semblent autant de blocs de couleurs les uns aux côtés des autres.

La paroi nord est décorée entièrement par Jacopino. Les deux fresques de *La Prédication* (1538) et du *Baptême* (1541) flanquent une sculpture de *Saint Jean-Baptiste* logée dans une niche, réalisée par un auteur dont on ne connaît toujours pas l'identité (fig. 47). Le dessus de l'alcôve est décorée de deux anges, l'un de dos, l'autre de face, qui dévoilent le lys florentin tandis que des guirlandes de végétaux tombent en cascade de chaque côté. La composition de gauche montre le saint à peine juché sur un rocher, au milieu d'une foule de curieux, hommes, femmes et enfants qui s'agglutinent pour mieux l'entendre. L'oeil est attiré par le groupe de droite formé d'un homme richement vêtu et d'un

---

<sup>196</sup> Archivio di S. Marcello, *Series chronologica I* (1084-1599), p. 159-160. Del Conte loue la chambre du 18 octobre 1545 au 5 mai 1576.

<sup>197</sup> En février 1558, le duc Paolo Giordano Orsini offre au peintre un lot de terre et une maison en reconnaissance des nombreux portraits qu'il a exécutés. Document cité dans J. VON HENNEBERG, «An Unknown Portrait of St. Ignatius by Jacopino del Conte», *The Art Bulletin*, vol. 49, no 2 (June 1967), p. 140-142.

vieillard érudit qui semblent confronter la parole de Jean avec celle des écritures, tel que l'indique le geste du savant pointant simultanément vers le saint et le livre. À leurs pieds joue paisiblement un bambin avec son chien. Dans le champ gauche de l'image, le peintre ancre un autre groupe compact, formé d'une figure féminine accompagnée de deux enfants, aux côtés d'un vieillard qui tient à son tour un livre ouvert sur ses genoux. Bien entendu, le centre de la représentation est dominé par la figure de Jean mis à l'honneur par son drapé rouge qui virevolte au vent, dans un mouvement serpentin. Dans son ensemble, la composition apparaît comprimée, dans une vaine tentative de la part de l'artiste d'exploiter pleinement le format carré de la surface. En certains endroits, le raccourci des figures est maladroit ce qui nuit à la lecture fluide de l'oeuvre, entravée également par l'insertion incongrue de simples visages, vraisemblablement des portraits.<sup>198</sup>

La lecture de la fresque de droite est favorisée par l'éclairage naturel provenant de la fenêtre située sur la paroi nord. La composition est beaucoup plus aérée que son pendant. Au premier plan, elle est néanmoins dominée sinon obstruée par la présence d'un dieu fleuve énorme qui occupe toute la partie droite de l'image, son pied se superposant même légèrement à celui du saint. Pour le reste, la fresque suit une iconographie et une facture bien simples: Jean, surplombé par la colombe de l'Esprit Saint occupe le centre du champ pictural pendant que Dieu le Père et les anges survolent la scène dans le coin supérieur droit, le tout dosé avec le nombre adéquat de témoins. La dernière contribution de Jacopino est le tableau d'autel. Certains auteurs ont souligné l'écart de qualité entre les fresques et *La Déposition*, un écart qui s'explique peut-être par une maturation artistique acquise au fil des années. Quelle que soit la raison, il est vrai que la toile est un heureux dosage d'intensité dramatique et de beauté émouvante (fig. 48).

On sait que Salviati a un premier contact avec Battista Franco lors des festivités et décorations entourant l'entrée triomphale de Charles V à Rome, le 5 avril 1536, en l'honneur de sa victoire sur Tunis.<sup>199</sup> L'événement, qui impliqua de nombreux artistes, est fréquemment relaté par Vasari. Ce dernier nous apprend que Battista réalise des fresques en grisaille sur la Porte Saint-Sebastien (anciennement Capena), pendant que Salviati est accaparé par les histoires ornant l'arc de Saint-Marc, les "migliori che furono in tutto

---

<sup>198</sup> Sur la présence de portraits au sein des fresques, voir WEISZ, p. 151-157.

<sup>199</sup> Pour un compte rendu de l'événement, voir M. A. VISCEGLIA, *La città rituale : Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, 2002, p. 191 et suivantes.

quell'apparato".<sup>200</sup> À l'occasion des noces de Cosimo 1<sup>er</sup> avec Éléonore de Tolède en juin 1539, Salviati retrouve Franco qui réside à Florence depuis 1536, et les deux collaborent à l'apparat de l'événement. Tandis que Salviati quitte Florence pour Bologne et Venise, Franco retourne à Rome en 1541 désormais exclu du cercle d'artistes favorisés par le duc. Sa décision de se rendre dans la ville pontificale est également motivée par le dévoilement du *Jugement dernier* de Michelangelo à la chapelle Sixtine, une oeuvre que Franco copie profusément, selon Vasari.<sup>201</sup> Après avoir peint à fresque la loge du palais du cardinal Francesco Corner chez qui il réside, l'artiste réalise *L'Arrestation de Jean Baptiste* à San Giovanni Decollato (fig. 49).

La scène lui est commandée par Giovanni Della Casa, probablement entre 1541 et 1544.<sup>202</sup> Brièvement, on peut dire que la composition, articulée selon un agencement pyramidal, semble déséquilibrée et confuse.<sup>203</sup> Ainsi, la base est dominée à l'avant-plan par un monumental nu allongé, dont le corps massif rappelle clairement les figures de Michelangelo, plus précisément celle du carton avec *Vénus et Amour*, traduit en tableau par Pontormo, un artiste que Franco a bien sûr côtoyé lors de son séjour Florentin. Malgré sa position frontale, le nu accomplit une torsion vers l'arrière, le bras droit surélevé et le coude plié, afin de mieux voir la scène qui se déroule au second plan. Son regard attire du même coup celui du spectateur qui découvre alors l'action principale, loin d'être limpide, je dois avouer. Le nu est flanqué d'une figure tout aussi imposante, qui semble ignorer la scène. Derrière elle s'accumule un groupe compact de personnages à l'expression désintéressée, à l'exception d'une seule femme pointant vers Jean Baptiste. Au plan intermédiaire, à gauche, se situe un groupe de deux femmes, elles aussi plutôt indifférentes

---

<sup>200</sup> VASARI-MILANESI, VI, p. 572-573 (Vie de Battista Franco); VII, p. 35 (Vie de Salviati). De plus, on connaît les montants attribués à chacun des artistes. Voir, *Conti delle spese fatte per l'arco di Santo Marco, porte di Santo Pietro et di Palazzo et sopra il ponte di Santo Agnolo et per la porta di Santo Sebastiano et altri luoghi nella felice entrata della cesarea Maestà Carlo imperatore V, distribuiti per mandato di messer Giovanni Gaddi*, ASR, Camerale I, 1563-64, f. 9: «a maestro Francesco pittore el quale sta in casa del reverendissimo Salviati ducati 200 per la historia grande e per sei istoriette del arco di Santo Marco»; *ibid*, f. 18: «A maestro Baptista che sta in casa del reverendissimo Cornari ducati 198 per haver depinto tutta la faccia sopra dicta porta et le due faccie da canto con gli trophei, sì come per li stimatori fu dichiarato».

<sup>201</sup> VASARI-MILANESI, VI p. 578.

<sup>202</sup> On ignore si della Casa (1503-56) est membre de la confrérie. Il s'installe à Venise en tant que nonce apostolique en août 1544, ce qui nous offre une date limite pour la fresque. Pour une notice étoffée sur le parcours de cet homme de lettres et ecclésiastique, voir C. Mutini, dans *DBI*.

<sup>203</sup> Pour une analyse stylistique qui tient compte de la littérature précédente, voir F. Biferali et M. Firpo, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, 2007, p. 100-105.

au sort du saint, tandis que les figures au milieu semblent être dans tous leurs états, gesticulant à qui mieux mieux. Le résultat est une succession de personnages, tous isolés les uns des autres, dans une narration décousue. L'oeuvre suscite d'ailleurs un commentaire des plus caustiques de la part de Vasari qui en souligne le manque de cohésion et la compare à celle de Salviati, à ses yeux une réussite.<sup>204</sup> Nul besoin de préciser que l'expérience ne procure pas à Franco la carte de visite qu'il souhaitait et il repart de Rome en direction d'Urbino, au service de Guidobaldo II della Rovere.

En ce qui concerne Salviati et Pirro Ligorio, les deux artistes ne se côtoient pas à San Giovanni Decollato, mais seulement vers le début des années 1560, sur le chantier de la Sala Regia au Vatican, où Ligorio exerce la fonction d'architecte du pape Pie IV. Avant d'aborder ce contact direct, il y a lieu de décrire rapidement l'insertion de Ligorio dans le milieu romain et plus spécifiquement à l'oratoire.<sup>205</sup> À son arrivée à Rome vers 1534, l'artiste napolitain s'emploie à la décoration de façades de palais et autres habitations. Son intérêt s'oriente bien vite vers les fouilles archéologiques et le recensement d'antiquités, une passion qu'il transmettra à travers plusieurs ouvrages encyclopédiques. Tout comme Salviati, il gravite autour de l'entourage du cardinal Alessandro Farnese, de manière probablement plus incisive en qualité d'écrivain et d'antiquiste et côtoie Giulio Clovio et Annibale Caro. En 1555, il est employé à la cour de Paul IV en tant qu'architecte de la résidence estivale du Saint-Père, le Casino, terminée toutefois sous le pontificat de Pie IV. À Rome, sa carrière culmine avec sa nomination comme superviseur de la fabrique de la basilique Saint-Pierre, en août 1564, succédant ainsi à Michelangelo. Cependant, il est vite remplacé par le Florentin Nanni di Baccio Bacci. Il quitte alors la ville, qui lui avait octroyé la citoyenneté honorifique en 1560. Après un séjour à Tivoli, il s'établit à la cour d'Alfonse II d'Este, duc de Ferrare en tant que responsable de la collection d'antiquités où il demeure jusqu'à son décès, dans une ville qui l'avait à son tour couronné citoyen en 1580.

*La Danse de Salomé* est un rare exemple de peinture narrative exercée par l'artiste qui a survécu (fig. 50). En l'absence de preuves documentaires, la fresque est généralement

---

<sup>204</sup> VASARI-MILANESI, VI, p. 579.

<sup>205</sup> Pour un compte-rendu exhaustif de la carrière de Ligorio, voir D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, Pensylvanie, 2004.

datée entre 1544-46.<sup>206</sup> Le lieu du festin, avec son cadre architectural finement élaboré, reflète la formation de Ligorio. Au premier plan, la représentation est circonscrite à gauche par une figure majestueuse portant un panier abondant de fruits et gravissant les quelques marches menant sur la scène où s'exhibe Salomé. À droite, on aperçoit la figure de la Charité, aux lignes sculpturales, assise de profil et regardant apparemment le spectacle. Elle est entourée de trois *putti* dont deux tiennent un tambourin et l'autre pointe vers la danseuse. Cette dernière, qui joue à son tour d'un tambourin à deux rangs, est décalée vers la gauche, au seuil de l'escalier. Non loin d'elle se tiennent plusieurs hommes qui semblent commenter sa performance. En retrait à l'arrière-plan, vers la gauche, siège Hérode avec son entourage dont Hérodiade, mère de notre héroïne, assise à ses côtés.

Cette fresque est la seule à inclure des portraits au bas de la représentation, un dispositif employé auparavant par Salviati. La décision de Pirro d'adopter une formule similaire n'est certes pas fortuite, car il produit ainsi un effet miroir avec la *Visitation* qui se trouve en face. La configuration, qui comporte trois hommes plutôt que deux, s'avère toutefois statique puisqu'aucun d'entre eux ne dirige l'attention du spectateur vers l'action principale. En fait, il n'y a que l'homme barbu à droite qui fixe droit devant lui, tandis que celui au milieu semble sonder le vide et le plus âgé, à gauche, que l'on voit de profil, observe son compagnon à l'extrême droite. L'identité des hommes demeure irrésolue malgré quelques hypothèses formulées par le passé.<sup>207</sup> Dans son ensemble, la représentation présente une facture crispée et froide, qui n'évoque aucunement la sensualité de la danseuse qui fait perdre la raison à Hérode. Salomé semble en fait en proie à une torsion plutôt douloureuse. Les figures ont toutes une allure quelque peu figée, et ressemblent à des blocs de marbre qui subsistent indépendamment les uns des autres.

Comme on l'a dit, Salviati se heurte à Ligorio dans un tout autre contexte. Ainsi, Vasari s'attarde longuement sur la saga de la Sala Regia et des répercussions sur Francesco.<sup>208</sup> Que sa version soit impartiale est fort probable; néanmoins on se laisse presque attendrir par le soutien indéfectible de Vasari à l'endroit de son ami. Son appui

---

<sup>206</sup> Keller a associé la lecture d'un paiement pour le démantèlement d'un échafaud en date du 4 décembre 1544 à l'activité de Ligorio à l'oratoire. Cette donnée peut toutefois s'appliquer au travail de Battista Franco qui peut n'avoir eu lieu qu'en 1544. Voir KELLER, *Das Oratorium...* p. 105.

<sup>207</sup> Voir COFFIN, *Pirro Ligorio...*, p. 11 et note 19, qui refute les figures comme étant Filippo Neri Baccio Bandinelli et Ligorio. WEISZ, p. 159, n. 31, soutient qu'il s'agit de *comfortatori*, en partie à cause des robes noires qu'ils revêtent, un argument plus au moins convaincant.

<sup>208</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 74-75; VASARI-MILANESI, VII, p. 36-38.

témoigne d'une réelle admiration pour Salviati peintre, une admiration qu'il réitère plus d'une fois. Vasari milite donc en faveur de Salviati auprès du pape, en le qualifiant de "primo et miglior pittore di Roma", pour qu'il obtienne une partie de la décoration de la chambre, l'autre ayant déjà été assignée à Daniel de Volterra à son tour soutenu par Michelangelo et le cardinal Pio de Carpi. Dans un élan de modestie typique, Vasari laisse entendre qu'il met en place tout un plan pour persuader le souverain pontife: il renonce personnellement à une participation au projet, donne des directives précises à Salviati sur la manière de se comporter et convainc Cosme 1er, de passage à Rome, d'intervenir. Il faut croire que l'opération réussit là où le cardinal Alessandro Farnese avait échoué. Ce qu'il faut retenir de ce récit, même s'il s'avère peu romancé, ce sont d'abord les efforts successifs du cardinal et du duc à recommander la nomination du peintre. Ce dernier jouit donc encore de la protection de gens influents. Ensuite, l'artiste est toujours actif et désireux de remporter des commandes prestigieuses.

La suite de l'histoire nous apprend que Ligorio fait partie des sympathisants de Francesco, jusqu'à ce que ce dernier se mette au travail sans aucun égard pour son opinion ni celles des autres, notamment en faisant disparaître une partie des fresques déjà peintes par de Volterra. En réponse au geste de Salviati qui avait provoqué de vives discussions avec de Volterra, Ligorio fait valoir au pape que Rome recèle plus d'un artiste de talent pouvant mener à terme la décoration qui s'éternisait depuis la mort de Paul III en 1549.<sup>209</sup> Par conséquent, autant Salviati que de Volterra se verront congédiés du chantier.<sup>210</sup> Aigri d'avoir perdu aux mains de la nouvelle génération d'artistes une commande aussi prestigieuse, Francesco reprend la route vers Florence.

Ce qui nous amène à la dernière fresque du cycle, *La Décollation de Jean Baptiste* (fig. 51). En l'absence de certitude quant à son auteur, divers noms ont été proposés, bien que plusieurs historiens de l'art y reconnaissent la signature conceptuelle de Salviati.<sup>211</sup> Les

---

<sup>209</sup> Le projet avait été assigné par le pape Farnese à Perin del Vaga et Antonio da Sangallo. À la mort de del Vaga en 1547, seuls les vitraux, les décorations de stucco au plafond et aux murs sont complétés. De Volterra prend la relève du chantier qui s'interrompt toutefois avec la mort du pontife.

<sup>210</sup> Entrent alors en scène Girolamo da Sermoneta, Livio Agresti, Orazio Samacchini, Giuseppe Porta, Taddeo et Federico Zuccaro, pour ne nommer que les principaux. Agresti est le seul artiste de la même génération que celle de Salviati.

<sup>211</sup> Salviati et collaborateur (H. VOSS, *Die Malerei...* 1920, I, p. 254-56); Salviati (L. STEINBERG, «Salviati's Beheading of St. John the Baptist», *Art News*, 70 (1970-71), p. 46-47; D. SUMMERS, «Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art», *The Art Bulletin*, vol. 59 (Sep., 1977), pp. 336-361:337; Ligorio (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1925-34, vol. 9, part. 5, p. 781; A. MODIGLIANI, «Due affreschi di Pirro

arguments en ce sens se basent sur la présence de certaines figures qui rappellent fortement les inventions de Francesco, l'analogie la plus évidente étant celle du soldat que l'on voit à droite du bourreau, pointant du doigt.<sup>212</sup> Le motif a été utilisé une première fois au Palazzo Vecchio, dans la fresque illustrant Camille faisant punir le maître ayant trahi les Falerii, puis à la chapelle del Pallio, dans *Le martyre de saint Laurent*.<sup>213</sup> La pose du légionnaire a été élaborée par l'artiste sur une feuille conservée au British Museum, un des rares exemples de dessins préparatoires qui nous soit parvenu<sup>214</sup> (fig. 52). La qualité de l'étude est exceptionnelle, surtout au niveau du rendu anatomique (genoux, torse) et des touches de lumière qui participent au modelé du corps et du drapé. La manière dont l'artiste utilise l'encre diluée pour signaler les masses volumineuses telle la partie inférieure de la cape et la hampe de l'étendard est expéditive, mais cohérente, les larges coups de pinceau conférant à ces éléments une qualité picturale. Dans la partie inférieure gauche de la feuille, l'artiste a repris à la pierre noire le détail de la main, de toute évidence un geste important dans le contexte narratif de la fresque.

Ce dessin s'inscrit dans une série de feuilles étudiant la figure de guerrier en plein, adoptant diverses postures, un prototype auquel a fréquemment recours l'artiste dans ses nombreuses fresques à caractère historique.<sup>215</sup> La plupart de ces modèles sont hautement

---

Ligorio nell'Oratorio dell'Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato», *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. 3 (1931), p. 184-88); Ligorio (éléments architecturaux), Salviati (figures), collaborateur (exécution) (CHENEY 1963, p. 244; S. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, 1971, p. 503, n. 51); J. WEISZ, *Pittura e...* 1984, p. 50-53. Par ailleurs, l'auteur démantèle les analogies stylistiques de Steinberg et Summers en tant que «misreading of the visual form», lié à la seule consultation de photos de la fresque); Salviati et Roviale Spagnolo (R. E. KELLER, *Das oratorium...* 1976, p. 117-120); Salviati et Jan van der Straet (Stradanus) (A. Nova, «Salviati...», 1992, p. 88, n. 16). Plus récemment, le nom de Francesco del Prato a été proposé par Strinati dans, C. STRINATI et I. WALTER, *La dignità del casato : il salotto dipinto di Palazzo Farnese*, Rome, 1995, p. 21-25. Enfin, le nom de Domenico Romano a dernièrement fait surface. En fait, l'artiste est mentionné comme auteur de la fresque dans un guide manuscrit anonyme, datable entre 1615-22, recensant les oeuvres d'art abritées dans plus de 80 églises et quelques palais. Voir M. C. DORATI DA EMPOLI, *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Roma, 2001, p. 50-51 (je dois mettre en garde contre les imprécisions bibliographiques de la note 13 du guide).

<sup>212</sup> Cheney a été la première à recensé les nombreux emprunts aux oeuvres antécédentes de Salviati. Nova, «Salviati...», 1992, a élaboré entre autres sur cet exemple sa thèse de la réutilisation des motifs chez l'artiste.

<sup>213</sup> En fait le motif de la Décollation ressemble davantage au soldat du Palazzo Vecchio, ne serait-ce que pour la reprise de la cape gonflée par le vent.

<sup>214</sup> Plume et encre brune, lavis brun, pierre noire et rehauts de blanc, 282 x 214 mm, inv. 1946,0713.54. L'envergure du corpus graphique de Salviati rend encore plus désarmante la rareté de feuilles préparatoires pouvant être liées avec ses vastes projets de peinture murales.

<sup>215</sup> Je cite en rafale les exemples clés avec une bibliographie essentielle: 1) *Guerrier dans une niche*, pierre noire, encre, lavis brun et rehauts de blanc, 390 x 215 mm, Louvre, inv. 1651: A. Cecchi dans *Rome / Paris*, n° 45; 2) *Étude pour le saint Maurice de S. Maria dell'Anima*, plume et encre, lavis brun et rehauts de blanc

aboutis, avec un souci particulier pour le rendu de la cuirasse et autres composantes tels le casque à cimier et la tunique. À l'exemple de la citation du soldat romain, je me contenterai d'en ajouter deux autres déjà soulignées par la critique. D'abord, la figure agenouillée au premier plan à gauche apparaît auparavant, en contrepartie, dans la tapisserie de *Joseph racontant au pharaon le songe des sept vaches grasses et des sept vaches maigres*.<sup>216</sup> Le motif est étudié sur une feuille à Philadelphie, fidèlement transposée à la tapisserie.<sup>217</sup> Toutefois, on remarque de légères différences par rapport à *La Décollation*: l'absence de turban et l'ajout d'un pan d'étoffe tenu par la figure. Ensuite, le soldat assis au coin gauche inférieur du plan, vu de dos, est la réplique exacte d'une figure occupant le même coin d'un dessin mettant en scène Lucrèce et Tarquin.<sup>218</sup>

À part les quelques recoupements biographiques indiqués ci-dessus, peut-on dire qu'il y ait eu, à l'intérieur de l'oratoire, une adoption momentanée de la leçon salviatesque par del Conte, Franco ou Ligorio, ou vice versa? Ou, au contraire, chaque artiste a-t-il conçu son oeuvre indépendamment de ce qui l'entourait? En d'autres termes, je me demande si l'oratoire était un lieu de création étanchement compartimenté ou perméable. Cette question, qui me semble fondamentale autant par rapport au statut d'artiste de Salviati que pour les méthodes de travail de l'époque, entraîne une réponse nuancée que je décortiquerai de la façon suivante.

D'abord, si l'on regarde objectivement le rôle joué par Salviati, il est vrai que quantitativement, l'artiste partage la première place avec del Conte, tous deux ayant signé quatre oeuvres chacun. Ce nombre peut être rétabli en faveur de Salviati si l'on accepte sa participation à la conception de la dernière fresque, une participation qui demeure à mes

---

sur pierre noire, 416 x 242 mm, Musée Bonnat, Bayonne, inv. RF 50 893: C.Monbeig Goguel dans *Rome / Paris*, n° 46; 3) *Légionnaire romain assis, tête de profil vers la droite*, Ambrosiana; 4) *Légionnaire vu de dos, bouclier levé de la main gauche*, MFA, Boston; 5) *Soldat romain tenant un javelot et courant*, Copenhagen, inv. KKSGB 4658.

<sup>216</sup> Exécutée pour Cosimo I<sup>er</sup> et consignée par Nicolas Karcher le 16 mai 1548. Voir, C. Adelson, *ROME/PARIS*, n° 120.

<sup>217</sup> Pierre noire, 371 x 272 mm, The Pennsylvania Academy of Fine Arts, inv. 79. Voir E. J. OLSZEWSKI et J. GLAUBINGER, *The Draftsman's Eye: Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Cleveland, 1981, n° 27.

<sup>218</sup> Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur pierre noire. Mise au carreau à la pierre noire, Louvre, inv. 8796. La similitude entre la fresque et le dessin est évoquée par Nova, «Salviati...», 1992, n. 104. J'ai quelques réserves au sujet de l'attribution à Salviati: l'exécution me semble un peu lourde et surchargée. La perspective est maladroite, les figures manquent de définition et les étoffes semblent rigides. Voir C. MONBEIG GOGUEL, *Musée du Louvre...1972*, n° 143. Le dessin a été mis en relation avec le projet de tapisseries de Salviati du même sujet, pour son ami et protecteur, Cristofano Rinieri, frère de Bernardo, responsable de la manufacture médicéenne. Voir VASARI-CHASTEL, 9, p. 70; VASARI-MILANESI, VII, p. 28

yeux incertaine. En effet, peut-on certifier que les emprunts stylistiques qui truffent la scène sont synonymes d'une collaboration de Francesco plutôt que le résultat d'un hommage rendu à l'artiste? La période de *La Décollation*, soit le début des années 1550, correspond à un moment particulièrement fécond dans la carrière de l'artiste: il réalise la chapelle Margrave à S. Maria dell'Anima, il termine l'oeuvre de del Piombo à S. Maria del Popolo,<sup>219</sup> il travaille à S. Salvatore in Lauro, sans parler de S. Giovanni Decollato. Bref, Salviati est l'artiste de l'heure. Qu'un de ses contemporains ait voulu lui rendre hommage n'aurait rien d'étonnant. Si le collaborateur en question est bien Domenico Romano, celui-ci aurait pu facilement copier les inventions de l'artiste, peintes et dessinées, lorsqu'il était son assistant au Palazzo Vecchio (je veux rappeler que tous les motifs repris dans *La Décollation* concernent justement la période florentine de Salviati). De plus, les clins d'oeil ne se limitent pas aux oeuvres de Salviati, ce qui me fait penser que l'auteur de la fresque soit manquait franchement d'imagination soit il construit sa composition dans un élan admiratif pour ses mentors.<sup>220</sup> Si l'on considère néanmoins comme valide l'hypothèse d'une collaboration, l'horaire chargé de Salviati pourrait expliquer qu'il n'ait pu personnellement se mettre à la tâche. La participation de Salviati irait, selon Nova, au-delà des fresques qui lui sont communément attribuées. En plus d'énumérer les emprunts formels déjà cités, l'auteur nous fait remarquer que la figure de Jean-Baptiste, dans *L'Arrestation* de Battista Franco, reprend, en contrepartie, une figure faisant partie du répertoire de Salviati: le condamné aux mains liées que l'on voit à l'avant-plan gauche dans *Le Triomphe de Camille*, au palazzo Vecchio.<sup>221</sup> Cela suppose que Franco ait vu la fresque de Salviati et s'en soit inspiré pour sa propre composition. L'ennui avec cette hypothèse est que Salviati commence à travailler à la salle dell'Udienza au début de 1544. Même en supposant que Franco se rende brièvement à Florence avant de partir pour Urbino à l'automne 1544, la fresque du Triomphe ne pouvait être achevée. On ignore même si l'artiste aurait eu accès à

---

<sup>219</sup> L'intervention de Salviati à la chapelle Chigi survient probablement après le 5 mars 1552, lorsqu'un arbitrage a lieu entre la veuve du sculpteur Lorenzetto, finalement compensée pour les travaux de son mari mort en 1541, et les héritiers Chigi, alors autorisés à récupérer et disposer comme bon leur semble des sculptures achevées par Lorenzetto. Cet arbitrage semble débloquent le projet, suspendu depuis la mort de del Piombo. Voir A. Pinelli, « La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo », dans *ACTES*, 253-85. Pour une opinion divergente, voir HIRST, *Sebastiano del Piombo*, 1981, p. 140, qui établit avec précaution l'entrée en scène de Salviati à 1548.

<sup>220</sup> Le bourreau est un calque de la figure qui, à l'aide d'un rosaire, tire vers lui un groupe de deux figures, dans *Le Jugement dernier* de Michelangelo.

<sup>221</sup> NOVA, «Salviati...», 1992, p. 107, n. 32.

la demeure des Medici. La seule possibilité est qu'il ait pu à ce moment-là mettre la main sur un dessin préparatoire de Salviati.<sup>222</sup> Nova poursuit dans le même ordre d'idées en disant que Salviati et son "équipe" «intervened on all four walls as to unify and leave his mark on the entire enterprise».<sup>223</sup> Au-delà des attributions problématiques, j'ai évoqué les propos stimulants de l'auteur parce qu'ils abordent, à leur façon, ma réflexion sur l'oratoire en tant qu'espace créatif commun. Seulement, les conclusions auxquelles j'arrive ne vont pas dans le même sens.

J'estime qu'il n'y a pas eu de rapport d'échange réciproque entre les quatre peintres. Comme il n'y avait ni maître de chantier ni projet décoratif minutieusement orchestré, l'oratoire ne se présentait pas comme un « laboratoire d'idées ». Chacune des fresques offrait plutôt aux artistes une occasion de réaliser une œuvre et d'y apposer sa propre signature. Si l'appréciation des œuvres de contemporains fait nécessairement partie d'un parcours artistique personnel, rien ne porte à croire qu'il y ait eu « contamination » entre les quatre peintres en question : aucun d'entre eux n'a prédominé, sauf au plan quantitatif, et leurs recherches stylistiques respectives trahissent un recours aux modèles connus de Raphaël et de Michelangelo. Malgré le succès de *La Visitation*, aucun des artistes qui ont suivi, soit Franco, Ligorio et del Conte, n'a tenté d'émuler l'artiste florentin. Il s'agit là d'un constat qui contraste avec la reprise fréquente du thème hors les murs. En fait, l'attribution controversée du dessin préparatoire à *La Visitation*, discuté plus haut, sert de bon point de départ pour explorer un aspect fondamental de la diffusion des motifs : l'accessibilité aux œuvres. En effet, non seulement Perino del Vaga est de façon plausible l'auteur de la feuille, d'un point de vue stylistique, mais la conclusion à laquelle arrive Hirst pour motiver la réalisation d'une copie de la part de l'artiste est convaincante :

---

<sup>222</sup> Cette dernière hypothèse est à son tour problématique car Franco doit alors rentrer à Rome et terminer *L'Arrestation* avant de partir pour Urbino. Par ailleurs, la possibilité que Salviati et Franco se côtoient à Rome entre 1541 et 1543 et que Salviati lui fournisse le dessin d'une figure similaire au Jean-Baptiste est hautement improbable, surtout qu'il s'agit d'une fresque pour S. Giovanni Decollato, un lieu où Salviati avait déjà laissé sa marque. L'autre probabilité est que Salviati ait utilisé un prototype de figure aux mains liées dans une composition précédente à celle de Florence, en l'occurrence à Rome, dans une gravure ou une autre œuvre que nous ignorons. Mais là, on se retrouve en terrain purement spéculatif. Je pense que les similitudes entre la figure de Franco et celle de Salviati se limitent simplement au modèle générique de la figure.

<sup>223</sup> NOVA, « Salviati... », p.107, n. 32.

That he should have made an aide-mémoire of one of the most recent works in Rome, which we learn from Vasari created a sensation in the city, points to his recognition of a great and rival talent.<sup>224</sup>

Comme on l'a déjà mentionné, devenir membre de la confrérie de S. Giovanni Decollato soumettait le candidat à un processus complexe d'élections. Mais qu'en était-il de la simple accessibilité physique au lieu? Vu la nature caritative de l'organisation et son caractère privé, on imagine que l'oratoire n'entretenait pas une politique de portes ouvertes (comme cela est toujours le cas aujourd'hui). Cela dit, on suppose que l'entrée était accordée aux artistes qui le désiraient. De plus, parce que l'oratoire se prêtait aux assemblées et aux célébrations, on doit tenir compte des confrères, artistes de profession, qui pouvaient étudier en toute liberté les fresques. Les nombreuses copies de la *Visitation* font foi non seulement de l'intérêt pour l'oeuvre de Salviati –fait important en soi –, mais aussi qu'il était possible pour un cercle d'intéressés, d'étudier la décoration murale.

*La Visitation* est la fresque la plus copiée de l'oratoire. La présence de nombreuses reproductions, dessinées et gravées, confirme les dires de Vasari selon lesquels l'oeuvre suscite une vive admiration dans toute la Rome de l'époque. Les dessins sont malheureusement difficiles à dater, quoique ceux recensés appartiennent vraisemblablement au XVIIe siècle.<sup>225</sup> En ce qui concerne les estampes, elles proviennent de plusieurs artistes et la présence de nombreux états témoigne de l'engouement durable pour l'invention de Salviati. Ainsi, la gravure de Giorgio Ghisi, datant probablement des années 1540, fut publiée encore en 1773 par Carlo Losi.<sup>226</sup> Il faut préciser que la

---

<sup>224</sup> HIRST, « Perino... », p. 165.

<sup>225</sup>

- 1) *La visitation*, vraisemblablement une copie de la fresque vu la faiblesse du rendu, surtout dans la partie de droite; en mauvaise condition: plume et encre et lavis brun-gris, 321 x 426 mm, GDSU 593 F, voir A. PETRIOLI TOFANI, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario. Disegni di figura*, Firenze, 1986; Mortari, n° 83.
- 2) *La visitation*, copie soignée de la fresque, malgré l'absence des figures qui émergent des escaliers, d'une certaine rigidité au niveau des vêtements et de la composition en général: plume et encre, lavis brun, rehauts de blanc et traces de pierre noire, 568 x 939 mm, GDSU 745 E, voir PETRIOLI TOFANI, *Gabinetto...*
- 3) *La visitation*, copie partielle qui reprend seulement la partie gauche de la fresque: pierre noire, encre brune, lavis brun, avec rehauts d'aquarelle rose, jaune, et verte, 328 x 371, Musée du Louvre, DAG, inv. 2724. Voir C. MONBEIG GOGUEL, *Vasari et son temps...* 1972, n° 166.
- 4) *La visitation*, copie schématique. Voir A. E. PEREZ SANCHEZ, *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 2e éd., Oviedo, 2003, n° 17.

<sup>226</sup> Boorsch souligne que rien ne prouve que Ghisi ait produit la gravure durant son séjour romain des années 1540. Sur le premier état, non daté, figure le nom de Salviati et du graveur. Le nom d'Antoine Lafréry,

représentation de Ghisi comporte des variantes par rapport à la version peinte, entre autres au niveau de l'articulation de l'escalier, des détails architecturaux et de l'omission d'une figure au loin, à droite de l'axe central. Comment expliquer ces divergences?

On peut supposer, comme Stefania Massari, que les dissimilitudes sont le fruit d'une licence artistique de la part du graveur.<sup>227</sup> Ou plutôt, que Ghisi reproduit une composition dessinée qui précède la solution finale adoptée par Salviati, comme le soutient Suzanne Boorsch.<sup>228</sup> Dans le cas d'une telle hypothèse, l'estampe documenterait le développement d'un projet. Toutefois, les arguments de Boorsch semblent peu convaincants. L'auteur impute l'absence, au milieu de la gravure, de la figure mi-nue préfigurant saint Jean Baptiste, à la décision de Salviati d'ajouter au dernier moment un tel détail à la fresque. Cependant, puisque l'oratoire a toujours été dédié à Jean-Baptiste, ce scénario est improbable. Ensuite, Boorsch explique le changement des physionomies des « spectateurs » à l'avant-plan à gauche, toujours selon l'hypothèse que Salviati n'apprend qu'au dernier moment quels seraient les membres de confrérie à être représentés. Dans le cas d'une commande aussi importante, au sein d'une organisation aussi bien ficelée, cela est à exclure.

Ce qui m'apparaît vraisemblable est que Ghisi a modifié l'image peinte, soit par sa volonté propre, soit à la demande de l'éditeur, ou encore pour satisfaire un client qui ne désirait pas voir les portraits, même en format réduit, des deux confrères. Comme le note Bellini, les burins de Ghisi laissent place progressivement à une part de fantaisie peu commune chez ses contemporains, qui s'adonnent plus volontiers à l'estampe de reproduction.<sup>229</sup> Par ailleurs, la construction de Ghisi, apparaît trop maladroite pour reprendre un dessin de Salviati: les deux confrères paraissent « superposés » aux marches

---

éditeur, apparaît seulement sur le 3<sup>e</sup> état et disparaît au 4<sup>e</sup>. Le 5<sup>e</sup> état porte l'inscription de l'éditeur successif, soit Giovan Battista de Rossi. Au 6<sup>e</sup> état de 1773 figure le nom de l'éditeur Carlo Losi. Voir S. Boorsch, M. et R. E. Lewis, *The Engravings of Giorgio Ghisi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, cat. n°10 et p. 16-17, 26-27; Bellini soutient au contraire qu'une partie de la signature, « Mantuanus », s'explique par la présence de Ghisi à Rome, où l'artiste sent le besoin de préciser son identité. Voir *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1998, cat. n°10. L'auteur recense 7 états. Le nom de Lafréri n'apparaît qu'au 4<sup>e</sup>. L'ouvrage de Bellini a l'avantage de fournir, pour chaque état, les collections qui en détiennent les exemplaires.

<sup>227</sup> S. MASSARI, *Incisori mantovani del '500 : Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Calcografia Nazionale*, 1980, n° 198. L'auteur recense 5 états.

<sup>228</sup> BOORSCH, *The engravings...*, p. 27.

<sup>229</sup> BELLINI, *L'Opera...*, p. 7.

et la figure agenouillée à la droite de la Vierge dégage une impression d'instabilité et d'inconfort due à sa position incongrue sur les marches.

Si la gravure transcrit un dessin préparatoire de Salviati hautement fini, on comprend mal que le peintre change radicalement l'escalier dans la version peinte, une composante-clé qui influe sur les divers plans de la scène. Il reste la possibilité que Ghisi copie un dessin préparatoire, mais de facture schématique, qu'il complète selon sa fantaisie, n'ayant jamais vu la version peinte de Salviati. Sinon pourquoi se baser sur un dessin lorsque la fresque a été si chaudement accueillie? Bien entendu, tout ceci reste hautement spéculatif, et cet exemple atteste des maintes interprétations provoquées par une estampe qui s'éloigne de l'œuvre achevée ou dont le dessin ayant servi de modèle n'est plus repérable. Il ne faut pas oublier toutefois que les graveurs n'étaient pas non plus nécessairement des dessinateurs de talent, qu'ils reproduisaient au mieux ce qu'ils avaient sous les yeux et la plupart du temps, ils s'inspiraient de l'œuvre originale plutôt que de la retranscrire fidèlement.

*La Visitation* a aussi été traduite en eau-forte par Bartolommeo Passarotti, dans une version fidèle à la fresque, mais inversée par rapport à celle-ci.<sup>230</sup> Non datée, elle est généralement associée à l'activité romaine de l'artiste bolonais, c'est-à-dire durant les années 1550. Le Néerlandais Jacob Matham s'inspire à son tour de la fresque durant son séjour dans la ville pontificale entre 1595 et 1597.<sup>231</sup> Sans indication de date, le burin fait partie d'une série de reproductions d'après divers tableaux d'autel et décorations murales, probablement entreprises à la demande de son beau-père et maître, Hendrick Goltzius. En effet, dans le but d'enrichir son stock d'images, Goltzius, qui coiffe ici son chapeau d'éditeur, aurait commandé à son protégé des copies d'œuvres prisées. Publiée de façon anonyme par Goltzius à Haarlem, *La Visitation*, de dimensions notables, favorise la circulation du motif salviatesque dans l'Europe du Nord, comme le note avec pertinence Widerkehr.<sup>232</sup> Matham a également incisé, avec la collaboration de son mentor, une autre

---

<sup>230</sup> B. BOHN, *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the 16th century*, 39, *Commentary*, part. 2, 1996, p. 19.

<sup>231</sup> On compte deux états de *La Visitation* dont la planche figure toujours dans l'inventaire de 1680 de Nicolas Vissher II, réputé marchand et éditeur néerlandais. Voir L. WIDERKEHR, *Jacob Matham*, dans *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, 2007, part. 2, n° 14.

<sup>232</sup> WIDERKEHR, *Jacob Matham...*, part. 1, p. xxxi-xxxii. L'estampe mesure 42 x 68 cm.

œuvre de Salviati, soit *Les Noces de Cana*, peinte à fresque à San Salvatore in Lauro.<sup>233</sup> On sait également que Jérôme Cock produit une gravure de *La Visitation*, jusqu'à maintenant non retrouvée, durant son séjour romain que l'on situe entre 1545 et 1550.<sup>234</sup>

*La Visitation* est non seulement l'œuvre de l'oratoire qui excite le plus d'enthousiasme au sein de la communauté artistique, elle demeure aussi l'œuvre romaine de Francesco la plus copiée. De ses autres peintures déjà analysées, on ne connaît qu'une gravure reproduisant *L'Annonciation* de San Francesco a Ripa, incisée par Giovan Battista de Cavalleri, en 1566<sup>235</sup> (fig. 53). La planche traduit assez fidèlement le tableau original, la différence majeure se situant dans la transcription de l'arrière-plan. En effet, le paysage, si minutieusement élaboré par Salviati, est plutôt bâclé par le graveur. La pose des figures et les jeux de lumière sur les étoffes sont néanmoins rendus très efficacement. Par ailleurs, la gravure de 1566 élucide un détail passé sous silence jusqu'à maintenant. Dans les archives photographiques de la Soprintendenza de Rome, j'ai repéré une photo des années 1950, où l'on remarque que la coiffure de l'ange présente une boucle qui suit la tempe jusqu'à la mâchoire (fig. 54). Or, à l'occasion du jubilé de l'an 2000, les œuvres d'art de l'église de Trastevere ont été restaurées, y compris celle de Salviati. Vraisemblablement, durant cette intervention, la particularité des cheveux de l'ange a été supprimée. J'ai d'abord cru qu'il s'agissait d'une correction nécessitée par une restauration malheureuse pratiquée durant les siècles suivant la réalisation de l'œuvre. Toutefois, vu la date de la planche, il serait étonnant que quelqu'un soit intervenu sur le tableau durant les premières trente années de son exposition, surtout qu'il ne s'agit pas ici d'un élément de nudité qui aurait pu être jugé inapproprié. Dans ce cas-ci, la gravure devient un précieux document de l'aspect original d'une œuvre.<sup>236</sup> Finalement, ce n'est pas un burin, mais plutôt un dessin, conservé à Londres, qui reprend la seule fresque de *La Naissance de la Vierge*, à San Marcello al Corso.<sup>237</sup> Exécutée à la sanguine, la feuille est scrupuleusement fidèle au motif original. Il

---

<sup>233</sup> WIDERKEHR, *Jacob Matham...*, part. 2, n° 33. Composée de 4 plaques de 62.4 x 69.1 cm, la signature de Goltzius apparaît à gauche et celle de Matham, également éditeur (« excudit »), à droite. L'auteur date l'œuvre ca. 1601.

<sup>234</sup> VASARI-MILANESI, V, p. 424 (Vie de Marcantonio Raimondi).

<sup>235</sup> M, n° 21; il en existe une copie au British Museum, 426 x 320 mm, inv. 1874,0613.618.

<sup>236</sup> J'ignore la raison pour laquelle la restauration de 1997 a effacé ce particulier qui ne nuisait pas, à mon avis, à la lecture de l'œuvre.

<sup>237</sup> 296 x 211, British Museum, inv. T,13.53.

s'agit d'une copie honnête, sans éclat, où l'artiste enregistre simplement ce qu'il a sous les yeux.

Les exemples précédemment mentionnés se rapportent tous à des lieux publics de Rome, qu'il s'agisse d'églises ou d'oratoires. Cependant, aucune gravure ne peut être associée aux endroits privés où travaille l'artiste, par exemple la chapelle du cardinal Farnese au palais de la Cancelleria.<sup>238</sup> L'absence de preuve matérielle permet de suggérer que l'accès à la chapelle était probablement limité. Faute de gravures, la collection des Uffizi conserve une copie dessinée de l'une des fresques ornant le lieu de culte, soit *La conversion de saint Paul* (fig. 55)<sup>239</sup>. La feuille, qui reprend fidèlement la version peinte, est de qualité moyenne : le trait présente une certaine fluidité dans le rendu de détails – comme les chevaux –, mais l'ensemble manque de force et de modelé. Les faiblesses les plus apparentes se situent au plan des visages, que l'auteur transcrit de façon schématique. Malgré qu'il soit difficile d'établir la paternité du dessin, l'assignation à l'un des nombreux artistes qui collaborent au projet décoratif sous la direction de Salviati s'avère une

---

<sup>238</sup> Je dois ici ouvrir une parenthèse sur la datation du projet. Selon Vasari, l'artiste accepte la commande du cardinal peu après son retour à Rome, à l'automne 1548, alors qu'il venait d'acheter une maison près du palais Farnese et vivait en produisant "des ouvrages mineurs" (Vasari-Chastel, 9, p. 71; Vasari-Milanesi, VII, p. 30). On ignore cependant si Salviati travaille à la Cancelleria avant d'entreprendre la décoration de la chapelle des Margraves à S. Maria dell'Anima, en mai 1549. Le fait que Salviati ne respecte pas le délai de 4 mois pour porter à terme la décoration de l'église allemande, mais que celle-ci traîne pendant 16 mois, c'est-à-dire jusqu'en août 1550, nous laisse croire que le peintre était occupé simultanément à finir la Cancelleria et les deux apôtres à S. Giovanni Decollato, eux aussi achevés avant août 1550. Selon les informations données par une lettre qu'Alessandro Farnese adresse à Curzio Frangipane (probablement administrateur des travaux de la chapelle), l'ensemble décoratif n'est toujours pas terminé en juillet 1550, mais il semble avoir été commencé: «...Maestro Nanni se ne torna, e son restato seco che 'l pavimento della Cappella, **perchè corrisponda alla bellezza del resto**, sia ancora esso ben lavorato: e mi son risoluto, che sia di mattoni intagliati, ed arrotati, come egli vi dirà, e così che gli scanni d'intorno siano ancora essi onorevoli, poichè mi sono imbarcato in questa Cappella ; e mi contento che vi si spendano fino a 100. Scudi, **e che si facciano quanto prima, perchè al mio ritorno la trovi finita di tutto; perchè della pittura son certo che 'l Salviati vi servirà presto.** [...] Di Gradoli alli 4. di Luglio 1550». On ne comprend pas toutefois si la partie déjà réalisée ("il resto") est attribuable à Salviati (par exemple, les parois sont peintes mais il reste à installer le tableau d'autel). L'autre possibilité est que Salviati ne se consacre à la Cancelleria qu'*après* juillet 1550 (date de la lettre), soit après avoir complété la chapelle des Margraves et les apôtres à S. Giovanni Decollato. À la lecture de la lettre on devine que le cardinal est impatient de voir le tout terminé, peut-être à cause de l'imminente visite du pape Jules III, comme l'a suggéré Claire Robertson. Le prélat donne ainsi des directives précises quant à la finition du plancher. Le délai relativement court pour satisfaire les exigences du cardinal expliquerait alors le recours de Salviati à de nombreux assistants. La lettre citée est publiée dans *Delle lettere del commendatore Annibal Caro, scritte a nome del Cardinale Alessandro Farnese*, Padoue, 1765, vol. I, n° 220. Voir également, C. ROBERTSON, 'Il gran cardinale' : *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven et Yale Univ. Pr, 1992, p. 151-58, pour un bref historique de la chapelle.

<sup>239</sup> Plume, encre et lavis, 268 x 416 mm, inv. 7147 S. Le dessin a vraisemblablement été coupé sur les côtés droit et gauche, d'où certains détails par rapport à la fresque. Pour une analyse pointue du programme iconographique, lié surtout au pouvoir du pape Farnese et de ses descendants et une explication textuelle des images, voir l'étude fondamentale de P. RUBIN, « The Private Chapel...».

hypothèse plausible. Compte tenu de l'envergure du programme et des différences tranchées dans l'exécution, les spécialistes s'accordent à reconnaître la participation d'assistants, surtout en ce qui concerne le plafond et les lunettes. Les auteurs possibles du dessin de Florence seraient Pellegrino Tibaldi, Gaspar Beccera, Roviale Spagnolo et Domenico Rietti, dit Lo Zaga.<sup>240</sup> S'il est vrai que le dessin facilite la circulation des motifs, il faut se rappeler qu'il n'a ni la reproductibilité ni la résistance (physique) de la gravure. Contrairement à cette dernière technique, le dessin ne peut être republié selon les besoins de l'éditeur et repose sur un support fonctionnel, mais fragile (on n'a qu'à penser au carton pour *La bataille de Cascina* de Michelangelo, fragmentée et réduite à néant par simple convoitise).

À l'instar des autres projets de Salviati, rares sont les dessins préparatoires qui nous sont parvenus en lien avec la somptueuse décoration de la chapelle. Cette situation rend d'autant plus précieuse la superbe feuille acquise par le Metropolitan Museum of Art<sup>241</sup> (fig. 56a). Celle-ci reprend la figure de saint Jean l'Évangéliste qui orne l'arc entourant la lunette- une Annonciation - située au-dessus du tableau d'autel ayant pour thème la Nativité. Le dessin revêt une importance primordiale à cause de sa fonction. En effet, il s'agit d'un carton - le seul que nous possédons de l'artiste - comme nous l'indiquent les nombreuses incisions destinées à faciliter le report du motif sur la paroi de la chapelle. De fait, les dimensions du dessin et celles de la figure peinte sont très proches.<sup>242</sup> La feuille de New York est un exemple saisissant de la prouesse de Salviati à exploiter pleinement la richesse du fusain ici rehaussé de touches de craie blanche, appliquée parfois généreusement. Bien que le carton soit abîmé, on remarque immédiatement la délicatesse du modelé obtenu grâce aux subtiles variations de la pression de l'instrument exercée sur le support. Il s'agit également d'un rare cas où Salviati utilise un papier bleu, une teinte qui

---

<sup>240</sup> N. DACOS, «Italiens et...» Les noms suggérés par Dacos appuient les propos de Rubin qui, sans avancer de noms, insiste sur le fait que les assistants de Salviati provenaient de l'atelier de Perino del Vaga. En effet, Zaga et Tibaldi ont travaillé au château Sant'Angelo.

<sup>241</sup> Fusain et rehauts de blanc, sur papier bleu, contours incisés, 502 x 233 mm, inv. 2001.409 a,b; le verso, représentant saint Marc, est exécuté avec la même technique sauf que les contours ne sont que partiellement incisés. Pour une étude du dessin, voir C. BAMBACH «Tuscan drawings of the Quattrocento and Cinquecento in the Metropolitan Museum of Art 1998 - 2005», dans *Invisibile agli occhi: Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini*, éd. par N. Baldini, Florence, 2007, p. 75-95: fig. 96-97, p. 82, 92.

<sup>242</sup> La fresque mesure 560 x 240 mm.

permet de travailler tant les tons clairs que les tons sombres, ce choix trahissant le désir de l'artiste de conférer au dessin un aspect pictural.

L'autre dessin que l'on a déjà associé à la Cancelleria est une étude pour la figure de l'ange en stuc, décliné en plusieurs versions dans les compartiments de forme hexagonale situés aux quatre coins de la voûte et qui scandent les scènes principales<sup>243</sup> (fig. 56b). Le motif a manifestement été adapté aux besoins de la décoration: l'artiste a ainsi transformé l'Apollon de Florence en l'ange de Rome, en lui soutirant simplement son carquois garni de flèches. Malgré l'élimination d'un tel détail, la position du corps reste sensiblement la même, surtout au niveau des pieds entrecroisés, bien que dans la version peinte la torsion du corps soit plus prononcée et la tête moins inclinée. L'hypothèse de Carroll, selon laquelle la sanguine a été réalisée bien avant la décoration de la chapelle, apparaît fort possible sur des bases stylistiques, la facture du dessin nous laissant croire qu'il s'agit d'un exercice de jeunesse. La réutilisation du motif concorde d'ailleurs avec la méthode de travail parfois préconisée par Salviati.<sup>244</sup>

La craie est délicate, pour ne pas dire "prudente", surtout en ce qui concerne le contour des jambes, du visage et de la chevelure. Le frottement de la sanguine par endroits sert à modeler le torse tandis que de légères hachures et contre-hachures donnent du relief à la partie inférieure du corps de même qu'au tronc d'arbre sur lequel s'appuie Apollon. Le bras droit est défini de manière gauche et schématique. Par conséquent, soit l'artiste éprouve une certaine difficulté à représenter correctement cette partie de la figure, soit il y accorde peu d'importance, intéressé plutôt par la position du corps. L'aspect simplifié de ce qui ressemble à une cape gonflée par le vent entourant la figure nous suggère également que certains détails étaient secondaires pour l'artiste absorbé à étudier la posture de l'Apollon. Le fait que la feuille a été coupée sur les quatre côtés limite bien entendu notre

---

<sup>243</sup> Voir RUBIN, « The Private Chapel... », p. 85, ill. 18 a-b. Sanguine, 291 x 151 mm, GDSU, inv. 17762 F recto. Le dessin, auparavant attribué à Rosso, Primaticcio et parfois à Pontormo, a été donné à Salviati par CARROLL, « Some Drawings... », p. 17, 20-25, fig. 8, pl. 11; La feuille n'a été exposée qu'une seule fois, en 1999. Voir notice de P. COSTAMAGNA dans *Giovinetta di Michelangelo*, éd. par K. Weil-Garris Brandt, Florence, 1999, n° 73.

<sup>244</sup> Le lien avec la chapelle del Pallio est, à mon avis, ténu, la pose des anges illustrés au plafond étant fort générique. Ceci dit, il se peut que Salviati fournisse à ses assistants un dessin pouvant être adapté facilement et surtout rapidement à un nouvel usage.

interprétation du dessin, surtout en ce qui concerne le bras droit surélevé qui tenait peut-être quelque chose.<sup>245</sup>

Enfin, je voudrais ajouter que cette feuille affiche une particularité que l'on retrouve peu souvent dans la production graphique de Salviati: la présence de croquis au verso. Contrairement à tant d'artistes qui remplissent chaque côté de la feuille en y superposant même parfois les esquisses, Salviati se concentre habituellement sur une seule face, une manière de faire qui n'a pas été soulignée dans la littérature sur l'artiste florentin. Bien que la feuille ici discutée ne soit que partiellement décollée de son support, on distingue au verso trois ébauches à la plume et à l'encre: un homme courant, les bras levés vers la gauche, la tête d'un homme barbu et possiblement un crâne. On décèle aussi deux jambes entrecroisées, exécutées à la pierre noire, partiellement camouflées par le support et possiblement interrompues par les coupures.<sup>246</sup> L'étude de l'homme est de loin la plus intéressante, la seule qui, malgré son caractère sommaire, laisse deviner la vivacité du trait et le mouvement de la figure. Comme l'a fait remarquer Carroll, il n'y a aucune raison de douter que ces croquis soient de la main de Salviati, si l'on accepte la paternité du recto. On ignore si le dessin était préparatoire à un projet précis.

---

<sup>245</sup> Le dessin de Florence est à rapprocher stylistiquement d'une autre sanguine très aboutie conservée au Louvre, *Joseph et la femme de Putiphar*, 174 x 143 mm, inv. 1656. On y retrouve les mêmes contours "prudents", les plages saturées de sanguine et une luminosité incroyable. Mais surtout le visage de la femme affiche une vive ressemblance avec celui d'Apollon et le drapé de Putiphar rappelle celui à peine esquissé du dieu grec. Une certaine rigidité dans la pose des personnages de même que leurs formes très allongées trahissent la main d'un jeune artiste. Voir C. MONBEIG GOGUEL, *Vasari est son temps...*, 1972, n° 128. La tête d'Apollon et de la femme de Putiphar, rejetée violemment vers l'arrière, évoque la figure agrippant la bride du chameau dans le dessin de Rebecca et Elizéar des Uffizi, autre détail qui confirme une datation précoce.

<sup>246</sup> L'esquisse tronquée des jambes nous indique que la feuille était sûrement plus grande à l'origine, et que le motif ne se limitait pas à cette partie de l'anatomie. Il est fort probable que Salviati ait dessiné une figure à la pierre noire sur ce qu'on appelle aujourd'hui le verso, découpé la feuille pour une raison quelconque et utilisé le revers pour y dessiner l'Apollon. Je remercie Luciano Mori, restaurateur au GDSU pour ses précieuses observations d'ordre technique sur ce dessin et plusieurs autres de la collection florentine.

## Partie II

### *Collaboration / expérimentation*

#### I. *Positionnement social/géographique*

L'idée que l'on s'est faite du tempérament de Salviati a largement été nourrie par le témoignage de son grand ami Vasari. Ce dernier trace le portrait d'un artiste hautement talentueux, mais victime de son caractère solitaire, maussade et irritable. Or, la carrière prolifique de Salviati, et surtout ses nombreuses expériences de collaboration, contrastent nettement avec cette affirmation. En fait, lorsqu'on s'attarde à l'étendue des relations qu'entretient Salviati, on croit plus facilement que sa solitude n'a en rien entravé son esprit de collaboration. En outre, en examinant l'ensemble de sa production, je me suis rendu compte que les associations les plus innovatrices et ambitieuses concernent non pas les projets que l'on qualifierait d'envergure, mais bien ceux que l'on a tendance à juger secondaires. Ainsi, c'est à la fabrication d'images destinées aux livres, à la gravure et aux objets d'orfèvrerie que l'artiste nous démontre son incroyable polyvalence et son ouverture d'esprit. Donc, au-delà de simples remarques d'ordre biographiques, on peut dire que l'oeuvre de Salviati témoigne d'une curiosité intellectuelle qui le porte à côtoyer de nombreux « artisans » et à s'investir dans diverses formes artistiques. Quelles sont alors les motivations, modalités et mécanismes de ces collaborations ponctuelles?

La motivation principale réside dans l'opinion même que cultive l'artiste vis-à-vis de sa profession. Cet aspect a été étudié par Schlitt dans le but de camper Salviati au sein du milieu intellectuel de l'époque, de vérifier de quelle façon l'artiste défend sa réputation et s'élève au statut de *gentiluomo*.<sup>1</sup> Ce qui m'intéresse toutefois est la manière dont cette auto-perception ou ce professionnalisme, si je peux dire, pousse l'artiste à s'appliquer sérieusement à la pratique de son art indistinctement de la tâche à accomplir. En d'autres termes, cette vision réitère l'hypothèse selon laquelle Salviati affronte chaque projet dans sa spécificité, en tenant compte de ses qualités intrinsèques, son potentiel et ses limites. L'approche de Salviati nous oblige donc à réorienter notre réflexion sur la hiérarchie des genres artistiques et la volonté des artistes de les exécuter sagement.

---

<sup>1</sup> SCHLITT, p. 27-48.

Dans son traité de 1586, Armenini offre une riche description de Salviati au cours de laquelle il fait allusion à la fierté qu'exhibe l'artiste par rapport à sa profession.<sup>2</sup> Étroitement lié à cette notion, et de grand intérêt pour notre propos, est le concept de collaboration que l'auteur associe à Salviati. À la lecture du passage en question, on comprend que l'artiste choisissait soigneusement les personnes avec lesquelles il travaillait. Le parcours de Salviati conforte d'ailleurs les propos d'Armenini puisqu'en regardant de près chacun des projets collaboratifs, une constante émerge: Salviati ne s'engage qu'avec les artistes les plus réputés. Ce n'est donc pas un hasard si, à Venise, il s'associe au prolifique éditeur Francesco Marcolini; au doué graveur Enea Vico et au respectable orfèvre Manno Sbirri à Rome; aux chevronnés lisseurs Rost et Karcher à Florence. J'en conclus que Salviati ne recherchait pas tant le style d'un graveur ou d'un orfèvre, mais un artiste en mesure de traduire adéquatement ses inventions. Dans la horde de graveurs et autres artistes et artisans actifs à l'époque, dont plusieurs restent encore pour nous anonymes, Salviati discriminait donc scrupuleusement.

Les déplacements de l'artiste peuvent être considérés d'un point de vue uniquement biographique ou chronologique. Ce qui m'intéresse toutefois est de voir comment ces déplacements se transforment en occasions pour Salviati d'expérimenter un nouveau type d'activité, de création artistique; en d'autres termes, comment Salviati, lorsqu'il est plongé dans un environnement étranger, parvient-il à saisir les possibilités qui s'offrent à lui, sinon à les chercher carrément. En effet, je me suis rendu compte que ses mouvements correspondent aux moments où l'artiste se mesure à des formes expressives jusque lors inexplorées et qui connaissent un essor important dans le lieu où il séjourne. Les allées et venues de Salviati ne sont pas seulement synonymes de la conquête de nouveaux mécènes. Elles sont la conquête et la pleine exploration de nouveaux modes d'expression artistique.

L'exemple de Venise est de ce point de vue pertinent, car les expériences de Salviati épousent la réalité de la ville comme centre névralgique du marché de l'imprimerie et de l'édition. Ce n'est donc pas un hasard si le peintre participe à divers projets éditoriaux avec

---

<sup>2</sup> ARMENINI, *De veri...*, 1586, p. 17: "Difendeva con molte ragioni appresso i Signori la riputatione del grado suo, nè pativa d'esser punto avilito da loro, e diceva che la virtù sua non meritava d'essere in alcun tempo vilepesa, ne tollerava di far loro servitù alcuna, se non in cose honoratissime dell'arte". Le texte, traduit et commenté par E. J. OLSZEWSKI, se lit comme suit: "With the lords, he defended with many reasons the worth of his rank and did not let them humiliate him in any way; he said that his virtue did not deserve to be despised at any time. He did not tolerate serving them in anything but the honorable service required by his art." Voir, *On the True Precepts of the Art of Painting*, New York, 1977.

Francesco Marcolini, figure de proue dans le domaine. L'artiste n'avait auparavant qu'effleuré le monde de l'illustration, un épisode sur lequel je voudrais ici m'attarder brièvement. En effet, Vasari nous apprend que "Giulio Camillo, qui se trouvait alors à Rome, ayant dans ce même temps fait un livre de ses compositions pour l'envoyer au roi de France, le fit illustrer par Francesco Salviati, qui y apporta autant de diligence qu'il est possible de mettre dans une oeuvre semblable".<sup>3</sup>

Hirst a été le premier à suggérer que l'ouvrage en question serait l'*Idea del Theatro*<sup>4</sup> dont on sait qu'il y eut différentes rédactions, parmi lesquelles une version étoffée de deux cents aquarelles de Titien, ami de l'humaniste.<sup>5</sup> L'existence d'une telle copie illustrée soutiendrait l'hypothèse de Hirst car elle nous indique que le philosophe a peut-être fait appel à des artistes pour éclairer son insolite projet. Bien sûr, il se peut que Titien ait de son plein gré réalisé des illustrations en lien avec le manuscrit, sans que celles-ci revêtent une fonction didactique. Marqué par d'innombrables vicissitudes, le texte ne sera publié qu'après la mort de Camillo, en 1550.<sup>6</sup>

Vasari mentionne la collaboration avec Camillo durant la période où l'artiste s'affaire à la décoration de S. Giovanni Decollato, soit en 1538, mais cette date reste difficile à corroborer. On sait que les relations entre le philosophe et François I<sup>er</sup> remontent au début des années 1530, lorsque Camillo tente d'obtenir le soutien financier du roi pour la

---

<sup>3</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 61; VASARI-MILANESI, VII, p. 15-16.

<sup>4</sup> Aucune des oeuvres de Camillo ne fut publiée de son vivant et aucun des manuscrits jusqu'à présent découverts ne contient des illustrations.

<sup>5</sup> Voir C. BOLOGNA, « Le retour des dieux anciens : Giulio Camillo et Fontainebleau », *Italique* [en ligne], V (2002), p. 111-138: 130 (<http://italique.revues.org/index152.html>). Le livre appartenait à l'écrivain et diplomate Diego Hurtado de Mendoza qui passa de nombreuses années en Italie dont Venise, où il agit en tant qu'ambassadeur pour Henri VIII. Le livre a brûlé à l'Escorial en 1671.

<sup>6</sup> Il serait impossible d'expliquer ici la complexité du projet de Camillo qui voulait élaborer un système mnémorique universel, afin de « rassembler tous les concepts humains, toutes les choses qui existent dans le monde entier ». Je renvoie donc à l'explication succincte de Régis Meyran: «Le théâtre était fait d'une scène, sur laquelle se tenait un unique spectateur, et de 49 gradins, sur lesquels étaient peints différents «lieux». Dans chaque lieu, il revenait à l'utilisateur de placer mentalement des images issues pour la plupart de la culture gréco-romaine. En fonction du gradin sur lequel on plaçait l'image, le concept associé changeait. Ainsi, l'image d'Hercule nettoyant les écuries d'Augias renvoyait à la notion de propreté du corps ou au fait de se raser, selon le gradin occupé». Voir «L'utopie du théâtre de la mémoire : entre science et occultisme» dans *Les grands dossiers des sciences humaines. Entre images et écritures. La découverte de systèmes graphiques*, no 11 (juin-août 2008). De plus, en se basant sur les descriptions faites par Viglius Zwichem à Erasme, dans ses lettres datant de 1532, C. Bologna dit que le amphithéâtre de bois «contenait des livres et des documents en papier ([...] un répertoire topique, un système de concordances littéraires de Cicéron et Virgile, de Dante et Pétrarque), disposés à côtés de tableaux représentant des scènes de divinités et de héros païens» (je souligne). Voir BOLOGNA, « Le retour... », p. 121-122. Ce serait donc ce type de scènes mythologiques et allégoriques, des espèces de vignettes, que Salviati aurait été appelé à dessiner plus tard.

réalisation de son utopique *Theatro*.<sup>7</sup> Suite à une réponse positive de la part du souverain, il rentre en Italie pour se mettre à la tâche. En 1533, Camillo est en mesure de présenter un modèle réduit en bois de l'amphithéâtre, mais on ignore s'il a réussi à terminer la partie théorique, que le roi désire avoir en français. Toujours est-il qu'il intègre l'entourage du souverain avec faveurs et pension, bien que son *Theatro* soit devenu l'objet d'envies et de dérisions grandissantes dans certains cercles d'intellectuels. On sait que le philosophe se rend à Rome à l'automne 1534, dans l'entourage du cardinal Jean de Lorraine pour le conclave d'où sortira gagnant Alessandro Farnese. Après un retour en France, en 1535, le voilà à nouveau en Italie au début de 1536, à Bologne puis à Rome. On ignore combien de temps il demeure dans la ville pontificale, mais de là il regagne la France en 1537.

Serait-ce durant cette dernière parenthèse italienne que le rhétoricien sollicite l'aide de Salviati, probablement dans une ultime tentative de soumettre au roi un appareil illustratif qui traduise en images la complexité de son concept? Mais François Ier semble désormais indifférent au projet et Camillo, dépité, regagne l'Italie où on le retrouve en date du 7 mai 1538 grâce à une lettre qu'il adresse à Aretino. Après de brefs séjours à Milan et à Pavie en 1539, on perd ses traces jusqu'en 1542, où il refait surface à Genève. N'ayant pas abandonné l'espoir de voir son *Theatro* se concrétiser, Camillo accepte le soutien matériel que lui accorde Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto, au début de 1544. La mort subite du savant laisse à Ludovico Domenichi la tâche de soigner l'édition publiée par Lorenzo Torrentino, à Florence et par Baldassar Constantini à Venise. La structure physique du théâtre ne fut jamais retrouvée.

Selon l'opinion de Lina Bolzoni, reprise ensuite par Sylvie Deswarte-Rosa, la collaboration entre Camillo et Salviati n'a rien à voir avec l'*Idea del Theatro*, mais plutôt avec un «recueil de textes variés ou opuscules», une idée qui, il est vrai, correspond davantage aux propos de Vasari qui se réfère à « un livre de ses [Camillo] compositions».<sup>8</sup> D'après l'auteur, nous n'avons aucune raison de croire que le rhétoricien a senti le besoin de fournir une version manuscrite du *Theatro* au roi, puisqu'il lui en avait déjà fourni la

---

<sup>7</sup> Les informations sur les déplacements de Camillo sont tirées de la notice de G. Stabile dans *DBI* et de l'article de Bologna, « Le retour...». Par ailleurs, ce dernier article offre des pistes de recherche fort intéressantes sur l'étendue du rôle joué par Camillo à la cour du roi de France.

<sup>8</sup> L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padoue, 1984, p. 45; S. Deswarte-Rosa, «Le mage, le calice, les enluminures et le reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)», dans *ACTES*, p. 313-353: 348

version matérielle, c'est-à-dire la maquette de bois. L'anthologie illustrée par Salviati réunirait sept discours philosophiques (*orazioni*) qui défendent l'ambitieux *Theatro* aux yeux des nombreux détracteurs de Camillo. On ne connaît que les trois premières des *Sette difese del Theatro*, écrites entre 1531 et 1534: *Pro suo de eloquentia Theatro ad Gallos oratio* (publiée seulement en 1587), *Trattato dell'Imitazione* (1530?) et *L'Idea dell'Eloquenza*. En supposant que les quatre autres *orazioni* ont été rédigées sensiblement durant la même période, Deswarte-Rosa conclut que Camillo a « apporté le manuscrit à Rome, le faisant illustrer par Salviati en 1534-1535 ».

Bien que l'on ignore la nature exacte de la collaboration entre Salviati et Camillo, il faut retenir à tout le moins que cette expérience témoigne de l'intérêt du peintre à élargir une fois de plus son champ de production.

## II. *Venise, entre Aretino et Marcolini*

Avant de se rendre dans la ville lagunaire, Francesco a déjà passé neuf ans à Rome. Les raisons exactes de son départ restent inconnues bien qu'à la lecture de Vasari une telle décision soit difficilement imputable à un ralentissement de la demande du "marché". Effectivement, le biographe nous apprend que l'artiste s'affaire parallèlement à plus d'une commande: un tableau illustrant Jean-Baptiste enfant pour le cardinal Salviati, une toile de la Passion du Christ à être envoyée en Espagne et un tableau de la Vierge destiné à Raphaël Acciaiuoli.<sup>9</sup> Peut-être les projets décoratifs entourant les noces du duc deviennent-ils un prétexte invitant pour quitter Rome momentanément? Ceci dit, après un court séjour à Florence, le peintre décide de se rendre à Venise, s'arrêtant brièvement à Bologne à la mi-juin où il est accueilli par Vasari et "alcuni amici suoi".<sup>10</sup>

On ignore ce qui motive l'artiste à entreprendre un voyage à Venise. La raison la plus évidente serait l'appel de Giovanni Grimani, quoiqu'on ne connaisse ni la date ni la nature de la convocation. En d'autres mots, est-ce que Salviati se rend dans la ville lagunaire avec déjà en main une perspective d'emploi ou par pur intérêt envers l'art vénitien? Quoi qu'il en soit, peu après son arrivée, Salviati peint *L'adoration de Psyché*, une huile sur toile de forme octogonale qui orne un des plafonds du palais Grimani à Santa Maria Formosa.<sup>11</sup> Un

---

<sup>9</sup> Ce tableau a été mis en relation avec celui conservé au Musée des Beaux-arts du Canada par D. Franklin. Voir la notice écrite conjointement avec S. Gritt dans, *De Raphaël à Carracci. L'art de la Rome pontificale*, Ottawa, 2009, n° 43. Malheureusement, mes recherches dans les papiers Acciaiuoli se sont révélées infructueuses en ce sens. Selon le registre «Memorie di Casa Acciaiuoli: F», Raffaello di Zanobi di Michele di Simone est né en 1490. J'ai repéré son nom en 1550 et 1565. On sait qu'il est actif comme banquier dans le royaume de Naples au moins à partir de 1545. Par ailleurs, il existe une autre version du tableau dans les collections royales à Hampton Court. La comparaison entre les deux exemplaires est fort intéressante car elle nous renseigne sur une méthode de travail inusitée de l'artiste. En effet, l'examen technique des deux panneaux a révélé que Salviati y travaille simultanément: il passe ainsi de la composition initiale de la collection royale à celle plus élaborée d'Ottawa (ajout du paysage) pour ensuite retourner au tableau anglais afin d'y incorporer des améliorations qu'il a auparavant "essayées" sur le panneau d'Ottawa. Si l'on considère que les dessins sous-jacents des tableaux présentent une palette chromatique distinguée (l'une plus vive, l'autre plus neutre), il est clair que le peintre cherche plus que de simples solutions formelles: il réfléchit sur la facture de l'oeuvre, sur ses qualités stylistiques.

<sup>10</sup> À Bologne, Salviati ne reçoit pas la considération escomptée et le dessin préparatoire qu'il soumet aux administrateurs de l'Ospedale della Morte pour un tableau, est refusé. VASARI-CHASTEL, 9, p. 62; VASARI-MILANESI, VII, p. 18.

<sup>11</sup> La composition est connue grâce à une xylographie, ni datée ni signée, attribuée à Nicolò Vicentino. Voir *ROME/PARIS* n° 53. Des dessins de Felice Giani, datant de 1807, documentent également la décoration du palais. Ces témoignages sont importants dans la mesure où les panneaux de la salle de Psyché ont disparu au cours du XVIIIe siècle. C'est du moins ce que l'on croyait jusqu'à la découverte récente du tableau octogonal dans une collection privée de Florence. Je n'ai pas eu la chance d'examiner l'oeuvre mais, d'après les photos,

magnifique dessin préparatoire pour la figure de Psyché se trouve aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Budapest<sup>12</sup> (fig. 57). Le lien avec la composition originale est suggéré d'emblée par le cadre octogonal tracé sommairement. D'une élégance incroyable, la déesse rappelle sans équivoque les modèles de Parmigianino que Salviati a clairement étudiés avec minutie à Bologne. Francesco a ici recours au papier bleu, un support largement diffusé parmi les artistes vénitiens, qui exalte les fines touches de craie blanche appliquées au pinceau. Les contours du drapé de Psyché, de même que ceux du bambin et de la figure schématique qui se trouvent derrière elle, sont définis par de larges traits à la plume. Au palais, la toile de Salviati est entourée de quatre tableaux de Francesco Menzocchi, toujours sur le thème de Psyché, et de festons exécutés par Camillo Mantovano. Par la suite, Salviati peint à fresque quatre scènes de la voûte de la salle dite d'Apollon, aux côtés de Giovanni da Udine, responsable des stucs.<sup>13</sup>

Par ailleurs, on a proposé le nom de Salviati comme miniaturiste d'un missel ayant appartenu au patriarche Giovanni Grimani.<sup>14</sup> L'attribution des enluminures à Francesco a été avancée dans un premier temps par Alessandro Conti puis réitérée par Alessandra Stabile et plus récemment par Michel Hochmann.<sup>15</sup> Je dois avouer que la qualité des

---

il est saisissant de voir à quel point la composition reprend quasi fidèlement le groupe de la Charité situé à gauche de la Visitation de S. Giovanni Decollato. (fig. 00) Cependant, je dois formuler quelques réserves sur la paternité du tableau qui me semble de qualité bien inférieure aux oeuvres précédentes de Salviati. Peut-être est-ce dû aux nombreuses retouches et restaurations subies au cours des années ou peut-être sommes-nous simplement devant une copie? Toujours est-il que la composition présente une rigidité, une froideur et un aplatissement des formes à la surface étrangères à Salviati. Par ailleurs, je voudrais signaler que le dessin de Christ Church, *Tête de jeune homme de profil*, mis en rapport par Andrea de Marchi avec la figure en adoration devant Psyché dans tableau de Florence, n'a rien à voir avec la composition. Il s'agit en fait d'une copie de la tête de saint Jean dans *La Déposition* de Rosso Fiorentino, à Sansepolcro. Je tiens à remercier D. Franklin pour cette information. Voir A. DE MARCHI, «Francesco Salviati's ceiling painting for Palazzo Grimani rediscovered», *Apollo*, 153 (Janvier 2004), p. 8-13.

<sup>12</sup> Plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, sur papier bleu, 200 x 128 mm, inv. 1957. Voir M. Hochmann, *ROME/PARIS*, n° 52.

<sup>13</sup> Le livre comptable personnel tenu par da Udine enregistre des paiements entre janvier et août 1540. Le nom de Salviati n'apparaît pas dans ce registre, mais Vasari nous apprend que da Udine et Francesco travaillent ensemble au palais. Voir CHENEY, «Francesco's Salviati North...», 1963 ; HIRST, «Three ceiling...», 1963, p. 146-156.

<sup>14</sup> Museo Nazionale Archeologico di Cividale del Friuli, ms. MCXVIII, 365 x 250 mm, 87 f. Relié en marocain brun sur support en bois, 383 x 253 mm. Le plat recto porte l'inscription:

REV/D.IOHAN/GRIMAN/PATRIAR/AQUIL et le plat verso, les armoiries de G. Grimani (1500-1593). Ce dernier est nommé patriarche de l'Aquilée à partir de 1546 et c'est durant son mandat qu'il lègue le livre liturgique à la cathédrale de Cividale. Ce n'est qu'en 1875 que le volume intègre les collections du musée.

<sup>15</sup> Le livre a été présenté à l'exposition *Miniatura in Friuli* à la Villa Manin di Passariano, en 1985. La notice n° 77 du catalogue édité par G. Bergamini reprend l'attribution à l'école de Giorgio Colonna proposée par A. Santangelo en 1936 dans son ouvrage *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Cividale*, Rome, p. 144. A. CONTI énonce simplement le nom de Salviati, sans aucune analyse contextuelle ou stylistique. Voir

représentations n'est pas toujours homogène, ce qui laisse planer le doute quant à une participation exclusive de Salviati, si participation il y a eu. On doit alors supposer que l'artiste s'acquitte de sa tâche avec l'aide d'un assistant. Mais en quoi consiste exactement le Pontificale Grimani, aujourd'hui conservé à Cividale del Friuli? Et surtout, peut-on expliquer l'implication de Salviati?

En bref, le livre comprend quatre messes solennelles, le canon et l'ordinaire. Visuellement, on distingue trois types d'initiales, toutes dessinées à l'or sur un fond monochrome de format carré. Les teintes du fond varient entre les vert, rouge, azur, lila, et jaune. Les petites initiales, numériquement majoritaires, d'une hauteur de 20.25 mm, reposent sur un arrière-plan orné de motifs phytomorphes. D'apparence quasi similaire, on dénombre vingt-neuf initiales de dimensions plus importantes, soit 45.50 mm. Enfin, la catégorie qui nous intéresse est celle des cinquante lettrines mesurant elles aussi 45.50 mm. À l'intérieur du corps de la lettre sont représentées des figures peintes en monochrome – officiants, dévots, apôtres – posant des gestes qui servent d'introduction au texte. En effet, de nombreuses initiales historiées mettent en scène une simple figure debout ou agenouillée devant l'autel, plongée dans les rituels de la prière ou en état d'extase. Ces images annoncent et intensifient le passage que le lecteur s'apprête à lire. On retrouve parfois des compositions plus élaborées, où l'officiant célèbre la messe au milieu d'une foule compacte de fidèles. Ce type d'enluminures se distingue par la présence de détails architecturaux ou encore de statues et d'objets liturgiques ornant l'autel. À l'occasion, les figures "débordent" du corps de la lettre et occupent la totalité de la vignette carrée, ce qui dynamise le champ pictural. Sur le plan formel, on remarque la fluidité du trait de même que la délicatesse et la densité des touches d'or qui donnent savamment du relief au motif. Les enluminures aux figures habillées à l'antique trahissent davantage, à mon avis, le pinceau de Salviati, surtout en ce qui a trait aux plis souples du vêtement et à l'élégance de la démarche.

Faute de preuves documentaires, la participation de Salviati à l'élaboration du manuscrit doit se lire dans le contexte élargi du mécénat de la famille Grimani. Son travail

---

«Decorazione e pittura nel manoscritto umanistico», dans *Librerai Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, éd. par F. Lollini et P. Lucchi, Bologne, 1995, p. 225-234: 233; A. STABILE suggère de nombreuses analogies stylistiques avec les autres oeuvres de Salviati. Voir «Miniature di Francesco Salviati», *Prospettiva*, 75/76 (1995), p. 153-160; M. HOCHMANN, *ROME/PARIS*, n° 132.

au palais aurait donc servi de tremplin pour l'illustration du missel, signe que le cardinal demeura satisfait des premiers services rendus par l'artiste. Enfin, il faut préciser que la fonction du missel Grimani est strictement privé, contrairement au traité de médecine de Guido Guidi auquel collaborera Salviati et qui fera partie de la bibliothèque personnelle de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau, accessible aux érudits que le roi accueille à sa cour. Avant que le cardinal ne lègue à la collégiale de Cividale le livre religieux, on peut en déduire que le manuscrit n'est pas vu par plusieurs personnes sauf peut-être les proches du prélat.

Par ailleurs, le nom de Giulio Clovio a souvent été évoqué en lien avec le manuscrit de Cividale. D'abord, à cause de la technique de l'enluminure, un art pratiqué magistralement par l'ecclésiastique et qui aurait servi de modèle à Salviati. Ensuite, à cause des rapports de longue date que Clovio entretient avec les Grimani, en particulier Marino, frère de Giovanni. Cependant, il nous est impossible d'affirmer que Salviati a bel et bien fait la connaissance de Clovio avant son départ de Rome en 1539 ou encore qu'il a fréquenté l'atelier de l'enlumineur croate puisque la date de son arrivée dans la ville pontificale demeure imprécise. En effet, selon certains auteurs, le religieux n'arrive à Rome qu'en mars 1539, dans la suite de Marino Grimani, tandis que d'autres soutiennent qu'il s'y rend avant la fin de 1538, sans la présence du cardinal.<sup>16</sup> Comme nous savons que Salviati quitte Rome durant l'été 1539, la première hypothèse laisse peu de temps aux deux hommes pour se rapprocher. Toutefois, si Clovio accueille artistes et apprentis au palais de son protecteur dès 1538, il semble tout à fait plausible que Salviati s'y soit présenté. Ceci dit, il demeure imprudent de déclarer que Clovio aurait recommandé le peintre auprès de Giovanni et Vittore Grimani puisque nous ne connaissons pas l'étendue de leur amitié à l'époque.<sup>17</sup> En fait, il est plus probable que les deux artistes se soient liés d'amitié après que le moine soit entré au service du cardinal Farnese, en 1540, donc au retour de Salviati à Rome en 1541. Chose certaine, Clovio est une personnalité qui suscite le respect du

---

<sup>16</sup> Le cardinal Marino Grimani est légat du pape Paul III à Pérouse entre les années 1535 et 1539. Selon Deswarte-Rosa, Clovio arrive à Rome en mars 1539, voir «Le mage...», p. 339. Elena Calvillo retient la date de 1538, soit la première année des *Diálogos em Roma*, où le quatrième de quatre dialogues se déroule dans l'atelier de Clovio (les trois autres ont pour protagonistes Michelangelo et Vittoria Colonna). Les *Diálogos* sont la deuxième partie du traité *Da pintura antiga*, achevé en 1548. Voir «Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispiece for Marino Grimani», *The Art Bulletin*, vol. 82 (Jun., 2000), p. 282 et n. 26.

<sup>17</sup> Selon Monbeig Goguel, Francesco bénéficie une fois de plus de la protection du cardinal Giovanni Salviati qui se trouve à Venise entre le mois d'août 1539 et le printemps 1540. Ce dernier aurait donc pu recommander le peintre au cardinal Grimani. Voir *ROME/PARIS*, no 136 et HURTUBISE, *Les Salviati...*, p. 280.

peintre, un sentiment qui semble avoir été partagé par le miniaturiste, puisque ce dernier intervient auprès du cardinal Farnese pour que Francesco obtienne le projet décoratif de la chapelle del Pallio.<sup>18</sup> Peu importe le rôle joué par Clovio avant la période vénitienne de Salviati, cela ne change rien au fait que le peintre se serait mesuré à une nouvelle technique. Un essai qui n'est pas si étonnant si l'on considère sa formation d'orfèvre et si l'on garde à l'esprit tous les détails minutieux qui abondent dans son oeuvre romaine.

Bien que les raisons qui conduisent Salviati à Venise restent incertaines, il n'en demeure pas moins que l'artiste parvient à s'intégrer dans le circuit culturel et intellectuel de la ville, comme en témoignent les projets qu'il entreprendra et dont nous discuterons dans les pages suivantes. Afin de mieux comprendre de quelle manière l'artiste s'insère à l'intérieur du tissu social et relationnel vénitien, nous pouvons nous tourner vers un des chroniqueurs les plus avertis de son temps: Pietro Aretino. Ce personnage est pertinent en raison justement de son activité littéraire qui en fait un homme clé de l'époque, des lettres qui se réfèrent à Salviati et de sa collaboration avec le peintre qui lui fournit les illustrations pour certains de ces livres.

On a évoqué à plusieurs reprises la correspondance d'Aretino comme preuve du respect qu'il nourrissait à l'endroit de Salviati. Mais qu'en est-il en vérité? En effet, il est toujours périlleux d'extraire des passages de ces ouvrages, sans considérer le cadre plus large du discours, idéologique et autre, dans lequel ils s'inscrivent, les théories qu'ils défendent et les répliques qu'ils suscitent. Les lettres citées doivent être lues, non seulement en fonction de leur contenu, mais en tenant compte aussi du récepteur et de l'émetteur, des lecteurs potentiels et du moment de leur rédaction. En ayant ces critères à l'esprit, la consultation des envolées épistolaires permet de repenser Salviati dans un climat particulier et de comprendre si les propos du poète reflètent un jugement personnel ou s'ils s'étendent à la communauté artistique et littéraire. En bref, j'ai voulu vérifier si la correspondance d'Aretino me permettait de préciser la position de Salviati durant son séjour vénitien ou même en dehors de ce cadre précis. À telle fin, il m'est apparu essentiel de tenter de répondre aux questions suivantes : quelles sont la genèse, les modalités et les

---

<sup>18</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 71; VASARI-MILANESI, VII, p. 31. L'inventaire après-décès des biens de Clovio mentionne "un disegno di S. Pietro de mano de Cecchino incollato sopra una tavola". Je ne connais pas de dessin qui se rapproche de cette description. Voir A. BERTOLOTTI, «Don Giulio Clovio, principe dei miniatori», *Atti e memorie delle R.R. deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia*, 7, no 2 (1882), p. 274.

finalités des *Lettere*? Parmi les missives, combien d'entre elles exactement s'adressent à Francesco ou font mention de son nom? Quelle est la nature de leur contenu? Se concentrent-elles autour d'un moment spécifique de la carrière de Salviati? Par conséquent, dans quelle mesure le poète a-t-il été un des promoteurs de l'artiste? Enfin, quel succès éditorial ont remporté les livres et qui en étaient les lecteurs potentiels, prêts à accueillir les jugements sur l'artiste?

Pietro Aretino (1492-1556) est en somme un personnage fort complexe. Homme de lettres, complice et arbitre des renommées de nombreux artistes et personnages de haut rang, il devient célèbre, entre autres, grâce à ses écrits jugés dissolus et ses *Lettere*. L'épistolaire, composé de huit volumes dont deux ne contiennent que les lettres reçues par Aretino, révèle l'étendue du cercle dans lequel ce dernier se mouvait.<sup>19</sup> De François 1<sup>er</sup> à l'empereur Charles V au duc Cosimo I<sup>er</sup>, en passant par Tiziano, la correspondance, qui atteint presque 4000 billets, dépasse largement la chronique sociale et a été avec raison étudiée pour ses qualités poétiques et rhétoriques.<sup>20</sup> Fidenzio Pertile et Ettore Camesasca ont voulu broser le profil d'Aretino amateur d'art en réunissant près de 700 lettres à contenu artistique.<sup>21</sup> Ce recueil, fondamental, sert toujours de point de référence aux historiens de l'art, mais, comme l'a souligné Larivaille, « il n'est pas rare [...] que le nom d'un ou plusieurs artistes y soit invoqué dans des circonstances qui n'ont que peu ou rien à voir ni avec son art ni avec l'art tout court ».<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Le calendrier des parutions originales (sans tenir compte des rééditions successives), et le laps de temps qu'elles englobent, se présentent comme suit: *Libro I*, 1538 (avr. 1524-déc.1537); *Libro II*, 1542 (29 déc 1538-28 août 1542); *Libro III*, 1546 (oct. 1542-fév. 1546; 11 premières missives non datées mais selon l'ordre hiérarchique du destinataire); *Libro IV*, 1550 (mars 1546-juin 1548); *Libro V*, 1550 (juin 1548-oct. 1550); *Libro VI*, 1556. Avant d'être disponibles sous forme de livre, certaines lettres avaient au préalable été imprimées individuellement.

<sup>20</sup> La bibliographie sur Aretino est substantielle et les *Lettere* ont été rééditées à quelques reprises durant le XXe siècle, sans nécessairement l'être dans leur version intégrale. Une récente publication, avec introduction et commentaire sur les diverses éditions, mais sans annotations relatives au contenu des lettres, reprend la formule originale des 6 volumes : *Pietro Aretino. Lettere*, éd. par P. PROCACCIOLI et al., Rome, 1997-2002. P. LARIVAILLE a publié de fascinantes études sur l'homme et l'œuvre, voir surtout *Pietro Aretino*, Rome, 1997, et le concis mais révélateur *Sur la poésie, l'art et les artistes : Michelangelo et Titien : L'Arétin*, Paris, 2003, avec note philologique de P. Procaccioli. À cette liste ajoutons *PIETRO ARETINO NEL CINQUECENTENARIO DELLA NASCITA: ATTI DEL CONVEGNO DI ROMA-VITERBO-AREZZO, TORONTO, LOS ANGELES* (1992), Centro Pio Rajna, Rome, 1995.

<sup>21</sup> Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, commentées par F. PERTILE, revues par C. CORDIE et éd. par E. CAMESASCA, Milan, 1957-1960, 3 vol.

<sup>22</sup> LARIVAILLE, *Sur la poésie*, p. IX.

On doit dire que les confidences épistolaires d’Aretino, telles qu’elles ont été regroupées, inaugurent la formule du « livre de lettres », en langue vulgaire.<sup>23</sup> Le poète revendique d’ailleurs à maintes reprises la paternité du genre et ce n’est pas un hasard si les études critiques font remonter son origine à 1538.<sup>24</sup> Ce modèle va paver la voie à d’autres exemples sous la plume d’Anton Francesco Doni (1544), Nicolo Martelli (1546), Pietro Bembo (1548), Paolo Giovio (1560) et Annibale Caro (1572/1575), pour ne citer que ceux-ci. Bien que leur publication s’étale sur presque 20 ans, les *Lettere* couvrent une période plus large.<sup>25</sup>

Au risque de schématiser, la critique tend à voir la mise en marché des lettres comme une opération réfléchie, méthodique, voire stratégique.<sup>26</sup> Dans cette optique, Aretino, avec la complicité de Marcolini, s’est prêté à une sélection délibérée du matériel à inclure ou à exclure dans les six livres qu’il utilise comme outil diplomatique. La prétendue difficulté de ratisser la correspondance dispersée et jalouée par ses destinataires qui refusent de s’en départir est secondaire aux choix des noms devant figurer dans l’anthologie. Les échanges épistolaires constitueraient ainsi une espèce de « best of » au service de la construction et de l’autopromotion d’un mythe, une construction qui se meut au gré des alliances et visées politiques de l’écrivain. Ainsi, son opportunisme le conduira parfois à apporter des amendements décisifs au contenu des lettres sinon carrément à les remplacer par certaines autres, à une phase avancée de l’impression, pour courtiser un protecteur potentiel. Les dédicaces recouvrent aussi ce rôle d’adroites flatteries.

La question de l’autoportrait inséré dans le volume (au début et parfois en fin d’ouvrage selon l’exemplaire) corrobore le désir de transmettre une certaine image de soi,

---

<sup>23</sup> G. BALDASSARRI insiste sur la notion de « livre » et en ce sens Aretino est un précurseur : « il primo libro dell’Aretino [...] è però non solo e non tanto la prima raccolta di autore vivente, ma appunto il primo « libro di lettere a stampa », coscientemente disegnato e voluto, per di più, dall’autore », voir « L’invenzione dell’epistolario », dans *Pietro Aretino nel cinquecentenario*, p. 164-65. Sur les différentes terminologies et classifications du genre, voir celles proposées par A. QUONDAM, « Dal ‘formulario’ al ‘formulario’ : cento anni di libri di lettere », dans *Le "Carte messagiere": retorica e modelli di comunicazione epistolare, per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, éd. par A. Quondam, Rome, 198, p. 13-159. Le volume offre également un utile index alphabétique des épistoliers, et celui chronologique des anthologies et livres de lettres.

<sup>24</sup> Outre A. QUONDAM op. cit., voir le précieux ouvrage de J. BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne: 1538-1662 : répertoire chronologique et analytique*, Roma, 1990, 2 vol.

<sup>25</sup> Voir note 19 de la présente section.

<sup>26</sup> Expression souvent utilisée par Procaccioli dans ses introductions aux *Lettere*.

au sens propre et figuré.<sup>27</sup> À telle enseigne que le poète se transforme en généreux mécène lorsqu'il s'agit de se faire représenter, s'assurant ainsi, avec l'envoi de son portrait à ses divers protecteurs, d'être « repérable » à plus d'un endroit et sous plus d'une forme. Parmi les tableaux, on a discuté souvent des fameux exemples exécutés par Tiziano et Sebastiano del Piombo.<sup>28</sup> La toile de Salviati se retrouve habituellement citée au passage sans qu'on s'y attarde pour la simple et bonne raison qu'elle est désormais perdue. L'œuvre est connue entre autres grâce à une lettre d'Aretino sur laquelle nous reviendrons. Un même esprit d'orchestration se cache derrière l'édition des deux volumes de lettres expédiées à Aretino (1551).

Par ailleurs, les élans d'opportunisme d'Aretino expliqueraient, selon Procaccioli, les anachronismes du récit épistolaire.<sup>29</sup> À l'exception des erreurs imputables à de banales fautes de typographie, on sait que plusieurs lettres font foi d'une date qui ne cadre pas avec le déroulement réel des épisodes relatés.<sup>30</sup> Aretino se serait alors moins soucieux de reconstituer avec exactitude le fil chronologique de ses confidences que d'attirer l'attention sur l'admiration et le respect que lui portent ses interlocuteurs. En d'autres termes, la séquence des événements semble avoir eu moins d'importance que la nature de ces derniers et l'impact de leur révélation. Plusieurs ont souligné le déséquilibre au niveau de la distribution des lettres dans le temps, où le pourcentage élevé de missives datées de la dernière année suggère qu'Aretino se soit affairé à « combler » le vide dû au manque des lettres originales en sa possession.<sup>31</sup> Charles Hope est le seul qui apporte un bémol à l'idée qu'Aretino adopte une écriture frénétique en fin de course, et suggère plutôt que la quantité

---

<sup>27</sup> Pour la question pointue du rapport entre autoportrait et livre imprimé, voir GENOVESE, *La lettera oltre il genere : il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Rome, p. 68 et suivantes de même que É. BOILET, « L'autore e il suo editore. I ritratti di Pietro Aretino nelle stampe di Francesco Marcolini (1534-1553) », dans *Officine del nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma: Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8-10 nov. 2007*, éd. par H. Hendrix et P. Procaccioli, Rome, 2008, p. 181-201

<sup>28</sup> Voir entre autres J. WOODS-MARSDEN, « Toward a History of Art Patronage in the Renaissance : the Case of Pietro Aretino », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 24 : 2 (Spring 1994), p. 275-99 et W. R. REARICK, « Pietro Aretino and His Portraits » dans *Gli affanni del collezionista: studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, éd. par C. CALLEGARI, Padoue, 2005, p. 67-93

<sup>29</sup> PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, I, p. 33 : « l'autore [Aretino], che pure ha adottato criterio ordinativo grosso modo cronologico, ha poi disposte le singole missive secondi criteri di opportunità ».

<sup>30</sup> Les lettres originales retrouvées dans certains fonds d'archives présentent une date différente de celle publiée, ce qui confirme évidemment que l'auteur apportait des « ajustements » à la chronologie.

<sup>31</sup> Dans le premier volume, les trois-quarts du total se rapportent à 1537; dans le second volume, près de 150 lettres affichent une date entre mars et août 1542 (un mois avant sa publication, signe de l'urgence de « gonfler » le contenu du livre), contre environ 290 lettres qui couvrent le reste des quatre ans et demi.

élevée de lettres affichant une date tardive remontent en fait à une période antérieure, et ont donc été simplement postdatées.<sup>32</sup> Parmi les lettres citées en guise d'exemples, il y a celle du 20 août 1542, à l'endroit de Salviati, qui contient des salutations de la part de Vasari. Hope en anticipe la datation de quelques jours à la lumière du départ de Vasari de Venise, vers le 16 août.<sup>33</sup>

Si pour certains la rigueur chronologique n'est pas un élément qui nuit à la valeur de l'œuvre, Hope a pertinemment souligné le risque d'avoir recours aux lettres pour déterminer le parcours et la production d'un artiste. Il est vrai qu'en compilant un tableau de sources premières entourant l'activité de Salviati, certaines anomalies entre la date des lettres et le déroulement exact des événements me sont apparues. Selon Hope, les *Lettere* sont une construction fictive visant à faire croire au lecteur qu'elles constituent une séquence, le reflet d'une correspondance sans interruption, homogène et quasi parfaite. Aretino se permet alors d'apporter certaines « corrections » pour perpétuer cette illusion. L'inexactitude des dates s'expliquerait également par le recours aux notes et aux brouillons qui ne seraient pas nécessairement datés. Ceci dit, il reste que le sens des lettres devrait s'avérer suffisamment fiable, ne serait-ce que parce que la plupart des destinataires étaient toujours vivants lors de la parution des volumes. Assurément, le poète n'aurait pas eu la naïveté de compromettre la crédibilité de son œuvre. Parfois, les lettres n'avaient pas été envoyées avant d'être imprimées, mais cela ne change rien à la véracité de leurs propos. J'ajouterais que, si le lecteur se trouvait en mesure de démentir ou non le contenu, il est moins sûr qu'il se souvienne de la date précise d'un événement, à moins que ce dernier ne soit de notoriété publique. De toute façon, je doute que le recueil ait été lu pour se précisions historique et scruté à la loupe à des fins d'études comme nous le faisons aujourd'hui.

Qu'en est-il alors de la correspondance en lien avec Salviati? Bien entendu, l'étendue de celle-ci n'a rien à voir avec celle qui s'adresse à de proches amis comme Tiziano ou

---

<sup>32</sup> C. HOPE, « Some Misdated Letters of Pietro Aretino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 59 (1996), p. 304-314, spécialt. p. 312; *Ibid.*, « Problemi di cronologia nel carteggio artistico di Aretino », dans *IN UTRUMQUE PARATUS...*, p. 253-63, spécialt. 257; ERSPAMER, *Pietro Aretino*, II, xxxv-xxxvii, estime que l'impression du 2<sup>e</sup> vol. des *Lettere* ne s'est pas terminée à la fin août, mais bien au début du mois.

<sup>33</sup> C. HOPE. « Problemi di... », p. 257.

Jacopo Sansovino.<sup>34</sup> En fait, onze missives (se situant toutes entre 1539 et 1546) contiennent une référence à Salviati, mais seulement quatre d'entre elles l'interpellent directement. De plus, on retrouve deux lettres de Giovio expédiées à Aretino probablement en janvier et février 1540, et celle de Marcolini en date du 15 septembre 1551, où il est mention de l'artiste.

La plus ancienne missive remonte au 11 juillet 1539 et a pour destinataire le sculpteur Leone Leoni, qui se trouve à l'époque à Rome. Elle est précieuse, car elle corrobore la présence de Salviati à Venise. D'une longueur appréciable, la lettre fait allusion, dans la partie qui nous intéresse, à un éventuel séjour de Tiziano à Rome, qui profiterait de l'observation directe des chefs d'œuvres antiques. Aretino poursuit son raisonnement en disant que les sculpteurs et peintres qui se privent d'un tel contact lui « font penser à la confusion régnant dans la tête des gens qui s'entretiennent par l'intermédiaire d'un interprète ».<sup>35</sup> Salviati, qui a bénéficié d'un contact avec les « œuvres miraculeuses des génies antiques », est une démonstration de la lucidité avec laquelle il pratique son art:

Pour preuve de ce que j'affirme, voyez Francesco Salviati jeune peintre glorieux, dont la manière de dessiner, à la fois savante et surveillée, illustre à mes yeux le jugement et la mesure avec lesquels Michel-Ange trace et arrondit artistement les lignes. Une pratique, en somme, porteuse d'indéniables autant que grandes promesses.<sup>36</sup>

L'association des deux noms n'est pas une mince affaire lorsqu'on considère à quel point, malgré une relation orageuse et dénuée d'affection, Aretino entretient une profonde admiration pour Michelangelo. Lorsqu'il vante les valeurs linéaires de l'art de Salviati, le poète s'appuie sur des reproductions ou des dessins originaux que lui présente l'artiste, car il n'a pas vu ses œuvres romaines, et les travaux au palais Grimani n'ont pas encore commencé. Le talent de dessinateur de Salviati incite l'écrivain à lui confier la conception

---

<sup>34</sup> LARIVAILLE donne à titre d'exemple, les chiffres suivants : au cours des six volumes le nom de Tiziano apparaît dans près de 230 lettres et celui de Sansovino dans environ 80. *Sur la poésie*, p. XVII, n. 6.

<sup>35</sup> LARIVAILLE, *Sur la poésie*, XIX (transcription partielle de la lettre originale et sa traduction française). Voir aussi PERTILE-CAMESASCA, *Lettere sull'arte*, I, LXXXIII; ERSPAMER, *Pietro Aretino. Lettere*, II, 118; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, II, 118.

<sup>36</sup> LARIVAILLE, *Sur la poésie*, XIX. La phrase originale « Il suo dotto e regolato mi rappresenta il giudizio... » a induit CAMESASCA-PERTILE, III,II, p. 435, à interpréter le « giudizio » (imprimé d'ailleurs avec lettre majuscule et en italique : *Giudizio*, contrairement à l'édition originale qui ne montre ni majuscule ni italique), comme l'œuvre de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Par conséquent, ils ont cru que Salviati avait donné à Aretino une copie dessinée de la fresque qui ne sera dévoilée par ailleurs qu'en 1541. La lecture qu'en font ERSPAMER, PROCACCIOLI et LARIVAILLE, *giudizio* comme une appréciation générale du style de Salviati, est à mes yeux juste.

de xylographies devant illustrer *La vita di Maria Vergine*, parue cette même année, sous les presses de Marcolini: *La Naissance de la Vierge, L'Annonciation et L'Assomption*.<sup>37</sup>

Le premier épisode sert en fait de frontispice au volume<sup>38</sup> L'illustration domine la page où le titre s'inscrit dans la partie supérieure et les privilèges dans la section celle inférieure. Dans cette composition très compacte et chargée, l'artiste optimise le format vertical du support, visuellement divisé en deux : le coin supérieur gauche est envahi de *putti* debout ou lovés au creux de nuages tandis qu'au-dessous on aperçoit deux gouvernantes qui s'affairent autour de l'enfant. La zone de droite est occupée principalement par la figure de la parturiente qui se tourne vers l'arrière où une servante lui offre son soutien. Aux pieds de la mère se trouvent une cruche et un large bassin prêt à accueillir la nouveau-née.

*L'Annonciation* inaugure le second livre du volume<sup>39</sup> (fig. 58). L'artiste aborde ici le thème biblique d'une manière complètement différente de celle que l'on retrouve à S. Francesco a Ripa et à S. Marcello al Corso. En effet, la Vierge est agenouillée sur le prie-Dieu et, surprise dans sa lecture, elle lève les yeux vers l'ange. Afin de maximiser une fois de plus la verticalité de la surface, Salviati choisit de camper l'ange en plein vol, presque au-dessus de Marie. Le messenger pointe l'index vers les cieux, plus précisément vers le coin supérieur droit où Dieu manifeste son omnipotence. La configuration est marquée par une nette verticale qui se prolonge de Marie à la figure de Seigneur tandis que la perspective est signalée par le carrelage du sol.

*L'Assomption*, qui marque le début du troisième et dernier livre de l'oeuvre, est une image pour le moins originale. On y voit la Vierge soutenue par une foule fébrile d'anges dont les ailes se déploient dans tous les sens. Son corps flotte au-dessus d'un cercueil ouvert planté au milieu d'un paysage désert.

La sinuosité des formes, la légèreté des drapés, la douceur des visages et la hardiesse des détails des trois estampes examinées sont toutes des caractéristiques qui pointent vers

---

<sup>37</sup> L'exemplaire de format in-8° que j'ai étudié est conservé à la Biblioteca Nazionale Centrale de Florence. Il contient 154 pages et est dédié à "la Soprana Marchese del Vasto". Il est divisé en trois livres: le premier débute à la p. 3 et réitère la dédicace à "la catholia Marchesa del Vasto"; le second commence à la p. 57 et porte la mention à "la religiosa Marchesa del Vasto"; le troisième se trouve à la p. 105, toujours avec une inscription à "la christiana Marchesa del Vasto". On doit à David McTavish d'avoir identifié Salviati comme l'inventeur des dessins. Voir *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, thèse de doctorat, Courtauld Institute of Art, University of London, 1981, p. 31-37; A. CECCHI dans *ROME/PARIS*, n° 135.

<sup>38</sup> L'image mesure 100 x 76 mm.

<sup>39</sup> L'image mesure 98 x 73 mm.

Salviati. Sa fantaisie se reconnaît dans le prie-Dieu en forme de mascaron et le cercueil orné de grotesques. L'attribution à Salviati de la quatrième gravure du volume, soit le portrait du poète placé en début d'oeuvre, ne fait pas l'unanimité chez les historiens de l'art. Tiziano, Giuseppe Porta et Salviati ont tour à tour été considéré comme de possibles candidats. Je dois avouer qu'il est difficile de trancher en faveur d'un artiste plutôt que d'un autre, mais je ne vois pas pourquoi Salviati n'en serait pas l'auteur.

Le peintre est également approché par Marcolini pour traduire en images certaines allégories du livre *Le Sorti*.<sup>40</sup> Paru en deux éditions (1540 et 1550), l'ouvrage écrit par Marcolini propose au lecteur de découvrir sa destinée à travers une série de questions-réponses (13 adressées aux hommes, 13 aux femmes et 24 aux deux sexes) et d'un jeu de cartes auquel il aura soustrait certaines couleurs et figures, selon les instructions données en introduction.<sup>41</sup> Chacune des 50 questions renvoie à une allégorie précise (par exemple, « Se pace si farà fra due amanti, va alla Pace e cava due carte ») et, au terme d'un parcours à travers de complexes combinaisons, le joueur aboutit à l'un des philosophes qui lui révélera son sort, traduit en tercets par Lodovico Dolce. L'appareil iconographique est constitué de cent gravures sur bois dont cinquante personnifications (sur les pages impaires, entre 9 et 107), parmi lesquelles la Pauvreté, l'Ignorance, le Temps et cinquante effigies de philosophes antiques (sur les pages paires, entre 108 et 206) tels Aristote, Socrate et Pythagore. Les illustrations du recueil sont le fruit d'une collaboration, pas entièrement élucidée, entre de nombreux peintres et graveurs. Salviati est sans doute un rouage important de ce projet collectif, avec les allégories du Savoir, de la Fraude et de la Virilité, mais il ne faudrait pas surestimer son rôle à mon avis.

Depuis la thèse de David McTavish, qui examinait la contribution de Giuseppe Porta dans l'élaboration des *Sorti*, certaines estampes qui lui furent alors attribuées ont depuis été

---

<sup>40</sup> Toujours précieuse la contribution de D. MCTAVISH, *Giuseppe Porta...*, 1981, p. 64-122. Pour un condensé sur l'interprétation des gravures et une ouverture sur les emprunts de ses personnifications, M. HOCHMANN, « L'allégorie à Venise en 1540 : Le Sorti de Francesco Marcolini », dans *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie xve-xviie siècles*, sous la direction de C. NATIVEL, Rome et Paris, 2009, p. 323-337. Un récent colloque sur la figure de Marcolini aborde avec intelligence plusieurs aspects : *Un giardino per le arti: "Francesco Marcolino da Forlì," la vita, l'opera, il catalogo : atti del convegno internazionale di studi, Forlì, 11-13 ottobre 2007*, éd. par P. PROCACCIOLI et al., Bologna, 2009.

<sup>41</sup> Le déroulement du jeu est expliqué en détails par S. BERRETTINI, « Le 'Sorti' come macchina ludica : regole e procedure », dans *Studi per le "Sorti" : gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, éd. par P. PROCACCIOLI, Trévise, 2007, p. 21-38.

rendues à Lambert Sustris ou même à Francesco Menzocchi.<sup>42</sup> L'intervention de Porta est se concentre en grande partie sur les gravures des philosophes auxquelles s'ajoute le frontispice, qu'il signe. Cette dernière illustration trahit l'enseignement de Francesco et les affinités stylistiques entre les deux peintres ont d'ailleurs fait en sorte que quelques gravures soient considérées injustement exécutées d'après les dessins de ce dernier.<sup>43</sup> Enfin, une grande majorité des allégories (42 sur 50) ont été successivement gravées au burin par Enea Vico, avec inscriptions en latin, et reprises en contre-épreuve par Jacques Androuet du Cerceau, tandis qu'elles ont été partiellement reproduites par Luca Penni et Virgil Solis, jouissant ainsi d'une diffusion accrue durant le XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>44</sup> Contrairement au missel Grimani qui était destiné à un usage privé, les initiatives d'Aretino et de Marcolini propulsent ainsi notre peintre dans la sphère publique. Le livre imprimé est un moyen incomparable pour la diffusion des inventions d'un artiste à cause des rééditions dont il fait souvent l'objet. Les exemples jusqu'à présent énumérés confirment à quel point Salviati a su interpréter le potentiel d'un tel instrument.

L'amitié entre le poète et le peintre se consolide vers la fin des années 1530 comme en atteste la parution d'un recueil de poésie, *Capitoli del S. Pietro Aretino, di M. Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni*, publié à Venise aux soins de Curtio Navò (1540).<sup>45</sup> Dans le dernier capitolo, adressé au roi de France, Aretino vante le talent de Salviati portraitiste.<sup>46</sup> En effet, dans les vers qui clôturent le poème, l'écrivain fait allusion à son « effigie naturelle » qu'il offre au souverain, issue des « excellentes » et

<sup>42</sup> V. MANCINI, « Note sugli esordi di Lambert Sustris » dans *Per ricordo di Sonia Tiso : scritti di storia dell'arte fiamminga e olandese*, éd. par C. LIMENTANI VIRDIS, Ferrara, 1987, p. 61-72 : p. 65-66; B. W. MEIJER, « À propos de quelques dessins de Lambert Sustris » dans *ACTES*, p. 649-650.

<sup>43</sup> Pour une analyse détaillée de l'ensemble des xylographies, E. PARLATO, « Le allegorie nel giardino delle "Sorti" », dans PROCACCIOLI, *Studi per le "Sorti"...*, p. 113-37. Il y a quelques désaccords sur la paternité du frontispice que Witcombe assigne à Marco Dente : Porta aurait ainsi modifié et « plagié » une vieille invention du graveur, WITCOMBE, « Giuseppe Porta's frontespiece for Francesco Marcolini's "Sorti", *Arte Veneta*, xxxvii (1983), p. 170-74. Pour un résumé du débat voir, A. IMOLESI POZZI, « L'attribuzione del frontespizio de *Le Sorti* : una questione aperta o un falso problema? », dans PROCACCIOLI, *Studi per le "Sorti"...*, p. 270-294

<sup>44</sup> PARLATO, *Le allegorie...*, p. 129; *The Illustrated Bartsch*, 30, 50-90, p. 70-80.

<sup>45</sup> G. AQUILECCHIA et A. ROMANO. *Pietro Aretino. Poesie varie*, I, Roma, 1992, proposent seulement les *Capitoli* d'Aretino mais l'anthologie de 1540 regroupait 4 *capitoli* d'Aretino, 5 de Dolce, 8 de Sansovino, 1 de Giovanni dell'Anguillera et 3 anonymes.

<sup>46</sup> Signalé dans CHENEY 1963, p. 641, doc. n° 5. Le *capitolo* à François 1<sup>er</sup>, sans précision du jour du mois de décembre 1539, est le plus long, avec 241 vers. Le passage qui nous concerne est le suivant : « Vi mando la mia effigie naturale /.../ Dalle giovani mani egregie e conte/ Di Francesco Salviati esce il disegno, / Ch'ha nel suo stille mie fattezze pronte. Les autres *capitoli* sont adressés respectivement à l'homme de lettres Giovanni Alberti Albicante, au duc de Florence, et à Ferrante Sanseverino, prince de Salerne.

« illustres » mains de Francesco. La première lettre envoyée à Salviati en date du 20 août 1542 se réfère d'ailleurs à la réaction du roi face au portrait reçu: celui-ci, émerveillé par la vraisemblance de la représentation, désire accueillir l'artiste à sa cour.<sup>47</sup> Le ton général de la lettre trahit la fervente admiration que nourrit Aretino envers Salviati, dont l'art de peindre est considéré la moindre de ses vertus. La lettre nous renseigne aussi sur l'opinion de Tiziano à l'égard de Salviati: à ses yeux, des « jeunes » du calibre de Francesco voient rarement le jour. Évidemment, Vasari le « célèbre avec une affection véhémence ».

Aretino termine son billet en remerciant Salviati de défendre la supériorité des œuvres de Tiziano, affirmation qui nous laisse deviner le respect réciproque entre les deux artistes.

Les propos tenus par Aretino dans cette lettre de 1542 nous indiquent que les épisodes de 1540 n'ont pas atténué l'admiration qu'il entretient vis-à-vis Francesco. Je me réfère ici à la tentative échouée de Paolo Giovio et d'Aretino de conduire le peintre à l'emploi du marquis Alfonso del Vasto. Il nous est possible de reconstituer partiellement cette affaire grâce à deux lettres de Giovio.<sup>48</sup> D'Avalos, qui se démarque par une carrière militaire comme commandant des troupes impériales de Charles V, obtient le titre de gouverneur du duché de Milan, en 1538. Chargé de verser à Aretino sa pension impériale, son nom apparaît fréquemment dans la correspondance de l'écrivain. De plus, on sait que le poète dédie à l'épouse du marquis, Marie d'Aragon de Castille, *La vita di Maria Vergine* (1539) puis écrit pour cette dernière *La vita di Caterina Vergine*, parue en juin 1541.

Dans une lettre non datée, mais qui remonte vraisemblablement au début de 1540,<sup>49</sup> Giovio répète plus d'une fois à Aretino de remettre un billet à Salviati, de toute évidence joint à sa missive.<sup>50</sup> Ce message devait sûrement contenir des informations par rapport aux promesses de mécénat formulées par d'Avalos, faisant ainsi d'Aretino un chaînon

---

<sup>47</sup> Il faut peut-être se méfier ici de la datation de la lettre. En effet, celle-ci vante un portrait qui fut envoyé au roi plus de deux ans auparavant. Toutefois, si la date est exacte, la satisfaction et l'orgueil que le poète a éprouvés devant le portrait de Salviati sont tels qu'il en parle encore vivement après les événements. CAMESASCA-PERTILE, I, CLIV; ERSPAMER, *Pietro Aretino. Lettere*, II, 446; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, II, 446.

<sup>48</sup> G. G. FERRERO, *Paolo Giovio. Lettere*. Rome, 1956-58, 2 vol, I, 108 et 111; PROCACCIOLI, *LSA*, II, 32 et 33.

<sup>49</sup> La lettre est datable au début de janvier par déduction (par rapport au contenu de la lettre du 24 février) mais aussi parce qu'Aretino, dans une lettre du 1<sup>er</sup> février 1540, remercie Giovio pour ses lettres écrites de Mantoue et de Côme. Dans notre lettre non datée, Giovio mentionne qu'il est justement à Côme. Pour la lettre de Mantoue du 26 décembre 1539, voir FERRERO, *Paolo Giovio*, I, 102.

<sup>50</sup> PROCACCIOLI, *LSA*, II, 32 : « Conclusi per M. Francesco Salviati al qual darete la inclusa e intenderete il tutto », et en fin de lettre: « Degnateve di dare la inclusa a Iocobo Nardi e Francesco Salviati. »

important pour la conclusion de l'entente. Le rôle d'intermédiaire du poète est confirmé par la seconde lettre que lui expédie Giovio, le 24 février 1540, où il lui demande carrément de s'enquérir auprès de Salviati des raisons de son retard à se rendre à Milan, et surtout de résoudre la situation.<sup>51</sup> Seule une grande familiarité déclarée, entre Aretino et Salviati, aurait pu pousser Giovio à une telle requête. On ignore si Aretino mène à bon port sa tâche de négociateur puisqu'il nous manque sa réponse à la lettre du 24 février. Toujours est-il que l'incident n'a gâché ni les relations entre Aretino et Salviati ni entre Giovio et ce dernier, car les deux littéraires continueront de chanter ses mérites. Les raisons du désistement de l'artiste restent elles aussi irrésolues, et l'on ne peut que se rabattre sur Vasari qui soutient que Francesco s'était lassé de son séjour en Italie du Nord et désirait rentrer à Rome.

Quoi qu'il en soit, Salviati continue de faire partie du cercle des « élus » d'Aretino, comme en témoigne la lettre pleine de verve que ce dernier lui expédie en août 1545. La missive, souvent mentionnée pour sa richesse narrative – de toute la correspondance, elle contient la plus longue description d'une œuvre – est l'expression d'une gratitude sans bornes pour un geste d'amitié posé par Salviati: le don d'une gravure illustrant la *Conversion de Paul*, exécutée par Enea Vico.<sup>52</sup> Aretino, avec son habituelle dose de drame, nous apprend qu'il a attendu des années avant de recevoir une lettre ou un dessin de la part de Salviati! Ému, il s'émerveille devant la bravoure de l'artiste à rendre l'éventail des sentiments qui affligent les personnages, à travers leurs expressions et leurs poses variées; il admire les magnifiques parures et armures des soldats et le paysage pittoresque qui supplante ceux de Dürer. En soulignant les emprunts stylistiques à Raffaello et à Michelangelo, l'auteur reprend reprend sensiblement la même formule utilisée dans sa lettre de 1539 pour rapprocher Salviati du maître toscan (« arrondir artistement les lignes » « tondeggia l'artificioso de le linee », « quel tondegiar de le linee »). L'écrivain termine en évoquant l'admiration de Tiziano et de Sansovino face à l'allure naturelle de la monture que chevauche le porte-étendard. Il précise que les deux artistes aiment Salviati comme un

---

<sup>51</sup> PROCACCIOLI, *LSA*, II, 33 : « Or ch'io non sento nulla di sua [Salviati] venuta, ho voluto scrivere queste poche parole a ciò che le dicato e si risolva », et plus loin : « Adunque fate si risolva, e venga ». La lettre est assez explicite sur le travail qui attend Salviati : 12 tableaux sur toile, basés sur une iconographie inventée par Giovio.

<sup>52</sup> CAMESASCA-PERTILE, II, 247i; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 293. Pour une analyse littéraire voir, N. E. Land, *The Viewer As Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, Pa, 1994, p. 142-150; pour la gravure, A. NOVA, *ROME/PARIS*, n° 29.

filis puisque celui-ci les considère à son tour comme des pères. La lettre est également un témoignage intéressant sur l'idée que nourrit Aretino à propos de la collaboration entre peintre et graveur, un aspect sur lequel je reviendrai au cours de la deuxième partie.

Si l'on en juge par une lettre d'Aretino quelques mois plus tard, soit en octobre 1545, Salviati a grandement apprécié l'effusion avec laquelle le poète a accueilli la gravure.<sup>53</sup> Aretino, satisfait de la réaction du peintre, le remercie de ses bonnes paroles et accepte volontiers un tableau que Salviati dit avoir l'intention de lui envoyer, sans qu'il nous communique le sujet de l'oeuvre. La suite des événements prend une tournure à tout le moins loufoque. En effet, la toile si attendue (« dico che non pur l'acetto, ma che più altra cosa il desidero »), ne semble jamais avoir été consignée par Lorenzino, messenger du poète, mais plutôt remplacée par de la fine charcuterie florentine, comme l'indique la lettre de janvier 1546.<sup>54</sup> Aretino ne semble ni perturbé ni irrité par cette substitution, au contraire, il se félicite avec Lorenzino de la qualité des saucissons (« Non mi par poco che in scambio del quadro che io spettavo del saputo Francesco Salviati, sienomi sute presente sí buone e perfette sorti di varie Fiorentine salsiccie »). Il semble que dans ce cas-ci, Aretino ait choisi de satisfaire sa gourmandise légendaire plutôt que de poursuivre après Salviati pour recevoir le « cadeau » annoncé. Effectivement, on ne trouve plus la moindre allusion, dans la correspondance, à cette promesse de tableau. Ceci me laisse croire qu'il ne s'agissait pas d'un portrait du poète, car sa vanité était certes plus grande que sa gloutonnerie et on l'imagine mal refuser une autre de ses effigies.

Toujours au cours du mois de janvier, on retrouve une lettre très brève adressée au peintre, l'informant des mésaventures de Sansovino sur le chantier de la bibliothèque Marciana à Venise.<sup>55</sup> Cette lettre est la dernière qui a comme récepteur Salviati. La missive suivante, encore du mois de janvier 1546, est expédiée à Pier Francesco Ricci, majordome de Cosimo I<sup>er</sup>.<sup>56</sup> Aretino l'informe qu'il a appris, par l'entremise de Salviati, sa réaction face à son portrait, c'est-à-dire que Ricci s'est montré émerveillé de l'éternelle jeunesse du poète. Le portrait en question est celui réalisé par Tiziano, offert au duc par Aretino, et

---

<sup>53</sup> CAMESASCA-PERTILE, II, 259; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 371.

<sup>54</sup> CAMESASCA-PERTILE, II, 324; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 684.

<sup>55</sup> CAMESASCA-PERTILE, II, 312; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 640.

<sup>56</sup> CAMESASCA-PERTILE, II, 326; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 687.

dont l'histoire s'avère quelque peu mouvementée. Il est nécessaire d'élucider en partie l'anecdote, parce que Salviati se révèle être un élément déclencheur, bien malgré lui.

De la reconstitution détaillée des événements faite par Mozzetti, on comprend que le puissant majordome a délibérément dissimulé l'arrivée de la toile de Tiziano au duc, en octobre 1545, pour protéger la position de Bronzino en tant que portraitiste, à la cour médicéenne.<sup>57</sup> L'absence de remerciements de la part de Cosimo au sujet de la réception de l'oeuvre a justement semé le doute chez Aretino, et n'eût été la lettre de Salviati, il n'aurait jamais su que le tableau était bel et bien arrivé à destination. Désespérant recevoir un commentaire du duc qui, entre temps, l'avait contacté au sujet de diverses affaires sauf celle qui lui tenait à coeur, Aretino lui envoie une lettre en date du 3 mai 1546 où il étale ses accusations, et à nouveau cite les propos de Ricci tels que transmis par Salviati.<sup>58</sup> L'acharnement du poète cédera finalement le pas à la peur de s'attirer la disgrâce de Cosimo – après tout Aretino tentait de discréditer un pion essentiel de l'échiquier médicéen – et l'incident se clôt avec sa résignation exprimée dans une lettre au secrétaire de Ricci, en juillet 1546.<sup>59</sup>

Cette tactique du majordome, de favoriser un artiste plutôt qu'un autre, n'était pas un secret bien gardé. En fait, Vasari utilise le terme de « secte » pour définir ceux qui bénéficient de sa bienveillance. Salviati semble avoir été exclu de celle-ci en 1548 lors des soumissions de plans pour la décoration de l'abside de la chapelle des Medici, à San Lorenzo. Le projet fut confié à Pontormo mais aux dires de Vasari, Salviati était convaincu

---

<sup>57</sup> F. MOZZETTI, *Tiziano: ritratto di Pietro Aretino*, Modène, 1996. Pour la lettre, en date du 17 octobre, qui accompagna supposément le tableau, voir PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 390. Pourtant, dans la lettre d'Aretino à Cosimo, conservé à l'ASF en date du 3 mai 1546 (voir note 49), et comportant les accusations envers le majordome, le poète dit avoir expédié le tableau « al settembre passato ». La date du 17 octobre de la lettre publiée par Aretino serait donc erronée. La consultation du document relatif au fameux mois de septembre 1545 a donné un curieux résultat : en effet, l'index renvoie au nom de Pietro Aretino à la page 131 mais celle-ci est la seule manquante du recueil ! Le document passe de la page 130 à 133. Voir ASF, Mediceo del Principato, filza 374. CHENEY, doc. 24, fait allusion à la f. 374 comme si la lettre y était. Peut-être a-t-elle disparu depuis. Étonnamment, Mozzetti ne mentionne pas cette anomalie.

<sup>58</sup> ASF, Mediceo del Principato, filza 377, c. 2, tel que cité dans CHENEY, doc. 24; MOZZETTI, *Tiziano...*, p. 32, utilise la pagination moderne du document et donne donc la référence comme étant filza 377, c. 6r mais il s'agit de la même source.

<sup>59</sup> « Perciò che ognun che serve lo splendido Signor nostro [c.-à-d. Cosimo], è a me Padrone », Lettre à Gianfrancesco Lottini dans PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, IV, 103. Lottini, en date du 1<sup>er</sup> mai 1546, avait confirmé à Aretino que le tableau de Tiziano n'avait toujours pas fait surface à la cour, « Il ritratto che V.S. dice aver mandato nella lettera di sua Eccellenza, non è comparso qua ancora » La phrase suivante laisse entendre que peut-être Lottini était au courant des manigances de Riccio : « però V.S. non si maravigli se non se n'è accusata la ricevuta », LSA, II, 250.

d'avoir été intentionnellement mis à l'écart par Riccio.<sup>60</sup> Que le peintre en soit arrivé à une telle conclusion ne surprend guère, puisqu'il avait été un témoin involontaire des mésaventures du poète et de la « disparition » du fameux tableau. Vu la propension de Riccio à recommander ses protégés au duc, auprès duquel il exerçait une influence indéniable, on ne peut le blâmer d'avoir agi en ce sens.

Il reste à éclaircir deux missives du courrier arétinien, erronément lues comme impliquant Salviati, et qui représentent un parfait exemple de textes curieusement courts et répétitifs auxquels fait référence Charles Hope. Les lettres, expédiées respectivement à Paolo Crivelli en novembre 1545 et à Paolo Pellucca en mai 1546, parlent d'un « Francesco » qui copie à s'y méprendre les ignudi de Michelangelo. Pertile y a vu Salviati, probablement à cause du genre de comparaison déjà établie par Aretino entre ces deux artistes. Toutefois, Erspamer, sur le compte de la dernière phrase, « tuo fratello », retient qu'il s'agit de Francesco Crivello, orfèvre et frère de Paolo. Procaccioli adhère à cette conclusion, mais dans l'index commenté du recueil il offre la même explication pour la lettre à Pellucca, soit que le Francesco en question est le frère de ce dernier.<sup>61</sup> Il devient alors ardu de retenir l'une ou l'autre hypothèse, et de confirmer l'identité du Francesco auquel Aretino se réfère, vu le peu d'informations disponibles sur Crivelli et sur Pellucca.<sup>62</sup> De toute évidence, cette incongruité a échappé à l'éditeur du volume, en l'occurrence Ludovico Dolce, et découvrir le destinataire original est désormais difficile.

En résumé, trois lettres sur les quatre expédiées au peintre portent une date entre août 1545 et janvier 1546 (l'autre remonte à août 1542). Après ce mois, le nom de Salviati n'apparaît qu'une seule fois dans la correspondance publiée, soit au cours d'une énumération que fait Marcolini des portraits du poète.<sup>63</sup> Il n'y a aucune raison de croire qu'il y avait eu une rupture entre Salviati et Aretino. Bien que les lettres qui s'adressent

---

<sup>60</sup>VASARI-CHASTEL, 9, p. 71; VASARI-MILANESI, VII, p. 30. Sur la figure de Riccio : A. CECCHI, « Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.1998 (1999), p. 115-143.

<sup>61</sup>CAMESASCA-PERTILE, II, 280 (à Crivello); 347 (à Pellucca); ERSPAMER, *Pietro Aretino. Lettere*, II, 118, note 16; PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, 442 (à Crivelli); IV, 85 (à Pellucca).

<sup>62</sup> En se basant sur le contenu des lettres, Crivelli serait un poète et sculpteur, Pellucca (écrit aussi Pilucca), un sculpteur. Ce dernier est le destinataire de pas moins de 10 lettres dans le volume III des *Lettere*, quoique toutes les missives soient très brèves. À l'ASF, est conservé un document où le nom de Pilucca apparaît en lien avec la commande d'une pièces d'argenterie. S'il s'agit de la même personne, son vrai nom est Paolo Geri dit « il Pilucca ».

<sup>63</sup> PROCACCIOLI, *LSA*, II, 387

directement au peintre se concentrent autour des années 1545-1546, l'intensité des rapports entre les deux hommes se situe naturellement autour du séjour vénitien de Salviati. En font foi les échanges de lettres où il est question de l'artiste, les illustrations de livres, le lien avec Marcolini et les Sorti, l'appui auprès du marquis del Vasto et finalement l'allusion au peintre dans les Cartes parlantes de 1543.<sup>64</sup> L'ouvrage, qui met en scène un « dialogue » entre des cartes de jeu et un joueur principal (« cartaro »), Federico Padovano, est truffé d'allusions à divers artistes, dont Tiziano, Tribolo et Bronzino. Au cours d'une description de la part des « cartes » du diable qui se déguise en pasteur pour séduire un ermite, le « cartaro » soutient que Perino del Vaga et Salviati sauraient traduire éloquemment en images la métamorphose du démon.<sup>65</sup>

Finalement, il nous faut soupeser le succès commercial des *Lettere* pour comprendre s'il y a eu un réel intérêt et une distribution suffisante pour répandre les opinions véhiculées par Aretino. La parution originale du premier volume en janvier 1538, en format in-folio de luxe, sous les presses de Marcolini, a été suivie d'une réédition par le même éditeur neuf mois plus tard (avec l'ajout de 25 lettres), et d'un exemplaire cette fois en format in-octavo, en août 1542 (avec ajout de 44 lettres adressées à Aretino et sorti conjointement avec les *Lettere II*). Entre temps, on assiste au tirage de neuf éditions non autorisées, par des typographes vénitiens, dont huit entre 1538-1539, toutes en format in-octavo. Ce nombre nous permet de conclure que la sortie des *Lettere I* a rencontré un franc succès, d'une manière plus objective que si l'on se fie à la lettre de Bernardino Teodoli, signée du 3 mai 1538, qui informe Aretino que l'on se bouscule aux portes d'un libraire pour se procurer une copie de son œuvre!

Si l'aspect élégant et soigné de l'édition de janvier 1538 (format, qualité du papier, portraits gravés de l'auteur, mise en page) trahit un « produit » pensé pour un lecteur d'un certain rang, les innombrables éditions pirates qui envahissent le marché témoignent d'un intérêt qui dépasse l'auditoire imaginé par Aretino et Marcolini. La publication de septembre 1538, revue et augmentée, rivalisait en quelque sorte avec ces parutions

---

<sup>64</sup> Le titre original est *Dialogo nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*. Sous le coup de la censure, il a été republié au XVIIe siècle avec le titre de *Carte parlanti*, jusqu'à ce jour utilisé.

<sup>65</sup> *Le carte parlanti*, éd. par G. Casalegno et G. Giaccone, Palermo, 1992, p. 356. Voir aussi A. OLIVIERI, « Jeu et capitalisme à Venise (1530-1560) », dans *Les jeux à la Renaissance: actes du Colloque international d'études humanistes*, éd. par P. Ariès et J-C. Margolin, Paris, 1982, p. 151-62

illégales, en proposant un objet pour ainsi dire nouveau.<sup>66</sup> En 1542, l'éditeur peut tranquillement adopter un format in-octavo en réponse justement aux nombreux exemplaires illicites, rejoignant ainsi un lectorat plus large. Dès lors, un tel format sera adopté pour les volumes successifs, même s'ils sont confiés à des imprimeurs autres que Marcolini. Des *Lettere II*, publiées en deux tirages qui varient parfois substantiellement, on ne recense qu'une autre édition, anonyme, en 1547. Les volumes successifs, incidemment ceux qui contiennent les lettres envoyées à Salviati, ne font l'objet d'aucune réédition jusqu'à celle de Paris en 1608-1609, auprès du libraire « Matteo il Maestro ». <sup>67</sup> Enfin, il faut rappeler que la diffusion des lettres avait été interrompue par la mise à l'index de l'œuvre complète d'Areino en 1559, mais que des copies devaient sûrement continuer à circuler.<sup>68</sup>

Malgré ses failles, la correspondance d'Areino s'avère fort précieuse, car les huit volumes anticipent une espèce de *who's who* moderne nous ouvrant une fenêtre sur l'entourage de Salviati. Les recueils s'avèrent inestimables, car ils documentent le statut de l'artiste, l'opinion que certaines personnes entretiennent à son égard, le soutien qu'il reçoit et les mécanismes de négociations (entre autres l'exemple de Paolo Giovio), ses potentiels bienfaiteurs (del Vasto) et le réseau social à l'intérieur duquel il se meut. Une attention portée à la production littéraire d'Areino nous révèle également le dialogue fructueux qui s'établit entre Salviati et Marcolini, signe d'une percée, de la part de l'artiste, dans le monde éditorial. Ce marché, sur lequel l'artiste parvient à transiger, lui assure une visibilité et un outil promotionnel jusque-là inexploré.

---

<sup>66</sup> F. M. BERTOLO dans PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, I, p. 542-43.

<sup>67</sup> Unique réimpression complète de la série avant celle proposée par Procaccioli en 1997-2003.

<sup>68</sup> J. M. DE BUJANDA et al. *Index de Rome, 1557, 1559, 1564 : les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, Sherbrooke, 1990. Voir p. 112 pour l'explication des catégories et p. 115 et p. 125 pour une référence à l'œuvre d'Areino qui n'étaient bannies que partiellement en 1557.

### III. *Rome francisée: un traité d'anatomie et une dédicace à François I<sup>er</sup>*

C'est dans la foulée de son expérience éditoriale vénitienne que je propose de lire la participation de Salviati à l'illustration d'un traité de médecine dédié à François I<sup>er</sup> que publiera l'éditeur Pierre Gauthier en 1544, à Paris.<sup>69</sup> Il s'agit du *Chirurgia*, compilé et traduit du grec au latin par Guido Guidi (Vidus Vidius), illustré de deux cent dix gravures sur bois.<sup>70</sup> Les xylographies sont de qualité bien moyenne et leurs auteurs demeurent inconnus. On sait par contre que les images ayant servi au livre imprimé se retrouvent dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France, qui ne comporte pas moins de deux cents dessins exécutés à la plume, encre et lavis<sup>71</sup> (Ms. Latin 6866). Le manuscrit latin possède un pendant grec, toujours conservé à Paris, dont la composition est quasi similaire au premier (Ms. Grec 2247), bien qu'il contienne moins de la moitié des dessins de la version latine.<sup>72</sup> Ces ouvrages présentent un intérêt particulier dans la mesure où ils témoignent une fois de plus des nombreux chemins empruntés par Salviati pour solliciter des commanditaires et s'insérer dans des réseaux de production inédits.

---

<sup>69</sup> Une version française sera publiée à Lyon par Guillaume Roville, en 1555 (une copie se trouve à la bibliothèque de l'Université de Montréal). Dans son autobiographie, Benvenuto Cellini, qui loge à l'hôtel du Petit Nesle, relate les circonstances de la préparation du livre: la résidence, qui accueille également Vidius, tient lieu d'atelier pour l'imprimeur et ses assistants. Cellini et Guidi se connaissent à Rome avant 1538 et leur amitié se consolide à un point tel que Guidi devient le parrain de la fille du sculpteur, Costanza.

<sup>70</sup> *Chirurgia è graeco in latinum conversa, Vido Vidio Florentino interprete, cum nonnullis ejusdem Vidii commentariis*, Excudebat Petrus Galterius, Lutetiae Parisiorum, 1544, 533 p. L'ouvrage contient les neuf textes suivants: *De ulceribus*, *De fistulis* et *De vulneribus capitis* d'Hippocrate, commentés par Vidius; *De fracturis*, *De articulis* et *De officina medici*, commentés par Galien; *De fasciis* de Galien; *De laquis* et *De machinamentis* d'Oribase. Une copie se trouve à la BNF, Réserve des livres rares, RES FOL-TD<sup>74</sup>-2. Voir U. BAURMEISTER, dans *Creating French Culture: Treasures from the Bibliothèque Nationale de France*, éd. par P. Gifford et M-H. Tesniere, New Haven (CT), Washington (D.C), Paris, 1995, n° 66.

<sup>71</sup> *Chirurgia e graeco sermone in latinum verso, Vido Vidio Florentino interprete*, BNF, Département des manuscrits latins 6866. Le volume, relié en marocain noir gaufré et doré, avec tranche de gouttière ciselée et dorée, contient 351 feuillets et mesure 332 x 230 mm. Une édition fac-similé, avec une préface de H. OMONT, a été publiée: *Collection de chirurgiens grecs, avec dessins attribués au Primatice: reproduction réduite des 200 dessins du ms. latin 6866 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908.

<sup>72</sup> HIRST, *ROME/PARIS*, n° 134. Volume relié, en marocain bleu, avec armoiries d'Henri II, 335 x 230 mm. Le fait que la reliure du manuscrit 2247 soit aux armes d'Henri II, confirmerait qu'il ait fait part de la collection de son père, François I<sup>er</sup>. En effet, on sait que près de 900 livres conservés à Fontainebleau ont été dotés d'une reliure, dont 750 sous le règne d'Henri II, avec armoiries et monogramme. Voir A. CORON, « The first libraries Blois, Fontainebleau, Paris », dans *Creating French Culture*, p. 160. Les Ms. Grec 2247 et Ms. Latin 6866, tous deux offerts à François I<sup>er</sup>, ont probablement été scrupuleusement retranscrits par Christophe Auer, calligraphe réputé.

Avant de poursuivre cette étude, il est nécessaire de clarifier la fonction et la provenance des différents ouvrages auxquels je me référerai. Ainsi, le livre considéré comme étant l'exemplaire original est en réalité un recueil d'écrits de médecins grecs, compilé par Nicéas, au cours de l'époque byzantine. Le recueil fait partie des nombreux livres acquis par Giano Lascaris durant les années 1491-1492, pour le compte de Lorenzo de' Medici, durant l'un de ses voyages en Orient.<sup>73</sup> Le précieux manuscrit entre dans la collection de la Laurenziana de Florence, où Lascaris exerce la charge de bibliothécaire en chef.<sup>74</sup> Par ailleurs, on sait que le cardinal Niccolò Ridolfi se porte acquéreur d'une partie de la bibliothèque privée de Lascaris en 1527, puis à la mort de ce dernier, en 1535. Certains historiens ont alors supposé que parmi les livres récupérés par le cardinal se trouvait le fameux manuscrit de la Laurenziana. Cette hypothèse est confirmée par Guidi qui informe le lecteur que sa traduction s'appuie sur un livre appartenant à son protecteur romain, Niccolò Ridolfi.

Ce scénario implique cependant que Lascaris ne se soit jamais départi, au retour de ses expéditions, de l'exemplaire acheté pour les Medici ou qu'il a soustrait le livre de la bibliothèque, à un moment donné. Vu l'improbabilité d'un tel acte, Kellet a proposé que l'homme de lettres réalise une copie personnelle de l'original, qui ira successivement au cardinal.<sup>75</sup> L'auteur défend ainsi l'idée que l'original a été transféré de Florence à Rome par Giovanni de' Medici, futur pape Léon X, pour ensuite passer aux mains de son cousin Giulio de Medici, soit Clément VII. On devrait alors à ce dernier le rapatriement du manuscrit de Nicéas à la bibliothèque Laurenziana. Un autre scénario qui expliquerait la présence du manuscrit grec entre les mains de Ridolfi est avancé par Mirko Grmek. Ce dernier récupère l'idée du déménagement du livre à Rome, mais il soutient que le cardinal

---

<sup>73</sup> Érudit, traducteur et éditeur infatigable, Lascaris (Constantinople 1445- Rome 7 décembre 1534) fait partie de l'entourage de Lorenzo dès 1489. Il aurait accompli plusieurs missions diplomatiques et effectué deux voyages d'envergure afin d'enrichir les fonds de la bibliothèque médicéenne: l'un en 1490 et l'autre en 1491-92, au cours duquel il acquiert près de 200 livres.

<sup>74</sup> Le manuscrit se trouve à ce jour à la Biblioteca Laurenziana: *Raccolta di scritti chirurgici greci attribuiti all'archiatra imperiale Niceta, databile tra il IX-XI secolo*, inv. Plut. 74.7.

<sup>75</sup> La version acquise par Ridolfi correspondrait en fait avec l'une de celles désormais dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France: BNF, Ms. grec 2248. Selon l'auteur, cette dernière servit de copie à Guidi pour élaborer les deux exemplaires que Ridolfi offrit à François I<sup>er</sup>. C. E. KELLET, « The School of Salviati and the Illustrations of the Chirurgia of Vidus Vidius, 1544 », *Medical History*, II, IV (Octobre 1958), p. 265-66. Le manuscrit 2248 réunit, en fin du volume, une série de dessins très élémentaires, composée surtout d'études de bandages. Hirst a prudemment attribué ce groupe à Johannes Santorinus. Voir « Salviati illustrateur... », 1969, n. 27.

Ridolfi entre en possession du manuscrit seulement à la mort de Clément VII, en 1534, et ce n'est qu'à la suite du décès de Ridolfi même, en 1550, que le manuscrit réintègre les collections médicéennes de Florence.<sup>76</sup> Quant à la copie déjà mentionnée (BNF, Ms. grec 2248), elle a en effet été réalisée par Lascaris qui, résidant à Rome à partir de 1529, pouvait facilement entreprendre un tel travail de transcription, ayant accès à la bibliothèque des Medici.<sup>77</sup> En bref, autant la copie personnelle de Lascaris, qui a éventuellement servi à Vidius, que celle du pape Clément ont trouvé leur place dans la collection du cardinal florentin.

Ce qui m'intéresse particulièrement sont les raisons qui justifieraient le choix de Salviati comme illustrateur du traité. Il s'agit maintenant de mieux comprendre comment et pourquoi Salviati s'associe au projet de Guidi. Une partie de la réponse se trouve certes dans la fascination qu'entretient l'artiste pour la représentation de la figure humaine, composante à l'honneur dans un traité de médecine. En outre, l'artiste a probablement été séduit à l'idée de contribuer à une publication érudite, de surcroît destinée à François 1<sup>er</sup>. Ceci dit, on n'a toujours pas recouvré de preuves documentaires rattachant Salviati au projet. D'autres éléments de réponse se devinent à l'examen du contexte et des personnes entourant la production de ces précieux manuscrits. Qui sont donc les protagonistes d'une telle entreprise et quels liens le peintre établit-il avec eux?

Un des fils conducteurs de ce projet ne serait nul autre que le cardinal Giovanni Salviati, qui entretient des liens étroits avec le cardinal Ridolfi. En fait, les deux hommes présentent plusieurs points en commun, dont leurs convictions politiques, étant à la tête des *fuorusciti* opposés d'abord au régime d'Alessandro puis à celui de Cosimo de' Medici.<sup>78</sup> Ils bénéficient également de la générosité du roi de France suite à une pension octroyée en 1533. Vu le rapport d'amitié entre les deux prélats, il est fort plausible que le cardinal

---

<sup>76</sup>Voir M. GRMEK, «Vestigia della chirurgia greca: il Codice di Niceta e i suoi discendenti », *Kos*, V, (1984), p. 52-60.

<sup>77</sup> Lascaris avait passé plusieurs années à Rome, au service de Léon X. Suite à ses nombreux séjours à Paris, à Venise (en tant qu'ambassadeur de France) et à Milan, il termine sa carrière à Rome, sous la protection de Clément VII.

<sup>78</sup> Je rappellerai seulement que la mère de Giovanni Salviati (1490-1553) est Lucrezia de' Medici, fille de Lorenzo il Magnifico et par conséquent soeur du pape Léon X. Ce dernier nomme Giovanni cardinal, le 26 juin 1517.

Salviati ait chaudement recommandé l'artiste, de retour à Rome en 1541, à Ridolfi qui patronnait alors la traduction de Vidius.<sup>79</sup>

Guido Guidi (1509-1569) jouit déjà d'une brillante carrière lorsque François I<sup>er</sup> le nomme "médecin ordinaire du roi" et titulaire de la chaire de médecine au Collège Royal, en mai 1542. Issu d'une famille florentine respectable (d'un père médecin et d'une mère qui est la fille de l'artiste Domenico del Ghirlandaio), il partage sa pratique entre Florence et Rome. Il séjourne ainsi dans la ville pontificale de 1534 à 1542.<sup>80</sup> Le cardinal Ridolfi, arrivé à Rome vers 1538, l'aurait alors fortement encouragé à traduire et à superviser la transcription du célèbre recueil de Nicéas. Le prélat, malgré ses origines médicéennes,<sup>81</sup> nourrit une réelle aversion envers le duc Cosimo I<sup>er</sup> et défend son allégeance au parti français. Les manuscrits de Vidius, offerts comme cadeaux au roi de France, constituent l'un des nombreux témoignages de l'affiliation politique du cardinal. Un tel don était tout indiqué à l'endroit du souverain, reconnu pour son appréciation des textes anciens, notamment ceux de langue grecque.<sup>82</sup> L'intérêt de François I<sup>er</sup> pour la culture hellénique explique également les nombreuses traductions latines qu'il subventionne durant son règne et, en ce sens, l'ouvrage de Vidius s'inscrit parfaitement dans son champ de collectionnement.

Les dessins du manuscrit latin ont été attribués à Primaticcio par Henri Omont, suivi de Louis Dimier, avant que certains auteurs n'y reconnaissent la main de Salviati.<sup>83</sup> Le nom de Primaticcio a initialement été retenu parce qu'il est évoqué par Guidi dans la préface au texte d'Oribase, *De machinamentis*. Toutefois, une relecture attentive du fameux passage laisse plutôt entendre que Primaticcio et le médecin Johannes Santorinus de Rhodes, ont été "témoins" des peines que l'auteur a prises pour illustrer pertinemment son manuscrit

---

<sup>79</sup> La date de 1541-1542 a été avancée par Hirst pour la réalisation des manuscrits. Cette date concorde avec le séjour à Rome de tous les individus impliqués dans le projet. La présence de l'artiste est d'ailleurs confirmée par le paiement reçu en juillet 1541 pour des travaux à la Stanza della Segnatura, au Vatican.

<sup>80</sup> Les dates exactes du séjour restent inconnues. On sait toutefois qu'il est momentanément de retour à Florence en octobre 1540, grâce à un document adressée au chanoine de San Casciano.

<sup>81</sup> sa mère est Contessina de' Medici, fille de Lorenzo il Magnifico.

<sup>82</sup> CORON, «The First ...», p. 151-166.

<sup>83</sup> L. DIMIER, *Le Primaticcio*, Paris, 1928; KELLET, «The School...», p. 264-268. Voir également le texte fondamental de Hirst, «Salviati illustrateur...», 1969. Plus récemment, J. Bird a étudié le phénomène des livres de médecine en s'appuyant notamment sur les manuscrits de Vidius. Voir *Curiosity and the Ideal: Anatomical Investigation and the Gendered Imagination in Sixteenth-century Florentine Art*, thèse de doctorat, Bryn Mawr College, 2007 (thèse non consultée). Certaines esquisses me font penser à Vasari mais l'artiste n'aurait certes pas manqué de se vanter d'une telle entreprise dans sa propre biographie.

(par exemple, la construction de machines en bois afin d'étudier concrètement les enseignements des médecins grecs). Vidius remercie ainsi les deux hommes de l'appui qu'ils lui ont manifesté, sans plus.<sup>84</sup>

À l'instar du manuscrit grec, Guidi enrichit sa traduction d'une série d'illustrations explicatives en lien avec le commentaire écrit, relatives par exemple à la réduction des luxations et fractures, ou aux modèles de bandages et ligatures. Les images incluses dans les exemplaires édités par le médecin florentin présentent évidemment une facture moins archaïque que celles contenues dans l'édition byzantine. Ceci dit, on peut tracer des parallèles entre les deux versions, ce qui confirme le recours à l'original.

Le manuscrit latin contient 351 feuilles dont les rectos et les versos ont presque tous été exploités par l'auteur. Parmi les 702 faces des feuillets, on en dénombre 128 qui sont agrémentés d'illustrations. Celles-ci occupent parfois toute la surface de la feuille, parfois elles partagent l'espace avec le texte (fig. 59). Certaines pages contiennent également plusieurs esquisses. Les dimensions des dessins varient et leur distribution dans le volume ne suit pas un intervalle précis. Je ne reprendrai pas ici le discours développé par Hirst pour justifier une attribution à Salviati.<sup>85</sup> Disons simplement qu'il est vrai que certaines feuilles se rapprochent stylistiquement de la manière de dessiner de l'artiste, avec leur trait fin et délié et l'application du lavis pour modeler les formes. Un exemple convaincant de telles affinités est le folio 91, composé de trois figures qui démontrent la procédure à suivre pour corriger une luxation de l'épaule. Le contraposto adopté par le personnage de gauche et sa cape qui virevolte jusque derrière l'homme soumis au traitement, au centre du groupe, sont typiques de l'élégance recherchée de Salviati. Il reste que la qualité entre les différents dessins varie, le trait devenant en certains cas plus lourd, la composition plus rudimentaire, et le lavis utilisé généreusement. Ces divergences ont amené Hirst à proposer l'existence d'un assistant, une présence qui se remarque davantage dans le manuscrit grec 2247.<sup>86</sup>

En étudiant le projet de traduction du *Chirurgia*, on s'aperçoit à quel point celui-ci s'inscrit dans un microcosme littéraire et politique francophile ancré à Rome. Outre le

---

<sup>84</sup> BNF, Ms. lat. 6866, f. 305 recto. Pour une transcription en français de cet extrait, voir M. Hirst, «Salviati illustrateur...», 1969, p. 23-24.

<sup>85</sup> HIRST, «Salviati illustrateur...», 1969, p. 24-25.

<sup>86</sup> L'auteur propose un tableau comparatif des illustrations des manuscrits latin et grec de la BNF, avec leurs attributions respectives. HIRST, *ibid.*, p. 28.

cardinal Ridolfi, on sait que le cardinal Georges d'Armagnac emploie le copiste Auer pour la transcription d'ouvrages anciens destinés au roi. À l'instar du rôle joué par Lascaris auprès de Lorenzo de' Medici, d'Armagnac se porte acheteur de manuscrits grecs pour François I<sup>er</sup> durant ses nombreuses ambassades en Italie et c'est probablement au cours de sa mission à Rome, durant les années 1540 et 1545, qu'il vient à connaître le projet de Guidi. Nommé cardinal en 1544, d'Armagnac appartient aux puissants prélats français qui introduisent la Renaissance italienne auprès du souverain, allant jusqu'à favoriser l'emploi de certains artistes à la cour du roi. Un tel exemple est l'architecte Sebastiano Serlio que le cardinal a l'occasion de rencontrer à Venise durant les années où il remplit son rôle d'ambassadeur (1536-1539) qui coïncident avec la parution du fameux traité de Serlio, en 1537. De plus, on n'exclut pas alors que d'Armagnac ait pu exercer une certaine influence dans l'introduction du médecin auprès de son souverain. Cela expliquerait pourquoi le secrétaire de l'évêque, Guillaume Philandrier, nous renseigne sur l'accueil favorable fait à Guidi à son arrivée en France, propos rapportés par Claudio Tolomei dans une lettre adressée au médecin, en mai 1542: «J'ai appris ici, à Rome, de Philandrier, l'aimable accueil que vous a fait le Roi très chrétien, le cadeau qu'il vous a fait et la pension annuelle qu'il vous a promise...».<sup>87</sup>

Je tiens à préciser que Salviati n'est pas étranger au réseau de contacts italo-français. Sa participation dans le projet de Guidi s'inscrit dans la foulée des liens établis par l'artiste avec le cercle d'érudits gravitant autour du roi de France, dont Aretino et Camillo. Je ne pourrai clore sans souligner que les collaborations successives de Salviati avec Giulio Camillo et Guido Guidi semblent curieusement faire partie d'une opération de séduction "indirecte" à l'endroit de François I<sup>er</sup>. En effet, les oeuvres de l'artiste ne parviennent au souverain que sous forme de cadeaux offerts par les commanditaires ou les concepteurs des projets. La communication entre Salviati et le roi emprunte donc, pour ainsi dire, certains détours. Ceci dit, la contribution de l'artiste aux deux manuscrits, bien que partielle, joue un rôle primordial dans l'élaboration de l'ouvrage final et leur conférait certainement une qualité esthétique digne d'un souverain. Malheureusement, on ignore l'accueil que le roi réserve aux versions originales. Le fait que Guidi procède rapidement au tirage du

---

<sup>87</sup> Citée dans HIRST, «Salviati illustrateur...», 1969, p. 20. Originellement publiée dans *Delle lettere di M. Claudio Tolomei, Libri sette*, Venise, Giolito, 1549 (avec la date impossible de 1549, étant donné le retour de Vidius en Italie suite à la mort de François I<sup>er</sup> en 1547).

manuscrit permet de déduire que la réaction du roi fut positive. Pour ce qui est de l'entreprise de Camillo, elle a provoqué un tel scepticisme que même les plus belles illustrations produites par Salviati n'ont pu dissiper les doutes entourant son projet aux allures ésotériques. En fait, la seule idée que l'on puisse se faire sur la réception critique de l'œuvre salviatesque par François I<sup>er</sup> repose entièrement sur les propos rapportés par Aretino concernant un portrait que le poète lui envoie. Malgré des commentaires fort élogieux de la part du souverain, elles ne suffiront pas à valoir à Salviati une place dans son entourage.

#### IV. Florence et les ateliers de tapisserie

Les années que Francesco passe à Rome, après son retour de Venise et avant son départ pour Florence, restent peu documentées et surtout dénuées de vastes projets. En revanche contraire, la période où il séjourne dans sa ville natale – de 1543 à 1548 – est marquée par la décoration de la salle de l'Udienza au palazzo Vecchio, une de ses réalisations les plus étudiées.<sup>88</sup> Salviati est en fait nommé seul responsable des peintures murales de cette pièce, une responsabilité qu'il exerce pour la première fois. Ce n'est donc pas dans sa ville d'adoption, mais bien dans sa ville d'origine que l'artiste se voit octroyer la possibilité de se mesurer à un projet de tels dimensions et prestige. À ce propos, Schlitt souligne de quelle manière Salviati doit "faire ses preuves" afin de réintégrer le circuit artistique de Florence. Il est vrai que Francesco accomplit ses premières oeuvres dans une "stanza" à la cathédrale Santa Maria del Fiore, occupée également par l'artiste Francesco del Prato.<sup>89</sup> Il réalise ainsi, pour reprendre les paroles de Vasari, les portraits de ses "grands amis, Piero di Marcone et le tanneur Aveduto del Cegia".<sup>90</sup> Mais surtout, c'est dans l'atelier de Battista Tasso, sculpteur et architecte du duc, que Francesco expose le tableau de la Vierge destiné à Alamanno Salviati.<sup>91</sup> Ce premier "exercice" fait sensation au sein de la communauté artistique et lui vaut la considération de Tasso – un exploit en soi, car le sculpteur méprisait apparemment tout ce qui se faisait. Par conséquent, le sculpteur, également responsable de la moulure du tableau, recommande chaudement Salviati à Pierfrancesco Riccio, fameux majordome et figure influente à la cour, comme nous l'avons

---

<sup>88</sup> La complexité du programme iconographique de la sala dell'Udienza et sa lecture dans le contexte de l'époque ont été étudiées de façon exemplaire par M. Schlitt dans sa thèse de doctorat.

<sup>89</sup> Selon Vasari, del Prato est orfèvre, démasquiner, peintre et surintendant aux menuiseries de la Fabrique du Duomo

<sup>90</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 64; VASARI-MILANESI, VII, p. 22.

<sup>91</sup> On sait ainsi que l'artiste est à Florence durant l'été car il reçoit un paiement le 25 août 1543 pour le tableau commandé par Alamanno Salviati, frère du cardinal Giovanni. Je voudrais rappeler que Vasari parle simplement d'un «bellissimo quadro di Nostra Donna» et non d'une *Vierge à l'Enfant*, comme l'a interprété Schlitt (1990, p. 129) ni d'une *Sainte famille* comme le fait Costamagna (2001, n. 58) Ce dernier identifie l'oeuvre dont parle Vasari avec un tableau inventorié en 1629 à Florence, appartenant à la famille Salviati puis mentionné à nouveau en 1692 dans les avoirs de Francesco Maria Salviati: "Una Madonna di mano di Ciecchino Salviati con Gesù bambino S. Giuseppe e S. Gio: con ornamento di noce all'antica con teste intagliate e tocco d'oro». Toutefois, rien ne nous confirme qu'il s'agisse de l'oeuvre citée sommairement par Vasari qui s'attarde plutôt à décrire la réaction positive de l'élite florentine face au tableau: «Il sopradetto quadro di Nostra Donna, essendo, finito che fu, in bottega del Tasso intagliatore di legname et allora architettore di palazzo, fu veduto da molti e lodato infinitamente»; VASARI-CHASTEL, 9, p. 64; VASARI-MILANESI, VII, p. 22.

déjà dit.<sup>92</sup> Ce serait donc grâce à l'appui de ce dernier, de Cristoforo Ranieri (autre figure de proue dans l'entourage de Cosimo I<sup>er</sup>) et d'Alamanno Salviati, que le peintre obtient l'importante commande au palazzo Vecchio.<sup>93</sup>

Sans nier le caractère exceptionnel des fresques, je désire ici m'attarder à un autre type d'activité pratiqué par l'artiste: la conception de cartons destinés à la fabrication de tapisseries. D'une part, je considère cette production comme une preuve additionnelle du savoir-faire de Salviati à s'immiscer dans des réseaux de production émergents. En effet, comme on le verra au cours des prochaines pages, l'établissement d'un ambitieux atelier de tapisserie financé par le duc représente une nouveauté à Florence. D'autre part, la participation de Salviati à cette entreprise lucrative nous oblige à vérifier si l'artiste "reprogramme" ses paramètres de création en gardant à l'esprit l'objet final, c'est-à-dire s'il conçoit des dessins préparatoires en étant sensible aux exigences matérielles et aux caractéristiques visuelles des tapisseries. Ou, au contraire, si ses inventions contraignent les lissiers à repenser leur approche et à repousser les limites techniques et formelles de l'art textile.

En Italie, l'art de la tapisserie était largement soutenu et commandité par la famille d'Este à la cour de Ferrare, où la présence de lissiers remontait au moins à 1436. La venue au pouvoir du duc Ercole II donne un nouvel élan à l'industrie grâce à l'expansion des ateliers déjà actifs et à l'embauche de lissiers additionnels, en 1536. On a d'ailleurs émis l'hypothèse que la décision de Cosimo, en juin 1545, d'implanter à Florence une activité similaire était partiellement en réaction à la domination des Este dans ce domaine. Il devient par conséquent tentant de voir l'embauche des lissiers Jan Rost et Nicolas Karcher, déjà actifs à Ferrare, comme une manoeuvre calculée de la part du duc pour irriter son rival. Cependant, selon les recherches approfondies entreprises par Candace Adelson, il semble que Cosimo ignorait l'identité des lissiers que Bernardo Saliti, important marchand

---

<sup>92</sup> «Ma quello che anco più lo fece tenere pittura rara, si fu che il Tasso, il quale soleva biasimare quasi ogni cosa, la lodava senza fine; e, che fu più, disse a messer Pierfrancesco maiordomo che sarebbe stato ottimamente fatto che il Duca avesse dato da lavorare a Francesco alcuna cosa d'importanza». VASARI-CHASTEL, 9, p. 64 ; VASARI-MILANESI, VII, p. 22

<sup>93</sup> Il faut rappeler qu'Alamanno est l'oncle de Cosimo et cultive une position politique moins radicale que son frère Giovanni. Par conséquent il entretient des rapports plus harmonieux avec le duc et on conçoit davantage qu'il ait pu intervenir en faveur du peintre.

de soie florentin à l'époque à Ferrare, lui promettait.<sup>94</sup> Son unique préoccupation, réitérée à plusieurs reprises dans la correspondance avec Saliti, concerne la qualité de la main-d'oeuvre. Toutefois, les vraies motivations derrière la démarche du duc sont certainement d'ordre politique et social. En fait, l'établissement d'ateliers de tapisseries à Florence ne pouvait que rehausser l'image de la ville, permettant ainsi au souverain de rivaliser avec les plus importantes cours d'Europe où cet art était considéré comme un symbole de magnificence et de pouvoir.<sup>95</sup> Bien que la venue des lissiers soit étroitement liée au parrainage de Cosimo, ceux-ci n'étaient pas exclusivement attachés à la cour et pouvaient donc accepter d'autres clients. Une manufacture de tapisserie strictement ducal ne s'officialise en fait qu'en 1554. À pareille date on peut compter sur la présence d'une relève dont la formation avait d'ailleurs constitué une des conditions imposées par Cosimo aux Flamands lors de leur embauche, un fait rapporté par Vasari et confirmé par les sources documentaires.

L'indépendance entrepreneuriale des lissiers revêt un intérêt particulier dans le cadre de notre étude, car on sait que Salviati et Karcher collaborent à la réalisation de commandes privées. Nous devons alors retenir que l'artiste ne se contente pas d'évoluer dans l'enceinte du palazzo della Signoria mais qu'il élargit son circuit de production. Le fait que Karcher et Salviati travaillent ensemble signifie également qu'un dialogue entre les deux artistes se soit établi et maintenu suite à leur première interaction en 1546, comme nous le verrons plus loin. Selon les repères chronologiques fournis par Vasari, Salviati aurait réalisé une série de cartons destinés à certaines commandes privées avant même de répondre aux requêtes de Cosimo, mais faute de documents, il demeure impossible de confirmer une telle datation.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> C. ADELSON, *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553*, thèse de doctorat, N.Y. University, 1990, p. 41-42

<sup>95</sup> Préalablement aux aspirations de Cosimo I<sup>er</sup>, les Medici se procuraient leurs tapisseries auprès de manufactures flamandes, tout spécialement celles de Bruges, Anvers et Bruxelles. Le client choisissait généralement parmi un répertoire de motifs préfabriqués, bien que les commandes exécutées à partir de cartons fournis par l'acheteur, devenaient de plus en plus populaires.

<sup>96</sup> En fait, Vasari soutient que le duc décide d'embaucher Salviati après avoir vu des tapisseries réalisées à partir de ses cartons. VASARI-CHASTEL, 9, p. 70; VASARI-MILANESI, VII, p. 28: «Fece parimente Francesco, a riquisizione del detto Cristofano Rinieri e di maestro Giovanni Rosto arazziere fiamingo, tutta la storia di Tarquino e Lucrezia Romana in molti cartoni, che essendo poi messi in opera di panni d'arazzo fatti d'oro, di seta e filaticci, riuscì opera meravigliosa: la qual cosa intendendo **il duca**, che allora faceva fare panni similmente d'arazzo al detto maestro Giovanni in Fiorenza per la sala de'Dugento, tutti d'oro e di seta, ed

À propos de la chronologie des événements, les archives nous informent que Jan Rost rencontre Cosimo le 28 août 1545 pour discuter de sa fonction et de ses responsabilités,<sup>97</sup> tandis que Kascher n'arrive que le 26 octobre de la même année.<sup>98</sup> L'atelier de Rost livre la première tapisserie le 8 décembre 1545 pour l'approbation de Cosimo, qui se trouve alors à Pise. Il s'agit d'une portière traduisant un carton de Bronzino, généralement intitulée *Le Printemps* ou *L'abondance*.<sup>99</sup> Karcher se mesure finalement à son concitoyen en livrant *La Lamentation* le 31 juillet 1546,<sup>100</sup> basée sur une invention de Salviati, dont le nom se lisait déjà dans les registres médicéens liés à la production textile en octobre 1545<sup>101</sup> (fig. 60). Cette pièce constitue la première des trois tapisseries fabriquées pour le duc, à partir de modèles de Salviati.<sup>102</sup> De dimensions relativement modestes (202 x 193cm), *La Lamentation* se resserre sobrement autour de quatre figures: le corps du Christ allongé sur une grotte recouverte d'un drap; la Vierge qui, les mains croisées, se recueille sur le corps de son fils; Marie Madeleine qui embrasse la main inerte du Sauveur; et Joseph d'Arimathie (ou Nicodème, selon certains) qui soutient le buste de Jésus. La composition s'ouvre au loin sur un paysage rocailleux et le mont du Calvaire. La scène est embellie d'une double bordure, dont l'une fait étalage des instruments de la Passion et l'autre de motifs floraux et végétaux. On ne connaît malheureusement aucun dessin préparatoire à cette oeuvre.<sup>103</sup>

---

aveva fatto far cartoni delle storie di Joseffo Ebreo al Bronzino ed al Pontormo, come s'è detto, **volle che anco Francesco ne facesse un cartone...**».

<sup>97</sup> Ce qu'il faut retenir, c'est qu'à pareille date, Cosimo ordonne de mesurer la surface devant accueillir les tapisseries au sujet desquelles il a une idée précise qu'il souhaite exposer à Rost ("vuole che vi sia dentro la storia di Joseph"). Lettre de Angelo Marzi Medici de Poggio a Caiano à Pier Francesco Riccio qui se trouve à Florence. ADELSON, *The Tapestry...* p. 42-43, 47 et doc. 23.

<sup>98</sup> ADELSON, *The Tapestry...* p.43 et doc. 32. Il est à noter que Karcher était à Mantoue depuis 1539, mais maintenait des liens avec son ancien employeur, d'autant plus que son frère Giovanni travaillait toujours à Ferrare. Voir *ibid.*, p. 50.

<sup>99</sup> Pour un résumé des attributions et études critiques, voir L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini : la collezione medicea; catalogo completo. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545 - 1621)*, Livourne, 1998, n° 19.

<sup>100</sup> ADELSON, *The Tapestry...* doc. 56. Le délai entre la livraison de la première tapisserie de Rost et celle de Karcher s'explique en partie par le fait que ce dernier ne semble avoir reçu ses fils qu'en janvier 1546, en plus de s'être absenté de Florence pendant quelques semaines pour assister au mariage de sa fille, à Mantoue.

<sup>101</sup> ADELSON, *The Tapestry...* doc. 30.

<sup>102</sup> *Inventario Arazzi, 1912-25, n° 773.* ADELSON, *The Tapestry...*, cat. 6; ADELSON dans *ROME/PARIS*, cat. 117; MEONI, *Gli arazzi...*, n° 15; C. INNOCENTI et G. BACCI, *Meraviglie tessute della Galleria degli Uffizi. Il restauro di tre arazzi medicei*, Florence, 2000, voir en particulier p. 66-73.

<sup>103</sup> Un dessin conservé à Florence (GDSU, inv. 1210 E) représentant une figure du Christ est, à tort, souvent associé à cette tapisserie. Le dessin n'est absolument pas de la main de Salviati mais plus probablement de Polidoro da Caravaggio, comme l'affirme A. PETRIOLI TOFANI dans *ACTES*, p. 377-403.

La deuxième commande exécutée pour Cosimo, qui représente un *Ecce Homo*, est réalisée également par Karcher.<sup>104</sup> (fig. 61) La tapisserie originale est remise le 12 octobre 1547, mais une annotation dans le registre de 1549, où apparaissent deux oeuvres du même titre et de mêmes dimensions, nous informe que le premier panneau était raté ("guasto").<sup>105</sup> La deuxième version, soit celle qui nous est parvenue, est complétée en date du 28 avril 1549 et acheminée à la duchesse Éléonore qui se trouve alors à Pise, dès le lendemain.<sup>106</sup> Ces précisions suggèrent que l'invention de Salviati était appréciée à un point tel qu'on a jugé bon de la reprendre pour remplacer l'exemplaire défectueux.

*L'Ecce Homo* s'avère être une image beaucoup plus complexe que la précédente, quoique de dimensions quasi similaires (230 x 217 cm). D'abord, à cause de l'articulation générale de la composition, que l'on peut définir de tripartite. Ainsi, la partie supérieure droite est occupée par la fenêtre exigüe flanquée de colonnes d'où apparaît le Christ – les bras croisés et la tête baissée de profil vers la droite – accompagné de Ponce Pilate et soumis aux railleries de la foule. La section de gauche est enrichie d'un imposant temple aux colonnes coiffées de chapiteaux corinthiens et au large entablement. Enfin, la foule se déploie à l'avant-plan, dans une espèce de frise, tout au long de la zone inférieure de la représentation. Le regard est immédiatement attiré vers la figure de Jésus, aidé par la gesticulation véhémement de certains spectateurs. La bordure est ornée de nombreuses figures ailées, parées de vêtements élaborés et sinueux, *putti*, trophées, guirlandes de feuilles et de fruits, armoiries et signe zodiacal du capricorne, associé au duc Cosimo. Le résultat n'est pas à mon avis des plus heureux, car il s'en dégage une impression d'exubérance étouffante. Ceci dit, la charge émotive de l'épisode est parfaitement lisible et il faut reconnaître que l'ensemble est truffé de fins éléments stylistiques que le lissier a su exprimer parfaitement. À titre d'exemple, citons le rendu du marbre veiné des colonnes flanquant la fenêtre, les cannelures des colonnes du temple et les couleurs contrastantes qui confèrent aux personnages leurs volumes.

---

<sup>104</sup> Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, Inventario Arazzi, 1912-25, n° 60. ADELSON, *The tapestry...*, cat. 7; MEONI, *Gli arazzi...*, n° 18; INNOCENTI et BACCI, *Meraviglie...*, voir en particulier p. 74-81.

<sup>105</sup> ADELSON, *The Tapestry...*doc. 83 et 141.

<sup>106</sup> ADELSON, *The Tapestry...*doc. 134 et 35.

La troisième création de Salviati s'inscrit dans le grandiose cycle de vingt tapisseries illustrant la vie de Joseph (Genèse 37-50), le plus important jamais tissé.<sup>107</sup> Bronzino est choisi comme principal concepteur de la série avec seize cartons, tandis que Pontormo en propose trois et Salviati un seul.<sup>108</sup> La discrète participation de l'artiste ne signifie pas pour autant que le duc soit insatisfait du travail jusque-là exécuté par Salviati. Seulement, en tant que principal artiste de la cour, il semble logique que Bronzino se voit octroyer la grosse part du gâteau.

*Joseph racontant au pharaon le songe des sept vaches grasses et des sept vaches maigres* signe une nouvelle collaboration entre Salviati et Karcher, qui livre la tapisserie le 16 mai 1548<sup>109</sup> (fig. 62). Peut-être parce qu'elle était destinée à décorer l'intérieur du Salone dei Duecento, peut-être parce que Salviati détenait désormais une solide expérience dans l'art textile, il reste que la trame narrative de cette dernière composition est d'une éloquence pénétrante. On remarque d'emblée que l'artiste juxtapose habilement différents espaces picturaux, tout en dégagant une voie qui conduit le regard droit vers le point culminant du récit: Joseph agenouillé devant le souverain lui annonçant le sort du peuple égyptien. L'invitation au spectateur est également réitérée par le rideau levé donnant sur le lieu intime de la rencontre. À l'arrière-plan, la fenêtre autour de laquelle sont disposés les principaux protagonistes nous laisse entrevoir la réalisation du rêve prophétique par la présence d'un troupeau de vaches en pâture. La scène dans son ensemble est ponctuée d'éléments visuels saisissants qu'il s'agisse de la figure à la carrure athlétique à l'avant-plan, à droite, tirant fermement sur une chaîne ou du groupe dans la partie supérieure gauche, composé d'un jeune homme et d'un cheval hennissant qui rappelle clairement les statues colossales des Dioscuri au Quirinale. La diagonale qui lie ces deux figures – et qui passe à travers l'espace occupé par le pharaon – constitue d'ailleurs la ligne de force de la composition. L'ensemble porte le sceau stylistique de Salviati avec des personnages aux vêtements fluides et élégants, et témoigne d'une qualité d'exécution qui se laisse découvrir peu à peu: plis opulents de la tenture, sandales ornées, tête d'animal tenant lieu de

---

<sup>107</sup> Sur l'importance et l'iconographie du cycle, voir ADELSON, *The Tapestry...*, p. 149-204

<sup>108</sup> ADELSON, *The Tapestry...* p. 363-390. La production s'étale entre 1546 et 1553. L'atelier de Karcher réalise onze pièces, celui de Rost, neuf. Les vingt tapisseries sont aujourd'hui divisées en deux groupes de dix, l'un conservé à Florence (Uffizi et Palazzo Pitti), l'autre à Rome (Palazzo del Quirinale).

<sup>109</sup> Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Florence, *Inventario Arazzi, 1912-25*, n° 728; ADELSON, *The Tapestry...*, cat. 17, doc. 97; ADELSON, *ROME/PARIS*, n° 120; MEONI, *Gli arazzi...*, n° 4.

coiffure.<sup>110</sup> Tout comme *La Lamentation*, mais sur une échelle plus importante et d'une articulation plus complexe, la tapisserie de Joseph – qui mesure 570 x 446 cm – présente un enchevêtrement incroyable de fils de laine, de soie, d'or et d'argent. La virtuosité technique des lissiers employés par Karcher confère ainsi à l'oeuvre une remarquable beauté.

L'idée d'échelle que j'aimerais ici réintroduire, de pair avec l'idée de proximité, nous échappe fréquemment lorsqu'on pense aux tapisseries. Pourtant, il faut garder à l'esprit que le spectateur pouvait admirer ces oeuvres monumentales de très près puisqu'elles recouvraient généralement les murs jusqu'au sol. Contrairement aux fresques, le spectateur avait donc un contact quasi direct avec les panneaux et se trouvait confronté à des figures plus grandes que nature. L'artiste est certainement conscient de l'aménagement des tapisseries et de l'interaction physique qui en découle lorsqu'il crée ses compositions. Son approche diffère alors nécessairement de celle qui sous-tend l'articulation d'une fresque, qui se laisse souvent regarder de loin et oblige le spectateur à lever le regard.

Un dessin préparatoire pour la tapisserie de Joseph nous révèle l'idée initiale de Salviati<sup>111</sup> (fig. 63). En dépit du petit format de la feuille, l'artiste parvient à construire une image explicite qui nous dévoile les éléments essentiels du contenu narratif: la rencontre entre le roi et Joseph à laquelle on assiste grâce au rideau levé et la fenêtre qui s'ouvre sur le troupeau de vaches. Des traits vigoureux et précis arrêtent aussi le motif du Dioscure. Les différences fondamentales entre l'ébauche et la version tissée se situent dans la partie inférieure de la représentation. L'esquisse présente quatre figures au premier plan, regroupées deux par deux, de chaque côté de l'embrasure centrale, prenant des poses totalement divergentes par rapport à la tapisserie. Ajoutons qu'en adoptant la technique de basse lisse, le tisserand travaille sur l'envers, ce qui explique l'inversion du sujet par rapport au carton.

---

<sup>110</sup> Si les remarques de Vasari à propos des tapisseries médicéennes de Bronzino restent vagues, celles sur l'unique histoire de Joseph produite par Salviati soulignent l'efficacité et le brio de la composition: « il duca, [...] volle che anco Francesco ne facesse un cartone, che fu quello dell' interpretazione delle sette vacche grasse e magre ;nel quale cartone, dico, mise Francesco tutta quella diligenza che in simile opera si può maggiore, e che hanno di bisogno le pitture che si tessono: invenzioni capricciose, componimenti vari vogliono aver le figure che spicchino l'una dall'altra, perchè abbiano rilievo e venghino allegre ne' colori, ricche nelli abiti e vestiri». VASARI-CHASTEL, 9, p. 70; VASARI-MILANESI, VII, p. 28-29.

<sup>111</sup> Plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc sur pierre noire; mise au carreau à la sanguine, 182 x 139 cm, Londres, collection particulière. Voir ADELSON, *ROME/PARIS*, n° 119.

Bien que la série des tapisseries consacrée à Joseph soit destinée à un espace unique (la Sala dei dugento), le déroulement du travail n'a rien à voir avec le seul autre projet collectif de Salviati se déployant dans un espace singulier, c'est-à-dire l'oratoire de San Giovanni Decollato. Ainsi, lorsque Salviati développe ses cartons, il n'a pas sous les yeux ceux de Bronzino ou de Pontormo contrairement à l'oratoire où il peut observer les fresques de Jacopino del Conte, Battista Franco et Pirro Ligorio. Les cartons sont pensés et produits à l'extérieur du lieu qui accueillera l'histoire tissée. En fait, il faut préciser que des vingt tapisseries qui composent le cycle, seules cinq sont consignées avant que Salviati ne retourne à Rome, à l'automne 1548, et on ignore si les cinq panneaux étaient déjà accrochés à l'intérieur du Palazzo Vecchio.<sup>112</sup>

Outre les tapisseries réalisées pour le compte de Cosimo, seule *La Résurrection*, commandée par le cardinal de Ferrare, Benedetto Accolti, nous est parvenue<sup>113</sup> (fig. 64). On ignore la date précise de sa fabrication par l'atelier de Karcher, mais elle se situe logiquement entre octobre 1545 (arrivée du lissier) et septembre 1549 (décès du mécène).<sup>114</sup> Léguée par l'ecclésiastique au duc, l'oeuvre entre, en mars 1560, dans les collections du cardinal Giovanni de Medici, fils de Cosimo. Ce dernier fait recouvrir les armoiries de la famille Accolti (insérées dans les coins inférieurs) par celles des Medici, en conservant cependant le chapeau cardinalice qui faisait partie du blason original. La composition est simple, mais efficace: le Christ, au centre de la représentation, est entouré d'anges dans le registre supérieur et de soldats foudroyés par son apparition dans le registre inférieur. Bien que *La Résurrection* semble être contemporaine de *La Lamentation*, l'oeuvre transmet une charge émotive moins marquée.

Ceci dit, il est important de souligner la grande popularité dont jouira le motif inventé par Salviati, comme en attestent entre autres les deux versions tissées à Florence par Jan Rost, vers le début des années 1550.<sup>115</sup> De plus, la présence d'un dessin qui se rapproche

---

<sup>112</sup> Il s'agit de : *La tentation de Joseph* (Pontormo, octobre 1546); *Joseph retenant Benjamin* (Pontormo, avant oct. 1546?); *L'emprisonnement de Joseph et le banquet du pharaon* (Bronzino, octobre 1546); *Joseph vendant du grain* (Bronzino, août 1547); *Joseph prenant Siméon comme otage* (Bronzino, sept 1547).

<sup>113</sup> Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Inventario Arazzi, 1912-25, n° 69; ADELSON, *The Tapestry...*, cat. 8 et 8bis; ADELSON, *ROME/PARIS*, n° 118; MEONI, *Gli arazzi...*, n° 16.

<sup>114</sup> À cause de la signature du lissier, "Firenza" qui diffère de celle subséquemment utilisée ("F. Flô"), Adelson date la tapisserie au début du séjour florentin de Karcher.

<sup>115</sup> Museo Correr, Venise, inv. 556. Voir MORTARI, n°14; Museo del Castello Sforzesco, Milan, inv. 20. Voir N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi*, Milan, 1984, p. 65-67.

fortement de la tapisserie malgré certaines différences stylistiques – absence des anges et poses contorsionnées des soldats – corrobore l'engouement pour notre image.<sup>116</sup> Parmi les autres médias qui manifestent un intérêt pour *La Résurrection*, citons le burin d'un graveur anonyme du XVIe siècle qui reprend le dessin de Washington (en respectant le sens du motif) et une majolique visiblement inspirée à son tour par la gravure.<sup>117</sup>

Enfin, je ne reprendrai pas ici l'exhaustive étude menée par Adelson au sujet de la production des tapisseries à Florence, mais insisterai plutôt sur quelques aspects pertinents à notre analyse. D'abord, *La Lamentation*, *L'Ecce Homo* et *La Résurrection* remplissent une fonction spécifique dans la mesure où elles semblent être réservées à la prière dévotionnelle ou aux cérémonies religieuses d'exception. Cela veut dire que ce type de tapisserie était utilisé soit dans les chapelles privées du palazzo Vecchio soit dans celles des maisons de campagne des Medici, recouvrant généralement le tableau d'autel. Par exemple, on sait que la représentation de *L'Ecce Homo* faisait partie des biens de voyage de la famille ducal, en 1555.<sup>118</sup> L'usage privé de ces tapisseries s'oppose à l'utilisation publique réservée à certaines autres pièces de la collection. Ainsi, il arrivait parfois que certaines tapisseries accompagnent le duc ou un de ses représentants lors de voyages diplomatiques dans le but de décorer le lieu des rencontres.<sup>119</sup> Si, dans cette optique, les tapisseries contribuent à la visibilité et à la notoriété d'un artiste – un aspect fondamental souvent laissé pour compte – la manière grandiose de présenter les oeuvres a certes un impact sur la réception de celles-ci. En vérité, il y a une différence monumentale entre un premier contact avec l'oeuvre d'un artiste qui se fait à travers un dessin, une fresque ou une tapisserie. Ici encore, l'échelle de l'oeuvre devient un facteur déterminant dans notre appréciation de l'objet. Salviati garde bien sûr à l'esprit ce côté spectaculaire lorsqu'il truffe ses inventions de détails qui ne pouvaient qu'être exaltés par la surface importante du panneau. Il devait également savoir que les tapisseries, considérées à l'époque comme des objets de distinction, pouvaient voyager avec leur propriétaire et ainsi être admirées par des gens de haut rang.

---

<sup>116</sup> Plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc, 280 x 191mm, National Gallery of Art, Washington, Collection Woodner, inv. 2006.11.21. Voir MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 101.

<sup>117</sup> Cet entrelacement de sources a été exploré par Monbeig Goguel et C. Ribesell, *ROME/PARIS*, n°s 101-104

<sup>118</sup> ADELSON, *The Tapestry...*p. 133 et doc. 278.

<sup>119</sup> Par exemple, on sait que lors de son voyage à Gênes à la fin de 1548, Francesco, fils de Cosimo, apporte six tapisseries de la série de Joseph, afin de rencontrer le prince Philippe d'Espagne. Voir ADELSON, *The Tapestry...*p. 74 et doc. 106.

Une récente campagne de restauration des tapisseries représentant *La Lamentation*, *L'Ecce Homo* et *La Résurrection* a mené à de très intéressantes conclusions. Les restauratrices Clarice Innocenti et Gianna Bacci ont en effet expliqué que certaines anomalies dans le tissage, qui ont entraîné par endroits une détérioration accélérée de la tapisserie, sont attribuables à la volonté ambitieuse de Karcher de traduire fidèlement l'invention de Salviati.<sup>120</sup> En d'autres termes, le degré de précision exigé par l'artiste – au niveau des détails, du modelé, du coloris – a obligé le lissier à repousser les limites techniques et formelles de son art. En ce sens, les restauratrices considèrent que Salviati crée ses compositions en ayant recours à un vocabulaire pictural difficilement transposable sur tissu, sans aucun égard aux limites expressives inhérentes à la tapisserie. Toutefois, ce même souci du détail, que l'examen physique des tapisseries nous a révélé, indique que Salviati semble déroger de la procédure habituelle de collaboration voulant que l'artiste concepteur s'appuie sur l'expérience du lissier pour être guidé dans la création du motif. Bien qu'il soit difficile d'évaluer la nature du dialogue entre Salviati et les lissiers, on peut supposer que la durée prolongée du processus de fabrication a été favorable à une dynamique d'échanges entre les divers intervenants qui a mené à un produit hautement sophistiqué. Dans cette optique, le lissier se rapproche davantage de l'idée d'un exécutant très bien dirigé. Et Salviati sait manifestement avoir devant lui un exécutant d'exception qui lui permet de repenser les potentialités de la basse-lisse. Par exemple, dans *La Lamentation*, Karcher a brillamment exprimé les subtils contrastes entre la carnation plutôt éteinte des spectateurs et celle nacrée du Christ, en choisissant d'exécuter la figure entière à la soie, lui conférant ainsi sa qualité lumineuse. Pour *La Résurrection*, le lissier a eu recours à des insertions de fils de chaîne en or disposés dans le sens de la longueur du tissu (fils de chaîne), afin de rendre adéquatement les jeux d'ombres et de lumière. L'ajout tardif de ces fils d'or nous porte à croire que le lissier répondait à des exigences spécifiques de son concepteur, c'est-à-dire Salviati.

Les observations des restauratrices revêtent à mon avis une importance particulière, car elles corroborent l'hypothèse selon laquelle Salviati s'investit à fond dans les projets qu'il entreprend et, surtout, qu'il ne perd jamais de vue l'objet qui se trouve en finale du

---

<sup>120</sup> Je voudrais remercier les restauratrices Gianna Bacci et Clarice Innocenti pour leur disponibilité et précieuses observations.

processus créatif. Si on peut l'accuser de manquer de sensibilité, on doit reconnaître que sa méticulosité quasi exagérée a stimulé une collaboration des plus fécondes.

Outre les tapisseries déjà discutées, Salviati élabore une série de dessins représentant les quatre saisons, les quatre âges de l'homme et *Apollon conduisant le char du Soleil*, destinée à être traduite elle aussi en tapisseries. Avant d'entrer dans les collections grand-ducales, au début du XVIIe siècle, on sait que les dessins illustrant les saisons et les âges appartiennent à l'artiste Ridolfo Sirigatti puisqu'ils sont cités par Raffaello Borghini dans son fameux livre *Il Riposo*, publié en 1584.<sup>121</sup> Ces feuilles (à l'exception de *L'Âge d'argent*, désormais perdu), de même que celle illustrant Apollon, sont aujourd'hui toujours conservées à Florence.<sup>122</sup>

Un inventaire des biens de Jacopo Salviati, rédigé en 1583, nous fournit cependant un indice quant à la provenance des tapisseries. Le document identifie entre autres «neuf tapisseries de soie et de laine, montrant les quatre saisons de l'année [...] Également un panneau, illustrant un char solaire...».<sup>123</sup> La présence de ces oeuvres au palais Salviati à Florence remonterait toutefois à Alamanno, qui aurait vraisemblablement commandé les tapisseries au tandem Salviati-Rost. Cette hypothèse est corroborée par le soutien renouvelé d'Alamanno à l'égard de Francesco et par la découverte de paiements versés au lissier dans les registres Salviati, datés 1549. Même si le livre ne précise pas le titre des cinq tapisseries listées, il confirme néanmoins qu'Alamanno a recours aux services de Rost, et que leur relation ne s'est pas forcément limitée à ces seules transactions enregistrées.

La mention par Borghini des dessins de Salviati est généralement rapportée parce qu'elle nous informe de la provenance des oeuvres. Toutefois, l'auteur évoque celles-ci

---

<sup>121</sup> R. Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione, e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Florence, 1584, p. 77.

<sup>122</sup> Déjà en 1638, les dessins suivants sont énumérés dans les collections grand-ducales: *Le Printemps* (inv. 614 F), *L'été* (inv. 613 F), *L'automne* (611 F), *L'Hiver* (1193 E), *L'âge d'or* (1194 E), *L'âge d'airain* (757 E), *L'âge de fer* (612 F), *Apollon conduisant le char du soleil* (14612 F). Voir le manuscrit conservé à la Biblioteca degli Uffizi, ms. 76, fol. 362. Sur la série, voir D. HEIKAMP, *Die Arazzeria Medicea im 16. Jahrhundert. Neue Studien*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, vol. 20 (1969), p. 33-74, surtout p. 37-47; *L'âge d'or* a récemment été publié dans A. PETRIOLI TOFANI, *Michelangelo, Vasari and their Contemporaries. Drawings from the Uffizi*, Florence et New York, 2008, cat. n° 21.

<sup>123</sup> *Inventario Jacopo Salviati, steso per Domenico di Guido Arrighetti*, Scuola Normale Superiore, Pise, Archivio Salviati, seria 3, 100, fol. 25r), publié partiellement dans HEIKAMP, p. 70, doc. 8: "Nove pezzi di tappezzeria di seta, e lana, dentrovi le 4 stagioni dell'anno a figure nuovi. Compresovi un pezzo, dentrovi il carro solare alti b. 7 incirca per la cammera su la sala". La hauteur donnée, 7 bracci florentin, est d'environ 4.081 mètres (1 braccio équivaut à 0.583m).

pour illustrer la richesse d'invention et l'originalité dont doit faire preuve un artiste dans la représentation de sujets traditionnels. L'examen des feuilles en question nous permet de comprendre parfaitement les propos de Borghini.<sup>124</sup> En effet, malgré leur état de conservation déplorable, les dessins des Uffizi sont d'une qualité exceptionnelle et font étalage du talent de Salviati à traduire la figure humaine dans ses moindres expressions. Chaque feuille devient ainsi une véritable surface où le peintre y répartit un échantillon de personnages s'affairant à diverses tâches. Disposées de manière isolée ou en mode d'interaction, les figures forment un riche répertoire auquel l'artiste pourra se référer ultérieurement.

Sans vouloir analyser chaque feuille – toutes de même technique – je me permettrai de souligner certains détails qui dénote l'incroyable habileté de Salviati dessinateur.<sup>125</sup> Par exemple, en étudiant *L'été*, il est difficile d'ignorer le splendide modelé de la musculature du moissonneur vu de profil, à l'avant-plan, à gauche (fig. 65-66). La subtilité du rendu accentue l'effort physique que ce dernier déploie et rappelle les études magistrales de nus réalisées par Michelangelo. L'espace pictural est défini par la juxtaposition de plans et la distribution de figures d'échelles variées. L'automne est caractérisé par un agencement rythmique des figures, en proie à diverses émotions (fig. 67). D'apparence moins complexe, *Le printemps* demeure un dessin fascinant avec l'insertion au premier plan d'un enfant jouant avec deux cygnes et regardant vers la constellation du zodiaque qui nous

---

<sup>124</sup> La récente traduction anglaise devient l'occasion de transcrire ici le passage qui n'est toujours que cité, c'est-à-dire le dialogue entre Sirigatti (l'élève) et Vecchiotti (le maître): "[...] It remains for me now to understand that invention which, as something of his, the painter is able to expand without fear of being reprimanded for not having observed the narrative of the fable» [Sirigatti].

« I would term it the invention of the craftsman to show the four seasons of the year, not with figures of gods as was done by the ancients but, according to the incidents that every season brings with itself. In winter the painter would be able to show ice, snow, hunting, fires and other similar things to his liking and other seasons in this way. He does them with more or less plentiful figures, according to what most pleases him, provided he does not show mature grapes in the spring and heavy heads of wheat swaying in the fields in the fall. The craftsman can do in these, and represent as his invention, costumes and clothing at his whim, hunts, battles dances, new brides with much company, baths in which are seen lascivious women and amorous young people, little boy's games, and endless other similar things that it would be a very difficult thing to recount, thus appearing to advance here every day with new inventions. But if you want two beautiful examples of this, look, Ridolfo, at those sheets that you have in your study by Francesco Salviati where he has drawn very well, of his own invention, the ages of the world and the seasons of the year... [Vecchiotti]. Édition traduite et révisée par L. H. Ellis Jr., Toronto, 2008, p. 73-74 (je souligne).

<sup>125</sup> Plume, encre, lavis brun et rehauts de blanc. Les dessins ont des dimensions qui varient entre 400-415 x 530-540 mm.

dévoile le Taureau et en partie le Bélier.<sup>126</sup> Légèrement en retrait, un groupe de trois jeunes filles couronnées de fleurs danse au son d'un tambourin.<sup>127</sup> L'hiver est personnifié par un vieillard se réchauffant devant un feu ardent dont la chaleur est rappelée par divers bassins et vases jetant des flammes, intégrés à la bordure. L'âge de fer surprend par l'impression de mouvement qui se dégage du groupe de cavaliers luttant fougueusement et la précision des motifs qui composent la bordure: cuirasse, chaînes, boucliers et prisonniers languissants (fig. 68). L'âge d'or se distingue par les multiples figures lascives qui inondent la bordure et dont les formes sinueuses épousent l'encadrement cernant la scène principale (fig. 69). Enfin, L'âge d'airain est empreint d'une sensualité débordante, voire torride, qui se déploie sur toute la feuille. Les figures, étroitement enlacées, offrent des espèces de vignettes croquées sur le vif (fig. 70).

Tel que le remarque Adelson, les tapisseries illustrant les saisons et les âges démontrent une disparité en ce qui a trait aux bordures. L'auteur explique que ces dernières sont généralement créées dans le but d'uniformiser la série représentée, comme cela est le cas pour le cycle de Joseph dont toutes les bordures furent dessinées par l'atelier de Bronzino. Or, en étudiant les dessins de Florence, on comprend que les bordures ne sont pas traitées comme un élément secondaire. Elles constituent plutôt de véritables plates-formes où Salviati laisse libre cours à la fantaisie débridée de son art. À preuve, la présence de plusieurs feuilles où l'artiste se concentre exclusivement au développement de tels éléments.<sup>128</sup>

Bien que les tapisseries originales n'aient toujours pas été retrouvées, la série des saisons, exécutées au XVIIe siècle par l'atelier de Jan II Raes, témoigne de l'enthousiasme qu'exercent les inventions composites et audacieuses de Salviati.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Les autres dessins montrent également des signes zodiacaux: lion (*L'été*); vierge (*L'automne*); scorpion (*L'hiver*).

<sup>127</sup> Le GDSU possède un dessin qui ne reprend que le motif de la jeune fille à la tambourine (inv. 532 S). Exécuté à la pierre noire et au lavis brun, j'hésite entre la possibilité qu'il s'agisse d'un dessin préparatoire hautement abouti de Salviati ou d'une copie de la tapisserie bien réussie.

<sup>128</sup> Les dessins du Louvre présentent une technique similaire: plume, encre, lavis brun et rehauts de blanc (288 x 235 mm, inv. 606; 287 x 187 mm, inv. 11122). L'artiste choisit de réaliser ses motifs sur du papier bleu, un support qui accentue les touches de lumière. Voir ADELSON, *ROME/PARIS* n<sup>os</sup> 113-114.

<sup>129</sup> *L'été* se trouve aux Musei di Strada Nuova, Gênes, inv. inv. P.B. 1600, 3.47 x 4.13m. *L'automne* et *Le printemps* appartiennent à la collection Federico Zeri de Rome, et mesurent respectivement 3.30 x 4.38m et 3.30 x 3.94 m. Voir ADELSON, *ROME/PARIS*, n<sup>os</sup> 123-124.

Enfin, je ne pourrais fermer la parenthèse sur le séjour florentin de l'artiste sans parler brièvement du seul contrat que nous avons à ce jour concernant une de ses oeuvres, en l'occurrence le monumental tableau illustrant *L'Incrédulité de saint Thomas*, aujourd'hui au Louvre<sup>130</sup> (fig. 71). Bien que le caractère unique du document justifie amplement sa mention dans toute étude sur Salviati, je souhaite ici m'y référer comme pièce maîtresse qui nous oblige à revoir non seulement la chronologie de cette période, mais surtout l'idée que l'on s'est faite jusqu'à présent de l'activité de l'artiste. En somme, le contrat nous apprend que le tableau est commandé en novembre 1544 et consigné en août 1545. Cette information s'avère fondamentale dans le cadre de notre étude, car on a longtemps pensé que le tableau avait été réalisé autour des années 1547, vers la fin du séjour florentin.<sup>131</sup> Cela signifie que Salviati ne se consacre pas exclusivement aux projets qui lui sont proposés par le duc - ni ne s'en contente - mais qu'il transige sur plusieurs fronts en cherchant constamment à élargir son réseau de relations.

Préalablement à la découverte de l'acte notarié, le dessin préparatoire à l'oeuvre comportait plusieurs indices quant à la genèse de la peinture<sup>132</sup> (fig. 72). En effet, au bas de la feuille apparaît le texte suivant, rédigé par le peintre:

[... ] di michelagnolo pitore fiorentino alias Salviati diciaro questo essere il disegno della tavola daltare che io promeso fare a albizio delben.../chome apare pe[r]uno [?] chontrato rogato per M [esser] piero franc[es]co machalli notaio fiorentino ogi questo di dinovembre.<sup>133</sup>

L'inscription, de pair avec la facture aboutie de la composition, ne laisse aucun doute quant à la fonction du dessin: il s'agit d'une composition présentée au commanditaire pour son approbation.<sup>134</sup> En fait, l'artiste a même pris la peine de dessiner un cadre aux motifs

<sup>130</sup> Le précieux document a été découvert par R. S. MILLER: «Documents for Salviati's *Incredulity of Saint Thomas*», *Dialoghi di Storia dell'arte*, no 6 (giugno), 1998, p. 122-125. Le tableau est analysé par Monbeig Goguel, dans *ROME/PARIS*, n° 36. Les dimensions de la peinture, qui a été transférée sur toile en 1806 pour des raisons de conservation, sont de 274 x 233 cm. La signature de l'artiste apparaît en bas, à gauche: *FRANCESCO SALVIATO FLO. OPUS*.

<sup>131</sup> Cette date a été retenue simplement parce que Vasari cite le tableau suite à sa longue description des fresques du palazzo Vecchio, seul repère chronologique connu.

<sup>132</sup> Plume, encre et lavis brun, avec rehauts de blanc, sur pierre noire; mise au carreau à la pierre noire, 365 x 282 mm, Louvre, inv. RF 31139. Voir MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 37.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 122. L'acte est conservé à l'ASF, Notarile antecosimiano, Piero Francesco Maccalli (erronément classé sous «Maccari»), filza 12480, f. 110r). Le texte est difficilement déchiffrable.

<sup>134</sup> Même si l'inscription sur le dessin fait allusion à l'entente qui s'est conclue "ogi questo di di novembre", il est impossible de savoir le moment précis où del Bene approche le peintre.

fleuris, imaginé pour le tableau, afin d'offrir une image précise du "produit final". Ce détail revêt par ailleurs un intérêt particulier aujourd'hui puisque la moulure originale a été perdue. Même, si selon la formule inscrite sur le dessin, Albizzo del Bene semble être le commanditaire du tableau, le contrat notarié nous permet d'identifier correctement les partis impliqués et de confirmer le récit de Vasari.<sup>135</sup> En effet, la lecture de l'entente nous dévoile non seulement que del Bene agit en tant que tuteur et administrateur des biens de Tommaso II Guadagni, décédé en 1543, mais que la transaction se rapporte bel et bien au tableau destiné à la chapelle Guadagni à l'église Notre-Dame-de-Confort de Lyon.<sup>136</sup> Comme nous l'apprend son testament en date du 17 octobre 1541, le banquier s'engage à déboursier jusqu'à 500 scudi pour orner la chapelle familiale – érigée en 1523 – d'un tableau l'autel. Dans l'éventualité où il serait incapable, de son vivant, de mener à bien un tel projet, ses héritiers devront s'en charger au cours des deux années suivant sa mort.<sup>137</sup> C'est donc cette volonté que del Bene honore lorsqu'il approche Salviati pour réaliser ce qui est désormais considéré comme l'un de ses chefs-d'oeuvre.

Le contrat nous apprend également que le peintre sera payé deux cent scudi, dont cinquante lui sont versés sur le champ, et qu'il doit consigner le tout en août 1545 sous peine de devoir payer une pénalité de 50 scudi. L'absence d'une telle amende sous-entend que Salviati respecte l'accord même si le solde qui lui est dû (150 scudi) ne lui est versé que le 9 décembre 1545.

Dans son ensemble, le tableau est fidèle au modèle soumis par Salviati. Les différences majeures se situent au niveau de l'organisation spatiale des éléments. Par

---

<sup>135</sup> «Dipinse similmente in una tavola un Cristo che mostra a San Tommaso, il quale non credeva che fusse nuovamente risuscitato, i luoghi delle piaghe e ferite che aveva ricevute dai Giudei; la quale tavola fu da Tomaso Guadagni condotta in Francia, e posta in una chiesa a Lione alla cappella de'Fiorentini». VASARI-CHASTEL, 9, p. 70; VASARI-MILANESI, VII, p. 29.

<sup>136</sup> Del Bene est non seulement nommé tuteur administratif, aux côtés du banquier Thomas Sertini, il devient responsable des trois enfants de Thomas II. Sur son ascension dans le monde financier, voir Marie-Noëlle BAUDOUIIN-MATUSZEK et Pavel OUVAROV, «Banque et pouvoir au XVI<sup>e</sup> siècle : la surintendance des finances d'Albisse Del Bene», *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1991, t.149, 2, p. 249-291:252.

<sup>137</sup> Publié par G. YVER, *De Guadagniis (les Gadaigne) mercatoribus florentinis Lugduni*, Paris, 1902, p. 49 (la date du testament est donnée à la p. 74): «Item, il veult et ordonne qu'en ladite chapelle des Gadaigne, construite et ediffiée en ladite église N.-D. de Confort audict Lyon, soyt fait et mis un tableau de paincture, dans lequel sera figuré le pourtraict de Sainct Thomas; et pour ce faire soyt despendu jusques à la somme de cinq cens scutz d'or au soleille, et ce deux ans après le trespas dudict seigneur testateur [...] sa vie ne l'a fait faire». On ignore la date exacte du décès de Tommaso II. Toutefois, elle se situerait entre le 6 octobre 1542 (dernier testament?) et le 21 juin 1543 (acte qui le dit déjà mort). Ces documents, conservés dans les Archives départementales d'Avignon, sont discutés par M. Méras, «Profils de banquiers florentins de la Renaissance, autour de deux médailles», *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1992, 2, p. 44-51.

exemple, les figures forment un groupe plus compact dans la toile, surtout à l'avant-plan où l'apôtre qui nous tourne le dos est pratiquement collé à saint Thomas. Une distribution serrée des personnages, qui prend les allures d'une frise, se note au second plan de la peinture tandis que dans la version dessinée un agencement aéré révèle davantage les colonnes du fond. L'autre modification importante est la pose adoptée par le majestueux apôtre à la droite de la représentation. Si dans le dessin on l'aperçoit de profil, dans le tableau il fixe intensément le spectateur.

L'existence de plusieurs études préparatoires nous permet de conclure que l'artiste travaille avec assiduité à l'élaboration du thème et qu'il envisage diverses solutions avant d'opter pour celle du tableau de Lyon. La série de dessins, qui documente un « *work in progress* », est une anomalie dans la production graphique de Salviati et représente une raison de plus de s'intéresser au tableau.

D'abord, le dessin conservé à Rome est celui qui se rapproche le plus de la toile Guadagni bien que l'artiste ne se concentre ici que sur les personnages principaux, Jésus et l'incrédule Thomas<sup>138</sup> (fig. 73). Quoique son corps soit très près de celui du Christ, la réaction de Thomas face au Rédempteur est contenue. Au contraire, la peinture nous montre un Thomas audacieux, qui avance l'index vers la plaie. L'apôtre n'a toutefois pas l'aplomb que Salviati lui confère dans une autre étude préliminaire où on le voit presque introduire son doigt dans la lésion béante que le Christ même élargit de son index.<sup>139</sup> Cette image est la plus intrigante de la série, car l'artiste a choisi de représenter le Christ en train de "flotter", supporté par deux anges et invitant l'apôtre agenouillé à sa gauche à dissiper ses doutes. La scène a attiré pas moins de neuf curieux, regroupés derrière les protagonistes dans un agencement rectiligne. À l'exception du pavement à peine esquissé et le fragment d'une colonne sur laquelle s'appuie l'apôtre, Salviati a évacué tout élément architectural de la composition. Il a donc utilisé l'entière surface de la feuille, d'un format quasi carré, pour étudier l'essentiel de l'épisode. La même approche caractérise la dernière feuille dont j'aimerais discuter. Provenant du *libro di disegni* de Vasari, l'étude se resserre autour des

---

<sup>138</sup> Plume, encre, lavis brun et rehauts de blanc, 194 x 138 mm, Istituto nazionale per la grafica, inv. FC 125612. Voir MONBEIG GOGUEL, *PARIS/ROME*, n° 38.

<sup>139</sup> Plume et encre, lavis brun et gris, rehauts de blanc sur pierre noire, 305 x 260 mm, Louvre, inv. 1644. Voir MONBEIG GOGUEL, *PARIS/ROME*, n° 40.

seules figures du Christ et de Thomas, dans un décor entièrement dépouillé.<sup>140</sup> Salviati a imaginé l'apôtre debout, son corps faisant face au spectateur pendant qu'il effectue un mouvement de torsion afin d'approcher son index de la marque et satisfaire sa curiosité.

Les raisons qui ont pu conduire del Bene à arrêter son choix sur Francesco sont à mon avis multiples. Parmi celles-ci, il y a sûrement la solide réputation dont jouit désormais Salviati, une réputation consolidée par son entrée au service de Cosimo I<sup>er</sup>. On imagine facilement que del Bene a eu écho du travail de Salviati au palais ducal et que le statut de l'artiste a fait partie de l'équation. On doit aussi considérer le soutien indéfectible de la famille Salviati. À cet égard, il ne faut pas oublier que les Salviati, tout comme les Guadagni, dirigent des activités bancaires fort prospères à Lyon, une commune qui héberge une importante colonie italienne.<sup>141</sup> En fait, Alamanno et Jacopo Salviati (père du cardinal Giovanni, futur protecteur de notre peintre), avaient élargi leur clientèle et augmenté leurs bénéfices en ouvrant une banque dans la ville française, dès 1508. Deux ans plus tard, à la mort du frère aîné, Jacopo demeure le principal responsable; toutefois ses obligations grandissantes dans la haute finance italienne le forcent à réorganiser la société avec de nouveaux associés. Malgré cette refonte, ses neveux Piero et Averardo demeurent des pions essentiels de l'entreprise familiale. Les clans Guadagni et Salviati se côtoyaient sûrement, et le nom du peintre, connu comme le protégé du cardinal Giovanni, a pu facilement être évoqué comme choix possible. Les liens entre les deux familles s'expliquent d'autant plus que les Guadagni faisaient eux aussi partie des *fuorusciti* et en tant qu'administrateur de la maison, Del Bene subira lui aussi l'animosité de Cosimo I<sup>er</sup>.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> Le dessin fait partie d'un montage réalisé sur une seule feuille (inv. 1642) où se trouvent trois autres études, toutes de la main de Salviati: *Saint Jean l'évangéliste*; *Saint Jérôme à genoux et une autre figure de religieux*; *Figure d'homme nu, vu de face*. J'aimerais souligner que ce dernier dessin présente une facture incroyablement proche de *David d'Ottawa* et du nu de Dijon, discutés dans l'introduction. On y reconnaît en effet la même "écriture", avec de rapides traits en forme de chevrons pour signaler la musculature du corps. Le motif de l'incrédulité de saint Thomas est le plus grand et mesure 357 x 262 mm. Il a été réalisé à la plume et encre brune, avec un usage abondant de lavis qui lui donne un aspect parfois brouillon. Voir MONBEIG GOGUEL, *PARIS/ROME*, n° 41.

<sup>141</sup> Les Guadagni, puis Albizzo del Bene aux rennes de l'établissement bancaire, financent massivement la monarchie française, de François I<sup>er</sup> à Henri II, ce qui explique en grande partie sa prospérité. En fait, la richesse de Tommaso Guadagni domine le palmarès des banquiers florentins en 1529, tandis que celle de Piero Salviati se situe au troisième rang. Voir HURTUBISE, *Une famille-témoin...*, p. 224.

<sup>142</sup> On sait par exemple que le duc séquestre les biens que possède del Bene en Toscane et que seule la clause particulière d'un traité lui permet d'en reprendre possession en 1559. Il est toutefois hardi de supposer que del Bene emploie Francesco par dépit envers le duc.

En somme, Salviati emprunte une voie directe et audacieuse pour signer son retour sur la scène artistique florentine: il accepte de travailler dans un atelier commun et de soumettre ses oeuvres à l'oeil critique de ses collègues et potentiels commanditaires. Non seulement la stratégie lui réussit mais elle permet également au peintre de consolider sa relation avec le puissant Cosimo I<sup>er</sup>, lequel l'emploiera sur le prestigieux chantier du palazzo Vecchio. Manifestement satisfait du travail entamé à la résidence ducale, le souverain n'hésite pas à intégrer l'artiste à l'équipe de réputés peintres locaux – Pontormo et Bronzino – qui produisent des cartons pour la fabrique de tapisseries en pleine expansion. Salviati a quitté sa ville natale à un jeune âge, mais son parcours artistique lui concède désormais une place de choix parmi les artistes à la cour ducale.

Si le palazzo Vecchio devient une vitrine promotionnelle prestigieuse (mais non lucrative à long terme, car Salviati se verra marginalisé quelques années plus tard), le tableau des Guadagni permet au peintre de finalement acquérir une certaine visibilité en France. À cause de sa position géographique stratégique, Lyon est souvent une des étapes privilégiées du voyage vers l'Italie entrepris par les artistes du nord, d'autant plus qu'elle abrite un noyau non négligeable de peintures vénitiennes et florentines. En vérité, l'oeuvre de Salviati jouit d'un rayonnement discret au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, mais sa renommée ne fera que s'amplifier au siècle suivant, notamment grâce aux gravures de Wenceslaus Hollar et François Poilly.<sup>143</sup> À partir de cette période, il faut dire également que *L'Incrédulité* est abondamment mentionnée dans les guides de Lyon, entre autres par André Félibien dans son fameux *Journal du voyage en Italie*, de passage dans la ville en 1647. Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est en vain que le député Mayeuve de Champvieux réclamera la restitution de l'oeuvre qui a été envoyée à Paris, peu après la Révolution.

Nous devons surtout retenir qu'avec la toile de Lyon, Salviati séduit un nouveau type de patronage qui n'est ni ecclésiastique ni royal: il s'attire les faveurs de l'une des plus importantes familles de la haute finance. Ce nouveau type de relation prendra des

---

<sup>143</sup> L'eau-forte de Hollar, datée 1646 (British Museum, inv. Q,4.48) a été rapprochée d'un dessin du Louvre (inv. 1645), copie de qualité moyenne du tableau de Lyon. À mon avis, rien n'exclut que la gravure a pu être reproduite à partir de l'original. Pour une opinion divergente, voir MONBEIG GOGUEL, *Vasari et son temps...*, n° 179 et MORTARI, n° 33. Monbeig Goguel suggère qu'un tableau de Léonard Limousin réalisé en 1551, aujourd'hui conservé à Limoges, au musée de l'Évêché, s'inscrit dans la série des oeuvres ayant été influencées par *L'Incrédulité* de Salviati. Toutefois, les variantes entre le tableau de Salviati et l'interprétation de Limousin sont telles que le rapprochement m'apparaît ténu. Pour cette oeuvre, voir S. BARATTE, *Léonard Limousin au Musée Louvre*, Paris, 1993, p. 25.

proportions plus significatives avec le mécénat de Bussotti, cinq ans plus tard, lorsque le peintre sera de retour sur le chantier de S. Giovanni Decollato.

## V. Rome et le marché de l'image gravée

De retour à Rome, Salviati retrouve un marché en pleine expansion: celui de la gravure. En effet, avec la présence toujours grandissante d'imprimeurs et éditeurs, ce marché se trouve complètement transformé et pleinement exploité.<sup>144</sup> Comment réagit-il face à cette nouvelle réalité?<sup>145</sup> On sait qu'il n'a pas l'élan entrepreneurial d'un Raphaël qui avait chargé un de ses apprentis, Baviero Carocci (surnommé « Il Baviera »), de gérer une espèce d'atelier-boutique réservée à la production et à la vente d'estampes tirées de ses dessins. On sait également qu'il n'expérimente pas ce mode d'expression au même titre que l'avait fait auparavant Parmigianino avec les eaux-fortes ou que son contemporain, Battista Franco, qui s'aventure à combiner la technique du burin et de l'eau-forte. Mais comment a-t-il su ou non exploiter cet outil « promotionnel » en tant que diffuseur de ses inventions? A-t-il cultivé une relation exclusive avec certains graveurs ou, à l'instar de ses contemporains, a-t-il fait appel à plus d'une douzaine d'entre eux? Chose certaine, il n'ignorait pas le potentiel de la gravure comme moteur de circulation des motifs, contrairement à la peinture qui ne pouvait voyager aussi facilement, ou bien au dessin qui ne pouvait être reproduit mécaniquement. En s'associant aux graveurs, Salviati ouvre la porte à un type de collaboration étroitement lié à la diffusion de ses inventions, un aspect que n'offrait pas, par exemple, la tapisserie.

Le catalogue proposé par Cheney et suppléé par Mortari atteint le nombre de 55 estampes, incluant celles reproduisant des oeuvres peintes de Salviati, des dessins originaux et les gravures sur bois destinées aux livres imprimés.<sup>146</sup> De cet inventaire, plusieurs doivent être éliminées et une étude systématique de l'oeuvre incisée dérivée de Salviati reste à faire. Il faut dire que le dépouillement des gravures conduit à emprunter un

---

<sup>144</sup> Pour une discussion générale sur les rapports entre graveurs et éditeurs actifs à Rome durant le 16<sup>e</sup> siècle, et les règles régissant le marché, voir Ch.L. C. E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, London, 2008; pour une étude fascinante de la gravure axée sur la technique, les aspects de sa production et sa dimension sociale, voir D. LANDAU et P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, New Haven, 1994; M. BURY, *The Print in Italy: 1550 - 1620*, Londres, 2001.

<sup>145</sup> A. Nova trace une brève fortune critique des estampes basées sur les dessins de Salviati et dénonce justement les carences en matière de connaissance sur celles-ci et sur les graveurs concernés, en particulier Enea Vico, Jacopo Caraglio et Girolamo Fagioli, voir *ROME/PARIS*, « Francesco Salviati et gli editori. Le incisioni », p. 66-70.

<sup>146</sup> CHENEY, p. 617-637 et MORTARI, p. 295-307. Les inventaires de Cheney et Mortari vont jusqu'aux gravures tardives comme celle de Giovan Battista Galli, artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui reprend *L'allégorie de la Paix brûlant les armes*, au Palazzo Vecchio.

parcours labyrinthien qui exige un temps considérable vu la dispersion des feuilles, l'existence de différentes épreuves et surtout les collections muséales qui, sous l'appellation « anonyme », peuvent receler encore des découvertes.<sup>147</sup> Ceci dit, on peut au moins dire que les estampes qui portent une indication sur son inventeur ("Salviati invenit") sont au nombre de 14 (la plupart étant des gravures copiant ses peintures) et, de ce nombre, seulement 11 comportent aussi le nom du graveur. Mais même dans les cas où le nom de Salviati est indiqué, certains auteurs en ont refusé la paternité et plusieurs feuilles demeurent anonymes autant sur le plan de la conception que sur celui de l'exécution. L'information qui apparaît le plus souvent reste celle de l'éditeur, un détail qui confirme le statut commercial de l'estampe.

De manière plus ciblée, Suzanne Boorsch recense les graveurs ayant traduit les inventions de Salviati, de son vivant. Elle arrive elle aussi au nombre probable de 14, bien que le corpus qu'elle propose ne coïncide pas parfaitement avec celui de Mortari.<sup>148</sup> Ce résultat est bien sûr à prendre avec précaution puisque plusieurs compositions anonymes sont assignées au peintre sur une base purement stylistique. À ce titre, Voss avait en 1912 déjà tenté de déceler la verve inventive de Salviati dans de nombreuses estampes, mais certaines attributions demeurent vacillantes.<sup>149</sup> Une réévaluation récente des hypothèses de Voss concerne les fameux dessins laissés par l'artiste, à son départ de Bologne en 1539, au graveur Girolamo Fagioli, fait relaté par Vasari.<sup>150</sup> Les trois burins attribués par Voss à Fagioli sont : *Adam et Ève avec l'enfant Abel*, *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel* et *L'écorchement de Marsyas* (tous non datés). Boorsch refuse soit Salviati comme auteur soit Fagioli comme graveur de ces œuvres. Elle estime que les compositions se rapportant à l'épisode de Bologne sont en fait les suivantes : *La Crucifixion*, *Le massacre des enfants de Niobé* et *La mort de Maléagre*, même si leur date d'exécution ne correspond pas à l'année citée par Vasari (les 2 premières sont datées 1541, la dernière 1543; toutes publiées par Salamanca).<sup>151</sup> En fait, son raisonnement s'appuie en partie sur des doutes à

<sup>147</sup> La question problématique du nombre d'états est récurrente, et il suffit de se reporter à *La Visitation* de G. Ghisi discutée plus bas, où divers ouvrages citent 5, 6, ou 7 états.

<sup>148</sup> L'auteur liste les graveurs suivants : Girolamo Fagioli, Enea Vico, Giorgio Ghisi, Nicola Béatrizet, Giovan Battista Cavalieri, Cartaro et possiblement huit graveurs anonymes, voir « *The Massacre of the Innocents after Francesco Salviati* », *Print Quarterly*, XVI, no 3 (1999), p. 266, 269-270.

<sup>149</sup> VOSS, « *Kompositionen* ... », p. 30-37 et 60-70.

<sup>150</sup> VASARI-CHASTEL, 9, p. 62; VASARI-MILANESI, VII, p. 18.

<sup>151</sup> S. BOORSCH, « *Salviati and prints : the question of Fagioli* », dans *ACTES*, p. 499-518.

l'égard du récit du biographe qui situe l'épisode dans la ville émilienne. Elle propose plutôt de situer l'anecdote à Rome, où se trouvait Fagioli à la fin des années 1530. Il est vrai qu'une gravure n'est pas nécessairement incisée dès la réception d'un dessin, mais je doute qu'il y ait eu un délai aussi important que celui suggéré par l'auteur, qui accepte la date figurant sur les gravures. L'estampe était après tout un gagne-pain facile et rapide. Son temps d'exécution, comme facteur possible pour expliquer l'écart entre la consignation des dessins et la date des burins, me semble improbable. Se peut-il alors que Fagioli attende que Salviati revienne à Rome afin de lui soumettre une épreuve préliminaire et obtenir le feu vert pour la publication? J'en doute fort. Ou que Fagioli ait remis à plus tard la requête de Salviati de graver ses dessins? Encore moins probable, vu le succès dont Salviati jouissait déjà.

D'autres questions émergent lorsqu'on étudie le corpus des gravures. Par exemple, est-ce que la majorité des gravures tirées de ses dessins ou de ses peintures ont été produites avec l'accord de l'artiste ou sont-elles posthumes comme celle de Giovan Battista de Cavalleri illustrant *L'Annonciation* de San Francesco a Ripa, incisée en 1566, ou *Le Baptême du Christ* de Cornelis Cort daté 1575?<sup>152</sup> Dans de tels cas, est-ce que la gravure est exécutée à la demande de l'éditeur qui sait reconnaître une image commercialement attrayante ou répond-elle aux exigences d'une commande privée?

Dans une perspective plus large, il s'agit encore de déchiffrer les relations complexes qui se nouent entre artistes, graveurs, imprimeurs et éditeurs dans le marché de l'estampe. La perméabilité des rôles peut semer la confusion. Ainsi, il arrive que l'artiste et le graveur deviennent la même personne et que l'imprimeur et l'éditeur se confondent. Rarement le graveur et l'imprimeur, qui s'occupe à strictement parler de l'aspect productif, se rejoignent tandis que le graveur s'improvise parfois éditeur et publie de façon autonome ses propres oeuvres. Cela advient dans le cas de Enea Vico avec *La Conversion de Paul*, déjà mentionnée<sup>153</sup> (fig. 74). Cette estampe symbolise probablement la collaboration la

---

<sup>152</sup> Un exemplaire de la gravure de Cort se trouve au British Museum, inv. 1874, 0613.634.

Voir MORTARI n° 23.

<sup>153</sup> Une partie de l'inscription sur le 1<sup>er</sup> état confirme que Vico prend aussi en charge l'impression de la planche : « excudibat ». L'inscription au complet se lie comme suit : « Cosmi Med. Florentiae Ducis II Liberalitati D. Francisci Flor. Car. Salviati Alumni Inventum / Aeneas Parmens. Excudebat Anno 1545 ». L'exemplaire du British Museum (inv.1871, 0812.86) et celui de la Bibliothèque Nationale de France (Fonds Marolle, Eb. 11, fol.) affiche le nom de l'éditeur vénitien Luca Guarinoni, ajouté cependant dans un second temps. La gravure est discutée par A. Nova dans *ROME/PARIS*, n° 29.

plus étroite entre Salviati et un graveur, une collaboration encore plus poussée et explicite que celle entre le peintre et le lissier Karcher. La lettre de Pietro Aretino (août 1545), mentionnée plus haut, exprime une opinion en faveur d'une telle association. En fait, au terme de la description formelle du burin, lorsque le poète écrit : "gli esercitanti in la pittura si gratifichino di sì eccessiva perfettion di disegno in netto rame impresso"<sup>154</sup>, il reconnaît à quel point le peintre peut se réjouir de la virtuosité du graveur à transposer soigneusement sur la planche son invention.<sup>155</sup> La traduction de Vico est d'autant plus impressionnante à cause des dimensions de la feuille, composée de deux matrices, qui atteignent 531 x 931 mm.

La planche, dédiée à Cosimo de' Medici, faisait certainement partie des stratégies déployées par Salviati pour se valoir les faveurs du duc. Réalisée à Florence, où séjournait à l'époque Vico, la gravure condense l'expérience acquise par le peintre à Rome au début des années 1540. En fait, on remarque que plusieurs gravures dont on attribue le dessin à Salviati sur la base de considérations stylistique – faute d'une inscription qui lèverait tout doute – ont été exécutées pour le compte d'Antoine Salamanca, un des éditeurs les plus actifs dans la ville pontificale. D'origine espagnole, Salamanca entame sa carrière comme libraire en 1519, mais finit par concentrer ses opérations autour de la publication d'estampes durant les années 1530.<sup>156</sup> Il possède un inventaire de planches imposant (certaines probablement achetées à Baviero ou à ses héritiers à la mort de celui-ci en 1533) et emploie de nombreux graveurs, dont Enea Vico et Nicolas Béatrizet (c. 1515-1565). Originaire de Lorraine, Béatrizet est actif à Rome dès 1540, sinon plus tôt où il se perfectionne auprès de l'atelier de Marcantonio Raimondo et Agostino Veneziano. Sa production graphique couvre un large éventail de sujets incluant des cartes géographiques, des ruines et vues de monuments romains et des reproductions d'oeuvres de peintres contemporains tels Michelangelo et Baccio Bandinelli. À ce dernier est attribué *La clémence de Scipion*, une scène épique où l'on reconnaît la facture vigoureuse de Salviati, avec ses nombreuses figures et détails accrocheurs tel l'étendard qui se confond avec le

---

<sup>154</sup> PROCACCIOLI, *Lettere 1997-2002*, III, p. 293.

<sup>155</sup> Les commentaires de Landau et Parshall vont dans le même sens. Voir *The Renaissance Print...*, p. 294.

<sup>156</sup> Pour un résumé de l'ascension professionnelle de Salamanca, voir WITCOMBE, *Print...*, p. 68-78, 84-90, 97-105. Sur l'arrivée de Salamanca à Rome, en 1505, confirmée par une pétition rédigée en 1560 où l'éditeur dit habiter la ville depuis 55 ans, voir V. PAGANI, « Documents on Antonio Salamanca », *Print Quarterly*, vol. 17 (2000), p. 148-155.

rideau ornant la partie supérieure de l'image<sup>157</sup> (fig. 75). Le nom de Béatrizet est généralement associé à une autre invention de Salviati, *Le massacre des enfants de Niobé*, datée de 1541.<sup>158</sup> Il s'agit d'un rare exemple d'estampe que l'on a rapproché d'un dessin préparatoire de Salviati, aujourd'hui conservé à Oxford<sup>159</sup> (fig. 76). L'état de conservation de la feuille rend sa lecture problématique, mais je dois avouer que la composition semble quelque peu décousue, chacune des figures paraissant être isolée l'un de l'autre.

Une des thématiques privilégiées par Salamanca n'a pas toutefois avoir suscité la curiosité de Salviati: la glorification des monuments antiques. Ces sujets (Colisée, Panthéon, Arc de Constantin) sont particulièrement recherchés à la suite de l'élection du pape Alessandro Farnese en 1534. En effet, le pontife aspire à redorer la ville de son lustre en valorisant le patrimoine architectural, symbole de la puissance temporelle de Rome et par conséquent de l'Église. Bien que l'imagination de Salviati ait été excitée par la présence de vestiges, et que ceux-ci figurent dans certaines gravures, ils ne font jamais office de « paysage pur », mais se voient plutôt relégués en arrière-plan. En fait, peu de feuilles dessinées où l'artiste pratique ce genre ont subsisté ou ont été identifiées jusqu'à présent. Une belle exception demeure la vue avec ruines d'Édimbourg où les fragments d'un temple et autres structures gisent au milieu d'un paysage rocailleux et luxuriant tout à la fois, ce qui a pour effet de contrebalancer l'atmosphère de désolation.<sup>160</sup> À droite, des spectateurs (ou visiteurs?) tracés schématiquement semblent en proie à une certaine animation. Ce type de silhouettes quelque peu abstraites et aux allures géométriques est par ailleurs assez typique de l'artiste. Tel que le souligne Hirst, le motif du satyre gardant le

---

<sup>157</sup> L'exemplaire du Musée des beaux-arts du Canada (inv. 40411) est daté 1542 et mesure 307 x 440 mm. Voir aussi, B. DAVIS, *Mannerist Prints: International Style in the 16<sup>th</sup> Century*, Los Angeles, 1988, n° 8.

<sup>158</sup> 341 x 446 mm. Seul le nom de Salamanca apparaît dans l'inscription. Voir S. MASSARI, *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa mel '500 e '600*, Rome, 1989, n° 97 (avec attribution à Vico) et Ph. Costamagna, *ROME/PARIS*, n° 75 (avec attribution à Fagiuolo?).

<sup>159</sup> Plume, encre et lavis brun, rehauts de blanc et traces de pierre noire, 309 x 450 mm, Ashmolean Museum, inv. PII 682. Ph. COSTAMAGNA, *ROME/PARIS*, n° 74.

<sup>160</sup> National Gallery of Scotland, inv. D1026. Plume, encre et lavis brun, sur traces de pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier bleu, 110 x 213 mm. Voir MONBEIG-GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 126 et Weston Lewis, *The Draughtman's Art. Master Drawings from the National Gallery of Scotland*, Édimbourg, 1999, n° 6. Je tiens à remercier Aidan Weston-Lewis pour ses remarques pertinentes au sujet du dessin d'Édimbourg et d'autres feuilles.

temple se retrouve sur une feuille de l'Albertina, ce qui est cohérent avec la tendance de l'artiste à réutiliser un même modèle.<sup>161</sup>

La première moitié du XVI<sup>e</sup> voit également la prolifération de gravures copiant des sculptures antiques, les chantiers de fouilles archéologiques ayant mené à la découverte de statues colossales telles le Pasquino, le dieu fleuve Tibre, l'Apollon, et le torse dit du Belvédère. Ces trouvailles encouragent les collectionneurs à admettre artistes et graveurs dans leurs cours et jardins – devenus de véritables ateliers à ciel ouvert – pour documenter leurs nouvelles acquisitions. Ce faisant, ils cherchent à accroître leur notoriété, car leur nom est généralement apposé sur la planche (moins souvent dans le cas d'un dessin). Sur ce front, Salviati bénéficie d'un accès privilégié à l'une des plus importantes collections d'antiquités, soit celle amassée par les Farnese et disposée dans la cour de leur palais où justement il s'affaire à sa décoration au début des années 1550. Les Farnese ont acquis des pièces-clés, dont le fameux Hercule et le groupe statuaire dit du Taureau durant les fouilles de 1546, dans les thermes de Caracalla. Si Salviati absorbe cet héritage culturel, il choisit de ne pas faire traduire en gravure les sculptures antiques ou mêmes contemporaines qu'il est en mesure d'admirer. On sait toutefois qu'il s'exerce à observer ces dernières, comme en attestent ses dessins inspirés de Michelangelo dont j'ai déjà discutés. On peut ici ajouter un exemple ayant pour modèle une autre source contemporaine. Miles Chappell a ainsi récemment identifié l'origine du motif reporté sur une feuille conservée au Musée des beaux-arts de Besançon.<sup>162</sup> Il s'agit du monument en marbre commandé par le pape Paul IV (1555-1559) à Vincenzo de' Rossi et installé, durant l'été 1559, au Palazzo dei Conservatori. La sculpture connaît par ailleurs de nombreuses vicissitudes suite au décès du souverain, à commencer par des actes de vandalisme perpétrés par les Romains qui y voient une cible expiatoire à leurs frustrations à l'égard du pontife. Le dessin de Salviati prend note, selon Chappell, soit d'un détail de l'œuvre qui intéressait l'artiste soit de l'état de conservation du marbre suite à sa destruction partielle.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> *Triomphe*, plume et encre, lavis brun, pierre noire et rehauts de blanc, 241 x 408 mm, Albertina, Graphische Sammlung, Vienne, inv. 492. Discuté dans Ph. COSTAMAGNA, *ROME/PARIS*, n° 97.

<sup>162</sup> *Etude d'une figure féminine*, pierre noire, 420 x 262 mm, inv. D. 3132. Au sujet de l'attribution à Salviati, voir MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, p. 42-43; pour l'identification du sujet dessiné, voir M. CHAPPELL, « Francesco Salviati and Vincenzo De' Rossi », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, no, 11 (2005), p. 21-25.

<sup>163</sup> Son aspect restauré est connu à travers une série de dessins attribués à Carlo Fontana et une gravure de Francesco Aquila, réalisés au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour les dessins, voir A. BRAHAM et H. HAGER, *Carlo*

Parmi les éditeurs en compétition directe avec Salamanca, citons Antoine Lafréri qui s'impose par son redoutable sens des affaires à partir du milieu des années 1540.<sup>164</sup> Présent à Rome dès 1544, le Français est l'instigateur de nouvelles stratégies de marketing en proposant à ses clients de créer leur propre « album » de gravures à partir d'un catalogue illustré consultable en magasin.<sup>165</sup> Aux voyageurs souhaitant préserver leur expérience de la Rome antique, Lafréri offre des gravures agrémentées de figures pointant du doigt les vestiges. Ce détail constituait une modification par rapport aux images produites par Salamanca sur le même sujet, détail destiné à séduire une clientèle spécifique. Il n'est d'ailleurs pas insolite pour Lafréri de retravailler des estampes déjà imprimées par le marchand espagnol afin de les rendre plus attrayantes ou simplement pour éviter de plagier ouvertement son adversaire.<sup>166</sup> En ayant cette considération à l'esprit, on comprend mieux le rôle moteur de l'éditeur-marchand qui exerce un contrôle incontestable sur la sélection et la circulation des images. En effet, un éditeur pouvait certainement inviter un artiste à élaborer un motif susceptible de satisfaire le goût des acheteurs ou demander à un graveur de reproduire une œuvre en vogue, ou même de remanier partiellement une œuvre originale afin de la rendre plus « vendable ». L'éditeur commandait aussi parfois la reproduction d'une planche désormais détériorée par un usage prolongé, qui en compromettait la qualité d'impression. Toutes ces négociations pouvaient advenir à l'insu de l'artiste et bien sûr la mort de ce dernier facilitait les questions des planches modifiées ou des retirages. Le décodage de ces dynamiques internes se complique parce que les épreuves ne fournissent pas toujours les noms du « concepteur » (artiste), de « l'exécuteur » (graveur) et du « promoteur » (éditeur-marchand). L'identification de l'inventeur de la composition et de son transcripteur ne repose alors que sur l'analyse formelle. À cela s'ajoute l'épineuse question des inscriptions qui varient lors de rééditions successives, où le nom de l'éditeur original est effacé.

---

*Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Londres, 1977, p. 182-83, n° 622-23. La gravure fait partie d'un ouvrage édité par Domenico de' Rossi et Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne...* Rome, 1704. Voir CHAPPELL, *Francesco Salviati*, note 10 et 11. La statue sera finalement démolie en 1798.

<sup>164</sup> Sur l'activité de Lafréri voir WITCOMBE, *Print...*, chap. 3 qui fournit de nombreux exemples et descriptions de planches publiées.

<sup>165</sup> WITCOMBE, *Print...*, p. 7.

<sup>166</sup> WITCOMBE, *Print...*, p. 164.

Avant que la domination progressive de Lafréri ne pousse Salamanca à former un partenariat avec celui-ci, en 1553, le nom de Salviati se retrouve lié à l'éditeur français.<sup>167</sup> Ainsi, un burin tantôt attribué à Béatrizet tantôt à Vico, illustrant *La naissance d'Adonis*, est l'un des premiers publié sous les presses de Lafréri<sup>168</sup> (fig. 77). L'inscription nous renseigne sur la trame narrative de l'image, telle que relatée par Ovide dans ses *Métamorphoses* (X, p. 504 et suivantes): malgré la relation incestueuse qui est à l'origine de sa conception, Adonis voit le jour. L'histoire veut que la colère de Cynéras explose lorsqu'il apprend que sa fille Myrrha l'a séduit alors qu'il était ivre. Quand il tente de la tuer d'un coup d'épée, Aphrodite transforme Myrrha en arbre, lui épargnant ainsi la vie. L'enfant grandit donc tranquillement sous l'écorce jusqu'au moment où il émerge du flanc de sa mère. Les nymphes s'affairent alors à lui prodiguer les premiers soins, moment clé dépeint par notre gravure.

Bien que la gravure soit datée de 1544, cela ne signifie pas pour autant que le dessin de Salviati remonte à la même époque, surtout lorsqu'on sait que le peintre se trouve alors à Florence. Comme j'ai tenté de l'expliquer, les rapports entre éditeurs, artistes et graveurs, sont complexes. Il se peut très bien que Lafréri ait commandité la réalisation d'une estampe basée sur un dessin acquis par d'autres voies, et ce à l'insu de l'artiste à l'origine de l'invention. Le fait que le nom de Salviati ne figure pas sur notre gravure corrobore l'hypothèse d'une opération menée sans qu'il en soit informé. Stylistiquement, certaines figures se rapprochent de celles caractérisant les oeuvres des années 1530, en particulier la nymphe affublée d'un baluchon sur la tête qui rappelle la canéphore annonciatrice de San Giovanni Decollato.

Rome devient également l'occasion pour Salviati de renouer avec le monde éditorial et de s'intéresser brièvement à un domaine jusque-là laissé pour compte, soit celui de

---

<sup>167</sup> L'alliance entre un Salamanca vieillissant (âgé alors de 73 ans) et un Lafréri ambitieux, a bénéficié surtout à ce dernier qui, du coup, accède à un inventaire substantiel de planches. La nature de la fusion avec les responsabilités et gains respectifs reste cependant floue, le document notarié relatant les détails de l'opération demeurant à ce jour introuvable. Chacun continue par contre à publier des estampes sous son nom propre. À la mort de Salamanca en 1562, son fils Francesco hérite de l'entreprise familiale, mais à peine un an plus tard, il décide de dissoudre le partenariat avec Lafréri. Sur ces points voir WITCOMBE, *Print...* p. 134, 154 et 164.

<sup>168</sup> Musée des beaux-arts du Canada, inv. 42314, 320 x 435 mm. Inscription: *O matris pellex fratris materq. aororqu./ Mutata erepta est uitaq.morsa tibi. // Cortice sub te nero matris Cinyreus infans/ Lucinam uagit qua modo uoce potest. // Mitis adest Dea, nerba puerpera dicit, arbor / Finditur, in lucem pulcher Adonis uenis. // Delitiae Veneris matrisq. Ulture furorem / Hac olim forma simoueat per. ANT. LAFRERI SEQUANI FORMIS ROMAE.*

l'architecture. En effet, l'artiste contribue à la conception de l'ouvrage, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, pour lequel il fournit des illustrations à son ami de longue date, Antonio Labacco.<sup>169</sup> Publié une première fois en 1552, et réédité en 1557, ce livre, à cheval entre le traité d'architecture et le recueil de monuments jugés dignes d'intérêt, devient un moyen additionnel pour Salviati de diffuser ses inventions.<sup>170</sup> En effet, selon Dubourg-Glatigny, l'ouvrage fut abondamment réédité jusqu'au XVIIIe siècle, ce qui confirme sa popularité.

Il serait intéressant de mieux cerner – dans une étude future – la contribution de Salviati par rapport à la tradition des livres de ce type et de voir quels autres artistes y participent. On peut souligner, à titre de comparaison, les traités de Vignole et de Serlio, quasi contemporains où les illustrations sont toutefois réalisées exclusivement par leur auteur. Pourquoi Labacco, architecte de plein droit, a-t-il alors recours à Salviati? Cherche-t-il à donner une facture particulière à son livre et le rendre ainsi plus attrayant? Sacrifie-t-il l'aspect didactique des images pour miser plutôt sur la dimension esthétique? Il est vrai que la raison d'être du *Libro* n'a jamais été clairement énoncée par son auteur et les hypothèses que l'on vient de formuler s'avèrent toutes probables.

Ceci dit, l'attribution à Francesco des images gravées fait toujours l'objet d'un débat, à l'exception de la page-titre, dont le rapprochement avec Salviati n'a pas été remis en question depuis le catalogue d'Arthur E. Popham et Johannes Wilde qui identifient le dessin préparatoire à l'estampe.<sup>171</sup> La feuille montre les figures des mathématiques et de la perfection flanquant un portique d'ordre dorique qui s'ouvre sur un paysage de ruines. Assis nonchalamment sur le fronton, deux *ignudi* laissent pendre de chaque côté de la

---

<sup>169</sup> On se souviendra que Labacco sert d'intermédiaire très tôt dans la carrière de Salviati afin que ses services soient retenus par Filippo da Siena, pour la décoration de S. Maria della Pace (voir note 2, partie 1, pour références à Vasari). Sur le traité, voir P. DUBOURG-GLATIGNY, *ROME/PARIS*, n° 142 et l'introduction d'Arnoldo BRUSCHI dans la réédition de 1992 du *Libro appartenente a l'architettura : 1559*. Plus récemment, voir S. DESWARTE-ROSA, «Le 'Libro appartenente all'architettura' d'Antonio Labacco, à Rome en 1552 », dans *Sebastiano Serlio à Lyon: architecture et imprimerie*, sous la direction de S. Deswarte-Rosa, Lyon, 2004.

<sup>170</sup> Sur la façon dont le livre de Labacco s'insère dans la lignée des ouvrages d'architecture, voir l'essai pointu de A. NESSELRATH, « I libri di disegni di antichità : tentativo di una tipologia », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, éd. par S. Settis, Turin, 1986, p. 47-147.

<sup>171</sup> Plume, encre brune et lavis sur pierre noire, 358 x 240, Londres, château de Windsor (inv. 19243). A. E. POPHAM et J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londres, 1949, p. 327-328; P. DUBOURG-GLATIGNY, *ROME/PARIS*, n° 141.

structure de riches festons. Un cartouche, qui dans la version gravée affiche le titre du traité, est ici laissé vacant.

Les autres illustrations accompagnant le livre présentent différents édifices, dont le temple de Castor et Polux et la Basilica Aemilia, surplombés de statues drapées qui adoptent une pose statique ou dynamique. Dans le cadre récent du recollement du corpus formant le *Paper Museum* de Cassiano dal Pozzo, la question entourant l'auteur des dessins a été à nouveau abordée.<sup>172</sup> Certains historiens n'attribuent à Salviati que les statues, d'autres la composition dans son entier. Si, stylistiquement, il est facile d'appuyer la première hypothèse, la lacune des dessins architecturaux attribués à l'artiste, rend difficile d'étayer la seconde.

---

<sup>172</sup> I. CAMPBELL, *Ancient Roman Topography and Architecture*, dans *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, Londres, 2004. Les dessins faisant partie du livre de Labacco sont au nombre de dix-huit, dont deux se révèlent cependant être des copies. Les dessins correspondent, dans l'ordre, aux planches 15 à 32 du traité.

## VI. *Un retour aux sources: l'artiste et l'orfèvrerie*

Au tout début de la biographie de Salviati, Vasari nous informe que ce dernier apprend les rudiments du dessin grâce aux leçons prodiguées par son cousin orfèvre, Giovan Francesco dit le Diacceto.<sup>173</sup> Ce cousin cultive également la passion de Salviati pour l'art graphique en lui procurant des dessins de différents maîtres que l'artiste s'applique à copier inlassablement. Les progrès de Salviati ne passant pas inaperçus, son père décide finalement de le placer comme apprenti orfèvre chez son oncle où « pouvant dessiner à loisir, Francesco fit tant de progrès en quelques mois qu'il stupéfia tout le monde ».<sup>174</sup>

Cet extrait des *Vies* est pertinent à notre thèse dans la mesure où il met en relief le rôle déterminant joué par l'art de l'orfèvrerie dans la formation du jeune peintre, plus précisément dans le développement de son habileté à traduire les propriétés matérielles d'un objet tridimensionnel. En effet, il faut s'imaginer que le travail des orfèvres était des plus diversifiés, ces derniers pouvant confectionner assiettes, ustensiles de table, vases, salières, gobelets, tasses, aiguères et autres récipients de toutes sortes.<sup>175</sup> Puisque leur métier se confondait avec celui des bijoutiers, on sait que certains orfèvres fabriquaient également chaînes, bracelets, bagues, broches, en plus de sertir de pierres précieuses les épées et poignards. Bref, la nature même du travail d'un tel atelier implique que Salviati a été exposé à la fabrication d'une multitude d'objets dont les matériaux et les procédés pouvaient varier, aiguillant ainsi sa sensibilité par rapport aux possibilités formelles de ce type d'oeuvres. La connaissance des aspects pratiques liés au travail des métaux, acquise en début de parcours, a à mon avis permis à Salviati d'aborder ses collaborations successives avec les orfèvres d'une manière distincte. En d'autres termes, le contact direct du peintre dans l'élaboration d'objets décoratifs – souvent voués à une fonction utilitaire – en a fait un parfait candidat pour repenser leur potentiel expressif.

S'il nous reste à ce jour des preuves tangibles d'une collaboration entre Salviati et les lissiers, nous ne pouvons dire la même chose à propos de son association avec certains

---

<sup>173</sup> VASARI-SHASTEL, 9, p. 55; VASARI-MILANESI, VII, p. 5-6.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> L'étude fondamentale sur le sujet reste celle de J. F. HAYWARD. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism: 1540 – 1620*, Londres, 1976.

orfèvres puisqu'aucun objet décoratif, produit avec certitude sur une idée de l'artiste, n'a survécu. Malgré cet état actuel du savoir, nous pouvons établir des liens solides entre l'artiste et le milieu de l'orfèvrerie. D'abord, grâce au témoignage de Vasari qui non seulement nous renseigne sur l'expérience du peintre dans l'atelier familial, mais également au sujet de ses fréquentations assidues avec de jeunes orfèvres et bijoutiers, des liens que Salviati maintient manifestement tout au long de sa vie. Par exemple, le biographe s'attarde plutôt longuement sur la figure de Francesco di Girolamo del Prato qui accueille Salviati à son retour à Florence en 1543, comme on l'a mentionné plus haut.<sup>176</sup> Le peintre devient également le parrain du fils de l'orfèvre Piero da Marcone, à qui il offre pour l'occasion un cadeau des plus appropriés: un dessin préparatoire pour un plateau d'accouchée (assiette sur laquelle on servait le repas à la nouvelle mère). La description précise qu'en fait Vasari nous permet de comprendre qu'il s'agit là d'une feuille très aboutie et que le plateau imaginé par Salviati est richement orné.<sup>177</sup> Seule la relation professionnelle entre Salviati et Manno Sbirro est documentée, ainsi qu'en témoigne une liste de papiers personnels annexés à la copie de l'inventaire après décès de l'artiste. On y retrouve entre autres une lettre datée de 1556 confirmant l'amitié entre les deux hommes – bien que son contenu ne soit pas précisé – ainsi qu'un reçu d'acquiescement de dette effectué le 29 novembre 1558.<sup>178</sup>

Ensuite, les dessins qui nous sont parvenus corroborent un dialogue entre Salviati et les orfèvres dans la création d'objets de nature différente. Les dessins que je propose d'examiner témoignent de cette production éclectique qui fait toutefois appel à une approche similaire de la part de l'artiste. À l'instar de son approche dans la conception des tapisseries, Salviati propose aux orfèvres des inventions qui défient la faisabilité technique à transposer le motif. Le premier exemple faisant fois de son audace créative est l'étude d'une aiguère dans la collection du musée Ashmolean<sup>179</sup> (fig. 79). Le motif a d'abord été

---

<sup>176</sup> Voir supra n. 94. VASARI- SHASTEL, 9, p. 55, 64, 78-79; VASARI-MILANESI, VII, p. 6, 21, 43-44.

<sup>177</sup> «In quale disegno era in un partimento riquadrato, ed accomodato sotto e sopra con bellissime figure, la vita dell'uomo, cioè tutte Tetà della vita umana, che posavano ciascuna sopra diversi festoni appropriati a quella età secondo il tempo; nel quale bizzarro spartimento erano accomodati in due ovati bislungi la figura del Sole e della Luna, e nel mezzo Isais, città d'Egitto, che dinanzi al tempio della Dea Pallade dimandava sapienza; quasi volendo mostrare che ai nati figliuoli si doverebbe innanzi ad ogni altra cosa pregare sapienza e bontà». Aux dires du biographe, Marcone garda "avec amour" le cadeau de Salviati. VASARI-CHASTEL, 9, p. 63; VASARI-MILANESI, VII, p. 20-21.

<sup>178</sup> SICKEL, Francesco ... , p.132, no 13 (« saldo con Manno orefica adj 29 dj novembre 1558»); no 21 («una letera dj Manno orafica da 1556 [...]).

<sup>179</sup> Plume, encre brune, lavis, rehauts de blanc et pierre noire, The Ashmolean Museum, inv. WA1863.675.

tracé à la pierre noire. Les contours des trois figures qui surplombent l'objet ont ensuite été précisés à la plume et à l'encre, qui a laissé un trait plein, parfois interrompus puis repris. Certains détails présentent un trait plus nourri, plus large, comme le visage de l'oiseau au centre du récipient et la partie droite de celui-ci. Le modelé des figures a été obtenu par l'application de subtils coups de pinceau de rehauts de blanc et un jeu savant de plages plus ou moins saturées d'encre brune diluée. Des touches de lumière similaires se notent également au niveau des coiffures et spécialement sur l'espèce de centaure ailé, à gauche du broc. À certains endroits le lavis apparaît « déborder » légèrement des pourtours sans pour autant donner une impression de bavures.

La feuille est d'une facture remarquable non seulement pour son aspect hautement fini, mais parce que les divers matériaux et instruments d'exécution sont dosés avec brio. Le nu féminin, dont les hanches généreuses et la massivité du bas du corps rappellent les nus de Pontorno, sert d'anse. Le masque fabuleux, à la bouche en forme de coquillage, tient lieu d'orifice d'où sera déversée l'eau. Ce motif rappelle bien sûr les nombreux récipients qui ponctuent les compositions picturales de l'artiste. Seulement, ici le degré de raffinement est poussé à son extrême. On ignore si cet objet a jamais été réalisé, mais la finesse des détails laisse croire à un dessin soumis à l'approbation d'un mécène. La manière de penser l'objet en trois dimensions et aux possibilités formelles concédées par les métaux provient certainement de la familiarité de Salviati avec ces derniers. Une familiarité qui rend l'artiste sensible au métal en tant que matière malléable, façonnable, dont la texture, le fini, la surface polie, confèrent à l'objet une facture bien spécifique.

Le dessin d'un casque avec cimier, conservé au Louvre, est une autre démonstration spectaculaire de la compréhension du matériau qui permet à l'artiste d'en exhiber le potentiel<sup>180</sup> (fig. 80). Bien sûr, cette feuille est investie d'une grande part de fantaisie qui, comme l'a souligné Goguel, aurait probablement été sacrifiée dans la réalisation de l'objet. Christian Beaufort-Spontin pousse cette idée plus loin en affirmant que le motif créé par Salviati ne pourrait absolument pas servir de matrice à la création de l'objet réel. L'argument est probant, mais il ignore, à mon avis, la démarche qui caractérise la production artistique de Salviati. S'il est vrai que le dessin est imprégné d'une grande

---

Voir MONBEIG GOGUEL, *ROME/PARIS*, n° 107.

<sup>180</sup> Plume, encre et lavis brun, traces de sanguine sur papier bleu, 497 x 372 mm, Département des arts graphiques, inv.6126. MONBEIG-GOGUEL, *ROME/PARIS* n°105.

licence artistique, il reste que le cimier est étudié pour ce qu'il pourrait être, c'est-à-dire une surface de métal pouvant se plier à l'imagination fertile de l'artiste. Ce dessin, de dimensions importantes, provoque un impact visuel immédiat chez le spectateur de par la richesse des détails : les cornes d'abondance et le nu masculin positionné entre les deux, la figure du sphinx, les parois latérales ornées de visages et de motifs floraux, le mascarón aux cheveux ondulants, les bords spiralés, le cordon qui traverse le casque au niveau horizontal, et surtout cet œil perçant qui nous fixe. Le plumage est rendu à larges coups de pinceau et de lavis brun, rehaussé de légers traits à l'encre. Même l'utilisation d'un papier bleu comme support, dont le coloris est toutefois aujourd'hui atténué, est signe que l'artiste a voulu intensifier les contrastes et maximiser les points de la lumière obtenus par l'application d'un blanc naturel au pinceau.

On a souvent évoqué la possible collaboration entre Salviati, Manno Sbarri et le tailleur de pierre Giovanni Bernardi, en lien avec la fameuse *cassetta* Farnese de Capodimonte.<sup>181</sup> Si la participation de Salviati à ce projet n'a pu être démontrée hors de tout doute, certains dessins de l'artiste constituent des exemples du type d'invention que celui-ci aurait développé pour un objet similaire. Ainsi, deux dessins conservés aux Uffizi présentent une facture soignée qui souligne l'expérience de Salviati en orfèvrerie (fig. 80). Le degré de finition et de détails des coffrets imaginés par l'artiste- avec ses volutes, *ignudi*, animaux fantastiques - se prêterait pertinemment à leur traduction en précieux objet de métal. Cet aspect ne peut toutefois nous étonner. En fait, il concorde avec ce que j'estime être une des signatures de l'artiste: repousser le potentiel créatif du médium exploré. Encore une fois, il s'agit de défier les conventions et de renouveler les formes expressives. Mais surtout, de chercher à transposer ces idées formelles dans l'oeuvre finale.

---

<sup>181</sup> La cassette a été longuement étudiée par Christina Riebesell, dans *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, éd. par L. Fornari Schianchi, 1995, p. 58-69 et dans *ROME/PARIS* n<sup>os</sup> 95 et 96.

## *Conclusion*

On peut lire dans les efforts menés par Salviati une espèce de « campagne de promotion », liée certainement à de hautes ambitions, mais aussi à la nécessité de se tailler une place dans une Rome d'adoption qui demeure grandement dominée par Michelangelo et une Florence native qui lui préfère le peintre Agnolo Bronzino. Ma recherche m'a permis d'étudier de quelle façon Salviati réussit à s'immiscer dans plusieurs sphères, artistique et sociale. Comme on le sait, Salviati se rend à Rome suite à la gracieuse invitation du cardinal Giovanni Salviati, quoique certainement attisé par l'héritage et le mécénat culturels de la ville. Son pari porte fruit, car au cours de cette période, il accumule de nombreuses commandes et se taille une renommée enviable comme fresquiste à San Giovanni Decollato. Ce premier transfert signe une tendance que l'on retrouve tout au long de sa carrière. En effet, les séjours ponctuels de Salviati dans diverses villes deviennent des prétextes pour s'immerger dans une activité que l'artiste n'avait auparavant peut-être qu'effleurée. En regardant de plus près la polyvalence de Salviati, on se demande si elle est le fruit d'une verve inventive hors du commun, la conséquence d'une ambition obstinée ou simplement le besoin économique. Peu importe si la réponse contient tout à la fois ses trois éléments ou seulement un seul. Ce qui apparaît évident est que Salviati se meut à l'intérieur d'un réseau de production élaboré où il devient souvent un maillon essentiel de la chaîne. Ce qui est fascinant est de voir comment les œuvres lui servent à se mouvoir à travers ce tissu de création. Comment chaque objet, et par extension, chaque technique, devient un tremplin pour se plonger dans un contexte particulier.

Ces remarques mettent en relief un aspect fondamental de Salviati, peut-être jamais suffisamment souligné: sa connaissance de certaines techniques et sa sensibilité aux matériaux. J'estime que le plus grand talent de l'artiste, comme en atteste sa production, est sa souplesse ou adaptabilité créative. J'entends par là que l'artiste renouvelle son approche sans qu'elle soit contaminée par la précédente. Bien sûr comme tout artiste Salviati cultive un répertoire de motifs qu'il réutilise, ce processus a été fréquemment souligné par les historiens de l'art. Toutefois je ne parle pas ici de citation ou d'autocitation, je me réfère plutôt à la manière dont Salviati reprogramme en quelque sorte ses paramètres de création en gardant à l'esprit l'objet final. La diversité des projets entrepris par Salviati l'amène à

composer avec différentes surfaces de création - de la lettrine de manuscrit à la fresque -, l'obligeant à redimensionner ses inventions, les condenser et avoir constamment à l'esprit le type d'ouvrage et sa fonction. Si les chapelles, palais et l'oratoire présentent des préfigurations spatiales avec lesquelles l'artiste doit composer, les dessins de formats modestes sont le fruit d'un choix délibéré où Salviati décide d'exercer ses capacités sur des surfaces réduites.

La propension de Salviati à fouiller le potentiel expressif des médias l'amène à transiger avec des individus pratiquant ce que l'on considère parfois comme des arts mineurs. Les nombreuses collaborations de Salviati nous obligent donc à repenser les conceptions modernes de l'artiste du XVI<sup>e</sup> siècle qui crée de manière isolée. Il faut garder à l'esprit qu'à l'époque les diverses formes d'art ne sont pas compartimentées. Un des aspects distinctifs de son parcours a été justement de savoir exploiter les différentes possibilités de collaboration, tout en conservant son individualité artistique. À cela il faut préciser que Salviati fait preuve de discrimination, ne s'associant qu'avec les artistes d'une certaine renommée. Un exemple d'association féconde et délibérée est celui entre le peintre et le graveur Enea Vico, qui jouit d'une solide réputation.

Pour finir, l'inventaire après décès de Salviati confirme les propos de Vasari quant à l'existence d'un tableau peint sur toile d'argent. Ce support inusité et audacieux fait foi de l'esprit inventif d'un artiste nourri d'une réelle passion pour son art. Au-delà de la simple expérimentation, nous pouvons donc lire dans cette toile l'indice d'un artiste qui s'investit sans retenue dans son art, et ce, tout au long de sa carrière.

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
21 août 1531	Paiement			Paiement pour la réalisation d'un tableau représentant le Vierge: « Addi 21 d'agosto 1532 1 (scudo) iiii B (enoti) posto a maestro francesco nostro dipintore per suo quadro dilegnamo dedare per dipingere quest[a] figur[a] di nostra donna »	<b>BAV/Archivio Barberini</b> , Fonds Salviati, « Giornale A (1517-1531) », fol. 334r  <b>Schlitt</b> 1991, p. 34, note 42
10 mai et 26 juillet 1534	Paiement			Paiement <b>de la part de Salviati</b> pour devenir membre de l'Académie de Saint-Luc.	<b>Archivio dell'Accademia nazionale di San Luca</b> , Libro degli Introiti, MS. 2, fol. 4 ve (page MDXXXIII) et fol. 5 r  <b>Hirst</b> 2001, n. 17
1536	Paiement			Paiement de 149 scudi 5 B (enoti) comme provision (incluant un salaire annuel) et une autre dépense d'un montant non spécifié.	<b>BAV/Archivio Barberini</b> , Fonds Salviati, « Giornale e Ricordi del Cardinal Giovanni Salviati 1534 à 1538 », fol.101v  <b>Schlitt</b> 1991, p. 34, note 41 (Schlitt ajoute qu'il n'y a pas d'autres paiements à Salviati dans ce livre)

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
1536	Païement			Païement de 200 scudi pour la réalisation de grisailles sur l'arche de Saint-Marc : «a maestro Francesco pittore el quale sta in casa del reverendissimo Salviati ducati 200 per la historia grande e per sei istoriette del arco di Santo Marco».	<b>ASR</b> , Camerale I, 1563-64, f. 9: <i>Conti delle spese fatte per l'arco di Santo Marco, porte di Santo Pietro et di Palazzo et sopra il ponte di Santo Agnolo et per la porta di Santo Sebastiano et altri luochi nella felice entrata della cesarea Maestà Carlo imperatore V, distribuiti per mandato di messer Giovanni Gaddi</i> <b>Podestà 1878</b> «Carlo V a Roma nell'anno 1536», <i>Archivio della Società Romana di Storia Patria</i> , I, 1878, p. 303-44
11 juillet 1539	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Leone Leoni	Fait l'éloge de la manière de dessiner de Salviati, et le compare à Michelangelo.	<b>Hirst</b> 1961, n. 21; <b>Camesasca</b> , I, no. 83; <b>Cheney</b> 1963, p. 641, doc. 3; <b>Erspamer</b> , II, 118 <b>Procaccioli</b> , II, 118; <b>Larivaille</b> 2003, p. 46 (lettre retranscrite partiellement)
Décembre 1539	Poème	Pietro Aretino, Venise	François 1 <sup>er</sup>	Au sujet de son portrait, exécuté par Salviati, et envoyé au roi.	<b>Cheney</b> 1963, p. 641, doc. 5 <b>Aretino</b> : <i>Capitolo di Messer Pietro Aretino al re di Francia</i> , lignes 222-240

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
Janvier à août <b>1540</b>	Manuscrit			Témoignage écrit de Giovanni da Udine au sujet de l'état des travaux au Palais Grimani, probablement la salle d'Apollo où travaille Salviati.	« Rotulo Recamador » : manuscrit ayant appartenu à Giovanni da Udine. Déjà dans les archives Moroldi, Udine, détruit durant 2 <sup>e</sup> guerre mondiale. En partie retranscrit et traduit par G. Moschini. <b>Cheney 1963</b> , p. 643, doc. 8  Salviati n'est pas mentionné, mais le document sert de repère chronologique pour son travail au palais Grimani.
Janv. <b>1540</b> [?]	Lettre	Paolo Giovio	Pietro Aretino, Venise	Demande à Aretino de remettre une lettre à Salviati en son nom.	<b>Ferrero</b> 1956, I, no. 108; <b>Cheney</b> 1963, p. 642, doc. 6; <b>LSA</b> , II, n° 32
24 fév. <b>1540</b>	Lettre	Paolo Giovio	Pietro Aretino, Venise	Salviati est supposé entrer au service du marquis de Milan, sous les recommandations de Giovio. Il devra entre autres réaliser 12 tableaux sur toile. En date du 24 février, Giovio s'étonne que Saviati ne soit pas encore arrivé.	<b>Ferrero</b> 1956, I, no. 111, p. 238; <b>Cheney</b> 1963, p. 642, doc. 7; <b>LSA</b> II, 33
29 juillet <b>1541</b>	Paiement			Paiement pour l'exécution à fresque d'un roi Pépin.	<b>ASV</b> , Libro della tesoreria, 1540, 43, f. 29, I  <b>Cheney 1963</b> , p. 643, doc. 9

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
20 août 1542	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Francesco Salviati	Éloges de la part d'Aretino et du roi de France au sujet du talent de Salviati, de Tiziano et de Vasari.	<b>Cheney</b> 1963, p. 644, doc. 11; <b>Camesasca</b> , I, no. 154; <b>Procaccioli</b> , II, 446; <b>Erspamer</b> , II, 446
25 août 1543	Paiement			Alamanno Salviati compense Salviati pour un cadre représentant la Vierge : « 53 fiorini, 11 soldi, 5 denari »  [Salviati est à Florence]	<b>Cheney</b> 1963, p. 644, doc. 13
9 octobre 1543	Lettre	Lorenzo di Andrea Pagni, Poggio a Caiano	Pierfrancesco Riccio, Florence	Cosimo I <sup>er</sup> demande à Riccio de fournir à Salviati une liste des accomplissements de Camillus, en vue de la réalisation des fresques au Palazzo Vecchio  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , filza 1170, f. 361  <b>Cheney</b> 1963, p. 644, doc. 14; <b>Schlitt</b> 1991, p. 163, note 30
29 février 1544	Lettre	Annibal Caro, Rome	Francesco Salviati, Florence	Caro défend la réputation et le talent de Salviati auprès de plusieurs personnes dont Pier Luigi Farnese, furieux que le peintre ait refusé de travailler à Nepi. La lettre fait allusion à l'emprisonnement de Salviati suite à ce conflit.	<b>Cheney</b> 1963, p. 646, doc. 15; <b>Greco</b> 1957, I, 218, p. 294-96; <b>Schlitt</b> 1991, appendice B
18 mai 1544	Paiement			Argent versé à Salviati pour la réalisation de travaux dans la « sala della Cappella », du Palazzo Vecchio : « 25 d'oro di moneta »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba, vol. X (1544-53), Creditore e debitore della guardaroba, f. 21v  <b>Cheney</b> 1963, p. 646, doc. 16; Allegri et Cecchi, p. 47; <b>Schlitt</b> 1991, p. 167, note 49 (la seule référence citant le montant versé)

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
31 mai 1544	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 25 fiorini »  Sur la même feuille, un autre montant de : « 2 doro moneta »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 29r  <b>Schlitt</b> 1991, p. 163, note 32
5 juin 1544	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 2 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 35r  <b>Schlitt</b> 1991, p. 163, note 32
8 juin 1544	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 2 fiorini »  Au recto de la même feuille, un autre montant de : « 50 doro di moneta »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 35r  <b>Schlitt</b> 1991, p. 163, note 32
19 juin 1544	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 200 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 39r  <b>Schlitt</b> , 1991, p. 164, note 32
13 août 1544	Lettre	Annibal Caro	Niccolò Spinelli	Caro vante le talent de Salviati et le recommande pour la réalisation d'un projet non précisé (une <i>impresa</i> ?)	<b>Greco</b> 1957, II, 422, p. 173-74

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
31 octobre 1544	Paiement			Argent versé l'assistant de Salviati, « Dom.co suo garzone » (2 scudi), (Domenico Romano?) pour les travaux effectués dans la sala dell'Udienza  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 32v  <b>Allegri et Cecchi</b> 1990 p. 47
6 novembre 1544	Contrat			Albizo del Bene, au nom des héritiers de Tommaso Guadagni, commande à Salviati <i>L'incrédulité de saint Thomas</i> pour la somme de 200 scudi. Le peintre reçoit un versement de 50 scudi.  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Notarile antecosimiano, Piero Francesco Maccalli (indexed incorrectly as Maccari), f. 12480, fol. 110r.  <b>Miller</b> 1998, p. 122-125
5 janvier 1545	Lettre	Pierfrancesco Riccio, Florence	Cosimo de Medici	Communique au duc qu'il a donné quelques scudi à Salti et que ce dernier en a demandé un autre 50. Riccio reconnaît que Salviati « travaille comme un chien »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Mediceo del Principato, filza 370, f. 276v  <b>Cheney</b> 1963, p. 646, doc. 17 (l'auteur cite l'ancienne numérotation du document); <b>Schlitt</b> 1991, p. 272, note 5
30 avril 1545	Paiement			Paiement pour la réalisation de travaux dans la « sala della Cappella », au Palazzo Vecchio  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Guardaroba Generale, Creditore e debitore della Guardaroba, vol. X (1544-53), f. 43v  <b>Cheney</b> 1963, p. 646, doc. 18; <b>Allegri et Cecchi</b> 1980, p. 47

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
3 mai 1545	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 2 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Depositaria Generale, Libro di Debitore e Creditore, 1543-1545, vol. 573  <b>Schlitt 1991</b> , p. 164, n. 32
6 mai 1545	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 2 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Depositaria Generale, Libro di Debitore e Creditore, 1543-1545, vol. 573  <b>Schlitt 1991</b> , p. 164, n. 32
8 mai 1545	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 50 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Depositaria Generale, Libro di Debitore e Creditore, 1543-1545, vol. 573  <b>Schlitt</b> , 1991, p. 164, n. 32
15 mai 1545	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : « 20 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Depositaria Generale, Libro di Debitore e Creditore, 1543-1545, vol. 573  <b>Schlitt</b> , 1991, p. 164, n. 32
18 mai 1545	Paiement			Argent versé à Salviati pour son travail au Palazzo Vecchio : 25 fiorini »  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , Depositaria Generale, Libro di Debitore e Creditore, 1543-1545, vol. 573  <b>Schlitt</b> , 1991, p. 164, n. 32
21 mai 1545	Registre			Salviati est admis à l'Académie de Florence	<b>Cecchi 1991</b> , p. 25, 28, note 67

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
Août 1545	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Francesco Salviati, Florence	Accuse réception de la gravure illustrant la <i>Conversion de St. Paul</i> . Description et admiration pour l'estampe et pour le talent de Salviati en général.	<b>Cheney</b> 1963, p. 647, doc. 19; <b>Camesasca</b> , II, no. 247; <b>Procaccioli</b> , III, 293
11 sept. 1545	Lettre	Paolo Giovio	Alessandro Farnese, Rome (?)	Giovio informe le cardinal que Salviati a peint l'histoire de Scipion au Palazzo Vecchio.	<b>Cheney</b> 1963, p. 649, doc. 20; <b>Ferrero</b> 1956, II, no. 213, p. 19
Octobre 1545	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Francesco Salviati, Florence	Aretino remercie Salviati pour ses compliments au sujet de la description de la gravure qu'il a fait. Il accepte le tableau que Salviati lui propose de lui envoyer en guise de remerciement.	<b>Cheney</b> 1963, p. 649, no 21; <b>Camesasca</b> , II, 259, p. 100-101; <b>Procaccioli</b> , III, 371
15 octobre 1545	Registre (de Pierfrancesco Riccio)			Nom de Salviati mentionné parmi les peintres qui travaillent à la fabrique de tapisseries de Cosimo I <sup>er</sup> .  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , MdP, filza 613, carta 14, f. 29v;  <b>Cheney</b> 1963, p. 644, doc. 22 : <b>Adelson</b> 1990, doc. 30
26 octobre 1545	Lettre	Pierfrancesco Riccio, Florence	Cosimo I <sup>er</sup> , Florence	Riccio demande de l'argent au nom de Salviati. Le duc, dans une annotation en marge de la requête, accepte de verser des sous au peintre.  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , MdP, filza 613, carta 14, f. 50r-51v  <b>Adelson</b> 1990, doc. 32
11 novembre 1545	Paiement			Salviati est payé 50 <i>monete d'oro</i> , pour son travail sur les tapisseries  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , GM, filza 10, f. 33  <b>Adelson</b> 1990, doc. 34

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
Novembre 1545	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Paolo Crivello	Compare Salviati à Michel-Ange et souligne à quel point Francesco copie fidèlement les ignudi du <i>Jugement</i> , de manière à confondre les 2 artistes, preuve du talent de Francesco.	<b>Camesasca</b> , II, no. 280, p. 116-117; <b>Procaccioli</b> , III, 442
9 décembre 1545	Paiement			Salviati reçoit le dernier paiement pour <i>L'incrédulité de saint Thomas</i> .  [Salviati est à Florence]	<b>Miller</b> 1998, p. 122-125
Janvier 1546	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Francesco Salviati, Florence	Fait allusion à l'épreuve subie par Sansovino (accusé de mal gérer la construction de la bibliothèque Marciana à Venise)	<b>Cheney</b> 1963, p. 650, doc. 23; <b>Camesasca</b> , II, no. 312, p. 137; <b>Procaccioli</b> , III, 640
Janvier 1546	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Lorenzino (messenger)	Aretino accepte des saucissons comme substitut au tableau promis par Salviati  [Salviati est à Florence]	<b>Camesasca</b> , II, no. 324, p. 144-45; <b>Procaccioli</b> , III, 684
Janvier 1546	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Pier Francesco Riccio, Florence	Salviati a vraisemblablement écrit une lettre à Aretino où il rapportait que Riccio s'étonnait de l'éternelle jeunesse physique du poète en voyant un de ses portraits.  [Salviati est à Florence]	<b>Camesasca</b> , II, no. 326, p. 145-46; <b>Procaccioli</b> , III, 687
Avril 1546	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Messer Paulo Pellucca [Paolo Pilucca]	Loue le talent de Salviati par rapport à Michelangelo (il s'agit essentiellement de la même lettre que no. 280)	<b>Camesasca</b> , II, no. 347, p. 163; <b>Procaccioli</b> , IV, 85

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
Mai 1546	Lettre	Pietro Aretino, Venise	Cosimo I <sup>er</sup> , Florence	Fait allusion à son portrait réalisé par Titien et consigné à Riccio le 1 <sup>er</sup> sept. 1545 par Lorenzino  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , MdP, filza 377, c. 2  <b>Cheney</b> 1963, p. 644, doc. 24
31 juillet 1546	Registre			Nicolas Karcher livre une tapisserie ayant pour sujet la <i>Pietà</i> (ou <i>Lamentation</i> ), basée sur un dessin de Salviati  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , <b>GM</b> , <i>Ricordanze generali della guardaroba</i> , filza 12, f. 5v  <b>Cheney</b> 1963, p. 650, doc. 25 (avec la date erronée); <b>Adelson</b> 1990, doc. 56
22 août 1546	Lettre	Don Miniato Pitti (de Florence)	Vasari (à Rome)	Don Miniato transmet les salutations de Pontormo, Bronzino, Tasso et Salti à Vasari  [Salviati est à Florence]	<b>Cheney</b> 1963, p. 650, doc. 26; <b>Frey</b> I, p. 168-69, no. 83
20 février 1547	Lettre	Ludovico Domenichi, Florence	Lettre dédiée à Salviati, « pittore eccellentissimo », en préface de la traduction de <i>La pittura di L. B. Alberti</i>	Considère Salviati comme un peintre parfait, et affirme qu'il est donc juste de lui dédier un traité sur la peinture	<b>Shearman</b> 1967, p. 171-72; <b>Schlitt</b> 1991, p. 246-247, note 42 (lettre originale retranscrite)
2 avril 1547	Lettre	Paolo Giovio, Rome	Giorgio Vasari, Florence	Giovio transmet ses salutations à Pontormo, Bronzino, Salviati, au défunt Bugiardini, Granaccio  [Salviati est à Florence]	<b>Cheney</b> 1963, p. 650, doc. 27; <b>Ferrero</b> 1956, II, p. 78, no. 254; <b>Frey</b> I, p. 196-97, n° 93

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
3 juin 1547	Lettre	Anton Francesco Doni, Rome	Francesco Salviati, Florence	Exprime son admiration pour Salviati et parle entre autres de son impatience à se rendre à Florence pour voir les fresque au Palazzo Vecchio une fois celles-ci terminées	<b>Doni</b> 1547, p. 68-69; <b>Fletcher</b> , n. 5; <b>Schlitt</b> 1991, p. 248, note 47
8 juillet 1547	Lettre	Paolo Giovio, Rome	Giorgio Vasari, Florence	Giovio demande à Vasari de transmettre ses salutations à Pontormo, Bronzino, Salti, Bachiaca et Bandinelli  [Salviati est à Florence]	<b>Ferrero</b> 1956, II, p. 91, no. 267; <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 28; <b>Frey I</b> , p. 199-200, n° 96
12 octobre 1547	Registre			Mention dans l'inventaire de Medici d'une tapisserie représentant un <i>Ecce Homo</i> , mal tissé (probablement la première version de Salviati de la tapisserie)	<b>ASF</b> , GM, filza 14, fol. 47 r-v  <b>Adelson</b> 1990, doc. 83
10 décembre 1547	Lettre	Paolo Giovio, Rome	Giorgio Vasari, Rimini	Selon Giovio, Salviati s'est rendu à Rome « à l'odeur de la mort de Perin [del Vaga] »	<b>Ferrero</b> 1956, II, p. 91, no. 286; <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 29; <b>Frey I</b> , p. 209, n° 104
22 février 1548	Lettre	Don Miniato Pitti, Florence	Vasari, Arezzo	Fait allusion à l'insatisfaction de Salviati car ses dépenses excèdent la somme d'argent obtenue de Cosimo I <sup>er</sup> (sans que la nature de la commande soit précisée)	<b>Cheney</b> 1963, p. 653, doc. 31; <b>Frey I</b> , p. 217-18, no. 109

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
16 mai 1548	Registre			Reçu pour la livraison de la tapisserie représentant le <i>Rêve du pharaon : les 7 vaches grasses et maigres</i>  [Salviati est à Florence]	<b>ASF</b> , GM, filza 15, f. 21r-v  <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 32; <b>Adelson</b> 1990, doc. 97
11 juillet 1548	Lettre	Don Miniato Pitti, Florence	Vasari, Arezzo	Don Miniato avise Vasari que Salviati se rendra à Rome en septembre  [Salviati est à Florence]	<b>Cheney</b> 1963, p. 653, doc. 31; <b>Frey I</b> , p. 217-18, no. 109
14 octobre 1548	Registre			Salviati est proposé comme admissible au « Virtuosi del Pantheon »  [Salviati est à Rome]	<b>Libro de Congregationi dal 1543 al 1587</b> , f. 19v  <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 34
16 déc. 1548	Registre			Salviati est admis comme membre des « Virtuosi del Pantheon », Rome	<b>Libro de Congregationi dal 1543 al 1587</b> , f. 20v  <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 35
1549	Lettre	Anton Francesco Doni	Lettre dédiée à Salviati en préface de la troisième partie de son premier traité de la série <i>Libreria</i>	Cette lettre diffère peu de celle écrite le 3 juin 1547. Ici, Doni reconnaît la pertinence de la dédicace de Domenichi à Salviati dans sa traduction d'Alberti	<b>Fletcher</b> , n. 5 (l'auteur indique 1550 comme date de publication); <b>Schlitt</b> 1991, p. 249-50, note 46-47
2 avril 1549	Décret			Salviati choisi pour peindre à fresque la chapelle de la Pietà, à Santa Maria dell'Anima, Rome	<b>Archivio di Santa Maria dell'Anima</b> , <i>Decreta R. Ecclesie B. Marie de Anima, 1543-1561</i> , vol. FI. f. 27  <b>Mortari</b> 1984, p. 400, doc. 1; <b>Nova</b> 1981, p. 368, doc.1

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
28 avril 1549	Registre			La tapisserie de <i>L'Ecco Homo</i> est ornée d'une doublure	<b>ASF</b> , GM, filza 21, f. 10v <b>Adelson</b> 1990, doc.134
29 avril 1549	Registre			La tapisserie de <i>L'Ecce Homo</i> est envoyée à Pise, à la duchesse Eleonora de Toledo	<b>ASF</b> , GM, filza 21, f. 11r <b>Adelson</b> 1990, doc. 135
2 mai 1549	Contrat			Salviati s'engage à terminer le travail à S. Maia dell'Anima en 4 mois, en échange de 100 scudi d'or	<b>Archivio di Santa Maria dell'Anima</b> , <i>Decreta R. Ecclesie B. Marie de Anima, 1543-1561, vol. F I. f. 28</i> <b>Mortari</b> 1984, p. 400, doc. 2; <b>Nova</b> 1981, p.368, doc. 2
15 mai 1549	Paiement			Giovanni Lemeken, recteur de l'église, S. Maria dell'Anima s'engage à verser à l'artiste 80 scudi	<b>Archivio di Santa Maria dell'Anima</b> , <i>Decreta R. Ecclesie B. Marie de Anima, 1543-1561, vol. F I. f. 29</i> <b>Mortari</b> 1984, p. 400, doc. 3 <b>Nova</b> 1981, p. 368, doc. 4
21 mai 1549	Paiement			Salviati reçoit la moitié de la somme promise (soit 40 scudi) et obtient que l'autre moitié soit déposée dans son compte bancaire	<b>Archivio di Santa Maria dell'Anima</b> , <i>Decreta R. Ecclesie B. Marie de Anima, 1543-1561, vol. F I. f. 30</i> <b>Mortari</b> 1984, p. 400, doc. 4 <b>Nova</b> 1981, p. 368, doc. 5
15 juillet 1549	Liste			Liste qui énumère les tapisseries complétées par N. Karcher, selon des dessins de Salviati : <i>Ecce Homo; Rêve de Joseph; Pietà</i>	<b>Archivio di Stato, Firenze</b> , vol. 21, f. 42

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
13 août 1550	Registre			Salviati informe la fraternité qu'il a terminé sa tâche et se dit disposé à ajouter des détails si le souhaitent les mécènes. Les "provisori" se disent satisfaits et Giovanni Lemeken promet de « récompenser rapidement le peintre »	<b>Archivio di Santa Maria dell'Anima</b> , <i>Decreta R. Ecclesie B. Marie de Anima, 1543-1561</i> , vol. <i>FI</i> . f. 41 <b>Mortari</b> 1984, p. 400, doc. 5 <b>Nova</b> 1981, p. 369, doc. 6
26 août 1550	Paiement			Salviati doit démanteler l'échafaudage mis en place pour réaliser les apôtres <i>Bartholomé</i> et <i>André</i> à S. Giovanni Decollato, Rome	<b>Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato</b> , <i>Entrate e Uscita 1550-1556</i> , c. 74 v <b>Hirst</b> 1967, n. 3
5 Sep. 1550	Paiement			Surplus (?) de peinture utilisé pour la fresque de la <i>Naissance de St. Jean Baptiste</i> , à S. Giovanni Decollato, Rome	<b>Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato</b> , <i>Entrate e Uscita 1550-1556</i> , c. 31 v <b>Hirst</b> 1967, n. 3
May 1551	Paiement			La raison d'un paiement de 5 <i>scudi</i> n'est pas précisée dans les registres de S. Giovanni Decollato, Rome	<b>Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato</b> , <i>Entrate e Uscita 1550-1556</i> , c. 31 v <b>Hirst</b> 1967, note 3
15 sept. 1551	Lettre	Francesco Marcolini, Venise	Pietro Aretino	Dit que le portrait de François 1 <sup>er</sup> réalisé par Salviati et envoyé en France, est la chose la plus précieuse que le roi juge posséder	<b>Cheney</b> 1963, p. 653, doc. 44

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
1 <sup>er</sup> juillet 1552	Lettre	Bernardetto Minerbetti, évêque d'Arezzo, Florence	Vasari, Rome	Parle du tableau d'autel de Bronzino pour la chapelle Zanchini (S. Croce) enfin dévoilé et comparé à la <i>Déposition</i> de Salviati à la chapelle Dini (S. Croce). Mais, Minerbetti se réserve le droit de juger avant d'avoir vu les deux œuvres	<b>Cheney</b> 1963, p. 653, doc. 45; Frey, no. 170
20 août 1552	Lettre	Vincenzo Borghini, Florence	Vasari, Rome	Borghini informe Vasari qu'il a discuté avec son cousin de ses tableaux, de ceux de Bronzino et ceux de Salviati	<b>Cheney</b> 1963, p. 654, doc. 46; <b>Frey</b> no. 172
26 mai 1553	Registre			Liste où apparaît un tableau représentant <i>Adam et Ève</i> , réalisé pour Alamanno Salviati – transféré de Rome à Florence	<b>Cheney</b> 1963, p. 654, doc. 48
1554	Lettre	Annibale Caro Capranica	Nicolò Spinelli, Rome	Propose que Salviati exécute les dessins illustrant les idées de Caro pour une <i>impresa</i>	<b>Cheney</b> 1963, II, p. 654, doc. 50; <b>Greco</b> , II, p. 173-74
28 avril 1554	Lettre	Francesco Salviati, Rome	Bernardino Campi Milan	Salviati loue le talent de Campi et de son élève, Sofonisba Anguissola. L'informe qu'il projette sous peu un voyage dans son coin (« codeste parti »), c-à-d. vers le Nord (pour quelqu'un qui habite à Rome)	<i>Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura, dove ragiona della vita, et opere in molti luoghi, et à diversi prencipi et personaggi fatte dall'Eccell. et Nobile M. Bernardino Campo, pittore cremonese</i> , In Cremona : Appresso Christoforo Draconi, 1584, p. 103; <b>Nova</b> 1992, p. 107, n. 29 (lettre retranscrite)

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
1 avril 1555	Lettre	Remigio Fiorentino	Francesco Salviati	Le frère dominicain répond à une lettre de Salviati [à ce jour introuvable] où le peintre lui demande de lui suggérer une façon originale de représenter l'allégorie de la Fortune. Remigio connaissait bien un tel sujet puisqu'il avait traduit le livre de Pétrarque, <i>De Remediis utruisque Fortunae</i> en 1549	F. Guiccardini, <i>Considerazioni civili sopra l'histoire di M. Francesco Guiccardini, e d'altri historici trattate per modo di discorso da M. Remigio Fiorentino...con alcuni lettere familiari dell'isteso</i> , Venice, 1582, p. 217-220; Lettre publiée dans <b>Fletcher</b> 1979, p.794-795
6 juillet 1555	Lettre	Francesco Salviati, Rome	Jacopo Salviati Florence	Informe Jacopo qu'il quittera Rome vers le 15 août pour se rendre à Florence, pour 15-20 jours, à cause du récent décès de sa mère. Il sollicite de plus du travail auprès de Jacopo.	<b>Cheney</b> 1992, n. 5 : <b>Hurtubise</b> , 1985, p. 299, n. 151; ASP, filza II, 7 <sup>11</sup> , fasc. 3, no. 3  <b>Schlitt</b> 1991, p. 316 (lettre retranscrite dans son intégrité)
2 juin 1558	Lettre	Francesco Salviati Rome	Jacopo Salviati Florence	Fait allusion à la poursuite contre les agents financiers du cardinal de Lorraine, mentionnée d'ailleurs par Vasari, afin de récupérer la somme qui lui est due	<b>ASP</b> , Sezione II (Ramo Romano delle famiglie), filze 7, p. I, fasc. 3, no. 4  <b>Schlitt</b> 1991, p. 317 (lettre retranscrite dans son intégrité)
9 avril 1560	Lettre	Vasari (de Rome)	V. Borghini (à Florence)	Vasari dit passer ses journées avec M-A et ses soirées avec Salviati	<b>Cheney</b> 1963, p. 655, doc. 52 ; <b>Frey</b> , no. 303

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
13 avril 1560	Lettre	Vasari (de Rome)	V. Borghini (à Florence)	Vasari se plaint de son emploi du temps occupé et souligne que malheureusement Salviati n'a pu profiter de sa compagnie que 2 fois!	<b>Cheney</b> 1963, p. 655, doc. 53; <b>Frey</b> , no. 305
29 septembre <b>1560</b>	<i>Libro</i> / registre			Le nom de Salviati apparaît dans registre des « Virtuosi del Pantheon »	<b>Libro de Congregationi dal 1543 al 1587</b> , f. 28v (as cited by Orbaan) <b>Cheney</b> 1963, p. 651, doc. 54
1562	Lettre	Torquato Tasso		Compare Salviati à Apelle et souligne la virtuosité de Salviati, de ses couleurs et de son exécution	<b>Tasso</b> , <i>Rinaldo</i> , chant VII, v. 69; <b>Cheney</b> 1963, p. 656, doc. 55
30 janvier 1562	Lettre	Annibale Caro (de Rome)	Pietro Stufa	Se souvient de son portrait ayant été peint par Salviati et Bronzino, lorsqu'il était jeune	<b>Cheney</b> 1963, p. 656, doc. 56
6 mars <b>1563</b>	Lettre	Francesco Salviati, Rome	Jacopo Salviati, Florence	Mentionne brièvement le portrait commandés en 1561 par le défunt cardinal Giovanni Salviati en habits de chasse	<b>ASP</b> , Sezione II (Ramo Romano delle famiglie), filze 7, p. I, fasc. 3, no. 5 <b>Schlitt</b> 1991, p. 318

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
10 juin 1563	Paiement			Paiement final à Girolamo da Fano, Cecchino Fiorentino & Battista da Castelbolognesi pr. travail ds. appart. du Belvedere, Vatican	<b>Cheney</b> 1992, note 20; <b>Ackerman</b> , <i>The Cortile del Belvedere</i> , Vatican City, 1954, 177, doc. 151
22 juin 1563	Lettre	Cristofano Barlettano	Jacopo Salviati	Cristofano informe Jacopo que le travail progresse peu, c-à-d. les portraits commandés en 1561 du défunt cardinal Giovanni Salviati et de Bernardo Salviati	<b>Cheney</b> 1992, n. 18 (elle ne dit pas où se trouve la lettre ou cette information)
24 août 1563	Document			Francesco évalue les travaux du peintre Santi di Tito au palais cardinal Bernardo Salviati, via della Lungara  « Scudi 10 a M Santi pittore per ultimo pagamento dei lavori della Cappella delli pianori e allo studio secondo la stima fatta da Francesco Salviati » (les paiements à Santi di Tito qui sont enregistrés commencent le 28 janvier 1562)	<b>BAV/Archivio Barberini</b> , Fonds Salviati, filza 265 ("Entrata e uscita del card. Giovanni [ma Bernardo] Salviati, 1557 a 1565 [registrate da Domenico Stella]), f. 136r  <b>Hurtubise</b> 1985, p. 299 donne la référence au document en suggérant que Salviati participe à la décoration du palais. Pourtant, les documents publiés par <b>Mortari</b> 1992, p. 100, n. 168, nous indiquent que Francesco n'agit qu'en tant qu'évaluateur et non exécuteur.

Date	Nature du document	Expéditeur/auteur	Destinataire	Sujet	Références
12 novembre <b>1563</b>	Inventaire après-décès			Inventaire des biens du défunt Salviati	<b>Sickel</b> 2007
26 novembre <b>1563</b>	Lettre	V. Borghini, de Poppiano	Vasari à Florence	Mentionne la mort récente de Salviati	<b>Cheney</b> 1963, p. 656, doc. 58; <b>Frey</b> , no. 420

## Bibliographie

### **Ackerman 1963**

J. S. Ackerman, « Style », dans J. S. Ackerman et R. Carpenter, *Art and Archaeology*, New Jersey, 1963.

### **Adelson 1990**

C. Adelson. *The Tapestry Patronage of Cosimo I de' Medici: 1545-1553*, thèse de doctorat, N.Y. University, 1990.

### **Alazard 1924**

J. Alazard. *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, 1924.

### **Allegrì et Cecchi 1980**

E. Allegrì et A. Cecchi. *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Florence, 1980.

### **Allegrì et Cecchi 1994**

E. Allegrì et A. Cecchi. *Le Palais Farnèse*, École française de Rome, 1980-1994, 3 vols.

### **Ameyden et Bertilini 1979**

D. Ameyden et C. A. Bertilini. *La storia delle famiglie romane*, Bologne, 1979 (réimpression de l'édition originale de T. Amayden, Rome, 1910).

### **Arasse 2003**

D. Arasse. *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, 2003.

### **Armenini- Olszewski 1587 / 1971**

G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, 1587; éd. anglaise trad. par E. J. Olszewski, *On the True Precepts of the Arts*, New York, 1971, p. 287.

### **Aquilecchia et Romano 1992**

G. Aquilecchia et A. Romano. *Pietro Aretino. Poesie varie*, I, Roma, 1992.

### **Bambach Cappel 1990**

C. Bambach Cappel, «The Uffizi's 16<sup>th</sup> Century Drawings in Detroit and Some Tuscan Drawings in Philadelphia", *Master Drawings*, vol. 28 (Summer 1990) », p. 197-201.

### **Bambach 2007**

C. Bambach , «Tuscan Drawings of the Quattrocento and Cinquecento in the Metropolitan Museum of Art 1998 - 2005», dans *Invisibile agli occhi: Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini*, éd. par N. Baldini, Florence, 2007, p. 75-95.

**Baudouin-Matuszek et Ouarov 1991**

M-N. Baudouin-Matuszek et Pavel Ouarov. «Banque et pouvoir au XVIe siècle: la surintendance des finances d'Albisse Del Bene», *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1991, t. 149, 2, p. 249-291.

**Bellini 1998**

P. Bellini. *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa, 1998.

**Bergamini 1985**

G. Bergamini. *Miniatura in Friuli*, Villa Manin di Passariano, 1985.

**Bertolotti 1882**

A. Bertolotti. «Don Giulio Clovio, principe dei miniatori», *Atti e memorie delle R.R. deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia*, 7, no 2 (1882), p. 259-279.

**Bertolotti 1886**

A. Bertolotti. «Nanni di Baccio Bigio architetto fiorentino e suoi figli in Roma», *Arte e storia*, V (1886), p. 195-196.

**Biferali et Firpo 2007**

F. Biferali et M. Firpo. *Battista Franco «pittore veneziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa, 2007.

**Bilancia 2007**

F. Bilancia. «Annibale Lippi, architetto della cappella del SS. Rosario di S. Maria sopra Minerva a Roma», *Palladio*, 39 (2007) p. 101-110.

**Bohn 1996**

B. Bohn. *The Illustrated Bartsch. Italian Masters of the 16th century*, 39, *Commentary*, part. 2, 1996.

**Bolzoni 1984**

L. Bolzoni. *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padoue, 1984.

**Boorsch et R. E. Lewis 1985**

S. Boorsch et R. E. Lewis. *The Engravings of Giorgio Ghisi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.

**Boorsch 1999**

S. Boorsch. « *The Massacre of the Innocents* after Francesco Salviati », *Print Quarterly*, XVI, no 3 (1999), p. 266-273.

**Bora 1980**

G. Bora. *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980.

**Bradbury 1959**

A. Bradbury. *The System of Mural Decoration of Salviati and his Contemporaries*. Mémoire de maîtrise, Institute of Fine Arts, New York University, 1959.

**Braham et Hager 1977**

A. Braham et H. Hager. *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Londres, 1977.

**Bruschi 1992**

Antonio Labacco. *Libro appartenente a l'architettura : 1559*, introduction et révision de A. Bruschi, Milan, 1992.

**Bruscoli 2007**

G. Bruscoli. *Papal Banking in Renaissance : Benvenuto Olivieri and Paul III, 1534-49*, Aldershot, 2007.

**Bullard 1976**

M.M. Bullard. « Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes », *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 6 (1976), p. 51-71.

**Bury 2001**

M. Bury, *The Print in Italy: 1550 - 1620*, Londres, 2001.

**Bussman 1969**

H. Bussman. « Vorzeichnungen Francesco Salviatis, Studien zum zeichnerischen Werk des Künstler ». Thèse de doctorat, Berlin, Freie Universität, 1969.

**Calvillo 2000**

E. Calvillo. « Romanità and Grazia: Giulio Clovio's Pauline Frontispiece for Marino Grimani », *The Art Bulletin*, vol. 82 (Jun., 2000), p. 280-297.

**Campbell 2004**

I. Campbell. *Ancient Roman Topography and Architecture*, dans *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A catalogue raisonné of drawings and prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collections*, Londres, 2004, series A, part. 9, vol. 1.

**Caro 1765**

A. Caro. *Delle lettere del commendatore Annibal Caro, scritte a nome del Cardinale Alessandro Farnese*, Padoue, 1765.

**Carroll 1971**

E. A. Carroll. « Some Drawings by Salviati Formerly Attributed to Rosso Fiorentino », *Master Drawings*, vol. 9, no. 1 (Spring 1971), p. 15-37.

**Cecchi 1989**

Alessandro Cecchi. « Alcune aggiunte e precisioni per il Salviati disegnatore », *Antichità viva*, no 2-3 (Marzo-Aprile 1989), p. 38-44.

**Cecchi 1990**

Alessandro Cecchi. « Les “disegni piccoli”. Nouvelles considérations sur Cecchino Salviati », dans *Disegno. Actes du colloque du Musée des beaux-arts de Rennes* (9 et 10 novembre), Rennes, Le Musée, 1990, p. 25-30.

**Cecchi 1991**

A. Cecchi. « Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina : ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea », *Antichità viva*, 30 (1991), p. 17-28.

**Cecchi 1994**

Alessandro Cecchi. « In margine a una recente monografia sul Salviati », *Antichità Viva*, no 1 (Gennaio-Febbraio 1994), p. 12-22.

**Chappell 2005**

M. Chappel. « Francesco Salviati and Vincenzo De' Rossi », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, no 11 (2005), p. 21-25.

**Cheney 1963a**

I. Cheney. *Francesco Salviati (1510-1563)*. Thèse de doctorat, New York University, 1963.

**Cheney 1963b**

I. Cheney. « Francesco Salviati's North Italian Journey », *The Art Bulletin*, vol. 45, no 4 (Decembre 1963), p. 337-349.

**Cheney 1981**

I. Cheney. « Catalogue of Preparatory Drawings Related to the Mid-Sixteenth Century Decorations in Palazzo Farnese », *Mélanges de l'École française de Rome*, 93, no 2 (1981), p. 789-820.

**Cheney 1981**

I. Cheney. « Les premières décorations : Daniele da Volterra, Salviati et les frères Zuccari », dans *Le Palais Farnèse*, École française de Rome, 1981, vol. I-1.

**Cheney 1985**

I. Cheney. « The Parallel Lives of Vasari and Salviati », dans *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di Studi*, éd. par Gian Carlo Garfagnini, Florence, 1985.

**Cheney 1992**

I. Cheney. « Comment: The Date of Francesco Salviati's French Journey »  
*The Art Bulletin*, vol. 74, no 1 (March 1992), p. 157-158.

**Clayton 2000**

M. Clayton. « Francesco Salviati in the Oratory of S. Giovanni Decollato, Rome », *Apollo*, n. 457 (March 2000), p. 9-11.

**Coffin 2004**

D. R. Coffin. *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian, with a Checklist of Drawings*, Pensylvanie, 2004.

**Coliva 1998**

Anna Coliva. *Francesco Salviati. Affreschi Romani*, Milan, 1998.

**Conti 1995**

A. Conti. « Decorazione e pittura nel manoscritto umanistico », dans *Librerai Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, éd. par F. Lollini et P. Lucchi, Bologne, 1995, p. 225-234.

**Corradini 1993**

Sandro Corradini. « Parmigianino's Contract for the Caccialupi Chapel in S. Salvatore in Lauro », *The Burlington Magazine*, vol. 135, n°1078 (Jan. 1993), p. 27-29.

**Costamagna 2001**

Ph. Costamagna. « Le mécénat et la politique culturelle du cardinal Giovanni Salviati », dans Monbeig Goguel, Costamagna et Hochmann 2001, p. 217-252.

**Costamagna 2005**

Ph. Costamagna. « The Formation of Florentine Draftsmanship : Life studies from Leonardo and Michelangelo to Pontorno and Salviati », *Master Drawings*, vol. XLIII, no 3 (Autumn 2005), p. 274-291.

**Davidson 1966**

B. Davidson. *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Florence, 1966.

**Davidson 1983**

B. Davidson. « 'The Birth of John the Baptist' and Some Other Drawings by Daniele da Volterra », *Master Drawings*, vol. 21, no. 2 (Summer 1983), p. 152-159.

**De Bisschop 1669**

J. De Bisschop. *Signorum veterum icones*, La Haye, 1668-1669.

**De Bisschop 1671**

J. De Bisschop. *Paradigmata graphices variorum artificum*, La Haye, 1671.

**De Jong 1992**

J. De Jong. «An Important Patron and an Unknown Artist : Giovanni Ricci, Ponsio Jacquio, and the Decoration of the Palazzo Ricci-Sacchetti in Rome», *The Art Bulletin*, vol. 74 (March 1992), p. 135-156.

**De Marchi 2004**

A. de Marchi. «Francesco Salviati's Ceiling Painting for Palazzo Grimani Rediscovered», *Apollo*, 153 (Janvier 2004), p. 8-13.

**Dempsey 1982**

C. Dempsey. « Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting », dans *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, éd. par P. A. Ramsey, 1982, p. 55-75.

**De Tolnay 1964**

C. de Tolnay. « L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau », *Gazette des beaux-arts*, 64 (1964), p. 125-33.

**Dimier 1928**

L. Dimier. *Le Primatice*, Paris, 1928.

**Di Sivo 2000**

M. Di Sivo. «Il fondo della *Confraternita di S. Giovammi decollato* nell'Archivio di Stato di Roma (1497-1870). Inventario», *Rivista Storica sel Lazio*, 8 (2000), p. 181- 225

**Dorati da Empoli 2001**

M. C. Dorati da Empoli. *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Roma, 2001.

**Dumont 1973**

C. Dumont. *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Rome, Institut suisse de Rome, 1973.

**Elam 2006**

C. Elam. « Funzione, tipi e ricezione nei disegni di architettura di Michelangelo », *Michelangelo e il disegno di architettura*, éd. par C. Elam, Venise, 2006, p. 42-73.

**Erspamer 1995-1998**

F. Erspamer. *Pietro Aretino. Lettere*, Parma.

**Fletcher 1979**

J. Fletcher. « Francesco Salviati and Rimigio Fiorentino », *The Burlington Magazine*, vol. 121, no 921 (December 1979), p. 793-795.

**Forlani 1991**

A. Forlani Tempesti. *The Robert Lehman Collection. Italian Fifteenth to Seventeenth Century Drawings*, New York, 1991.

**Franklin 2005**

D. Franklin. *De Léonard à Michel-Ange. La Renaissance à Florence*, Ottawa, 2005, cat. n° 117.

**Franklin 2001**

David Franklin. *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven et Londres, 2001.

**Freedberg 1965**

S. Freedberg. « Observations on the Painting of the Maniera », *The Art Bulletin*, vol. 47, no. 2 (June 1965), p. 187-197.

**Freedberg 1971**

S. Freedberg. *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, 1971.

**Freedberg 1985**

S.J. Freedberg. « The Formation of Francesco Salviati : an early “Caritas” », *The Burlington Magazine*, vol. 127, no 992 (Novembre 1985), p. 768, 770-71, 775.

**Friedländer 1991**

W. Friedländer. *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*. Essais trad. Par J. Bouniort, Paris, 1991.

**Gamba 1909**

C. Gamba. « Alcuni ritratti di Cecchino Salviati », *Rassegna d'arte*, IX (1909), p. 4-5.

**Geiger 1985**

G. L. Geiger. « Francesco Salviati e gli affreschi della cappella del cardinale di Brandeburgo a Roma », *Arte Cristiana*, vol. lxxiii (Maggio-Giugno), 1985, p. 181-194.

**Genovese, 2009**

G. Genovese. *La lettera oltre il genere : il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Rome, 2009.

**Gifford et Tesniere 1995**

P. Gifford et M-H Tesniere. *Creating French Culture: Treasures from the Bibliotheque Nationale de France*, New Haven (CT), Washington (D.C), Paris, 1995.

**Gigli 1996**

L. Gigli, *San Marcello al Corso*, Rome, 1996 (1977).

**Gombrich 1968**

E. H. Gombrich. « Style », dans *International Encyclopedia of the Social Sciences*, éd. par David L. Sills, New York, vol. 15 (1968), p. 353-361.

**Grmek 1984**

M. Grmek. « Vestigia della chirurgia greca: il Codice di Niceta e is uoi discendenti », *Kos*, V, (1984), p. 52-60.

**Grodecki 1986**

C. Grodecki. *Archives nationales. Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, Paris, 2 vol., 1985-86.

**Hayward 1976**

J. F. Hayward. *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism : 1540 – 1620*, Londres, 1976.

**Hirst 1961a**

M. Hirst. « Francesco Salviati's "Visitation" », *The Burlington Magazine*, vol. 103, no 699 (June 1961), p. 236-240.

**Hirst 1961b**

M. Hirst. « The Chigi Chapel in S. Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, n° 3/4 (Jul. - Dec., 1961), p. 161-85.

**Hirst 1963**

M. Hirst. « Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 Bd., H. 2. (1963), p. 146-165.

**Hirst 1965**

M. Hirst, « A Late Work of Sebastiano del Piombo », *The Burlington Magazine*, vol. 107, n° 745 (Apr., 1965), p. 177-185.

**Hirst 1966**

M. Hirst, « Perino del Vaga and His Circle », *The Burlington Magazine*, vol. 108, n° 761 (Aug. 1966), p. 402.

**Hirst 1967**

M. Hirst. « Salviati's Two Apostles in the Oratorio of S. Giovanni Decollato », dans *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Sir Anthony Blunt on his sixtieth birthday*, Londres, Phaidon, 1967, p. 34-36.

#### **Hirst 1969**

M. Hirst. « Salviati illustrateur de Vidus Vidius », *Revue de l'art*, no. 6, (1969), p. 19-28.

#### **Hirst 1979**

M. Hirst. « Salviati's chinoiserie in Palazzo Sacchetti », *The Burlington Magazine*, vol. 121, no 921 (Decembre 1979), p. 789-792.

#### **Hirst 1981**

M. Hirst. *Sebastiano del Piombo*, 1981, p. 140.

#### **Hirst 2001**

M. Hirst. « Francesco Salviati : Some Additions and Reflections », dans Monbeig Goguel, Costamagna et Hochmann 2001, p 69-89.

#### **Hirst 2002**

M. Hirst. « Perino, not Salviati », *The Burlington Magazine*, vol. 144, no 1188 (March 2002), p. 164-65.

#### **Hurtubise 1985**

P. Hurtubise. *Une famille-témoin : les Salviati*, Cité du Vatican, 1985.

#### **Innocenti et Bacci 2000**

C. Innocenti et G. Bacci. *Meraviglie tessute della Galleria degli Uffizi. Il restauro di tre arazzi medicei*, Florence, 2000.

#### **Jaffé 1995**

M. Jaffé. *Renaissance & Baroque Drawings from Chatsworth*, Washington, 1995.

#### **Joannides 2003**

P. Joannides. « Salviati and Michelangelo », dans *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, éd. par F. Ames-Lewis et P. Joannides, Aldershot (Angleterre), Ashgate, 2003, p. 68-92.

#### **Keller 1976**

R. E. Keller. *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom : eine Studie seiner Fresken*, Rome, Institut Suisse, 1976.

#### **Kellet 1958**

C. E. Kellet. « The School of Salviati and the Illustrations of the Chirurgia of Vidus

Vidius, 1544», *Medical History*, II, IV (Octobre 1958), p. 264-268.

### **Larivaile 1997**

P. Larivaille. *Pietro Aretino*, Rome, 1997.

### **Larivaille 2003**

P. Larivaille. *Sur la poétique, l'art et les artistes : Michelangelo et Titien : L'Arétin*, Paris, 2003.

### **Landau et Parshall 2001**

D. Landau et P. Parshall. *The Renaissance Print*, New Haven, 1994.

### **Lo Bianco 2001**

A. Lo Bianco. « San Francesco a Ripa », dans *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000*, éd. par A. Negro, 2001, vol. II, p. 169-82.

### **LSA 2003-2004**

*Lettere scritte a Pietro Aretino*, éd. par P. Procaccioli, Rome, 2003 – 2004.

### **Mancini 1923**

G. Mancini. *Viaggio per Roma, 1623-24*, éd. par Ludwig Schudt, Leipzig, 1923.

### **Marciani 2005**

J. Marciani. « Reviews : Francesco Salviati et la Bella Maniera : Actes des colloques de Rome et de Paris (1998) », *Master Drawings*, vol. 43, no 3 (Autumn 2005), p. 378-383.

### **Massari 1980**

S. Massari. *Incisori mantovani del '500 : Giovan Battista, Adamo, Diana Scultori e Giorgio Ghisi dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Caligrafia Nazionale*, 1980.

### **Massari 1989**

S. Massari. *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa mel '500 e '600*, Rome, 1989

### **Menichella 1981**

A. Menichella. *San Francesco a Ripa. Vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Rome, 1981.

### **Meoni 1998**

L. Meoni. *Gli arazzi nei musei fiorentini : la collezione medicea; catalogo completo. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545 – 1621)*, Livourne, 1998.

### **Méras 1992**

M. Méras, «Profils de banquiers florentins de la Renaissance, autour de deux médailles», *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1992, 2, p. 44-51.

**Miedema 1979**

H. Miedema. « On Mannerism and *maniera* », *Simiolus*, vol. 10 (1978-79), p. 19-45

**Miller 1998**

R. Miller. « Documents for Francesco Salviati's *Incredulity of St. Thomas* », *Dialoghi di Storia dell'Arte*, no. 6 (giugno 1998), p. 122-125.

**Mocci 1997**

L. Mocci. « L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma », *Bollettino d'arte*, 96/97 (Aprile-Sett. 1996), p. 127-132.

**Modigliani 1931**

A. Modigliani. « Due affreschi di Pirro Ligorio nell'Oratorio dell'Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato », *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. 3 (1931), p. 184-88).

**Moffitt 1989**

J. F. Moffitt. « An Anomalous Episode from the Marian Cycle by Il Salviati », *Arte Cristiana* (gennaio-febbraio), 1989, p. 57-62.

**Moir 1983**

A. Moir. *Old Master Drawings from the Feitelson Collection*, Californie, 1983.

**Monbeig Goguel 1972**

C. Monbeig Goguel. *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens I. Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps*, Paris, 1972.

**Monbeig Goguel 1978**

C. Monbeig Goguel. « Francesco Salviati e il tema della resurrezione di Cristo », *Prospettiva*, 13 (1978), p. 7-23.

**Monbeig Goguel 1979**

C. Monbeig Goguel. *Roman Drawings of the 16th Century from the Louvre*, Chicago, 1979.

**Monbeig Goguel 1989**

C. Monbeig Goguel. « Book Review », *Burlington Magazine*, vol. 131 (Oct. 1989), p. 713.

**Monbeig Goguel 1998**

C. Monbeig Goguel *et al.* *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Paris et Milan, 1998.

**Monbeig Goguel 2001**

C. Monbeig Goguel. « Francesco Salviati et la *Bella Maniera*: quelques points à revoir », dans Monbeig Goguel, Costamagna et Hochmann 2001, p. 15-68.

**Monbeig Goguel, Costamagna et Hochmann 2001**

Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann. *Francesco Salviati et la Bella Maniera : Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, Rome, École française, 2001.

**Monbeig Goguel 2004**

C. Monbeig Goguel. « Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari » dans *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, éd. par Mimma Pasculli Ferrara, Rome, 2004, p. 203-211.

**Mortari 1950**

L. Mortari. « A Drawing Attributed to Francesco Salviati », *The Burlington Magazine*, vol. 92, no 569 (August 1950), p. 228, 230-231.

**Mortari 1959**

L. Mortari. « Alcuni inediti di Francesco Salviati », *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, 1959.

**Mortari 1970**

L. Mortari. *Mostra dei restauri 1969*, Rome, 1970.

**Mortari 1983**

L. Mortari. « Gli affreschi di Francesco Salviati nella chiesa romana di San Marcello », *Paragone Arte*, anno 34, no 401-403 (Luglio-Settembre 1983), p. 100-106.

**Mortari 1984**

L. Mortari. « Francesco Salviati nella chiesa di Santa Maria dell'Anima », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, tome 1, Milan et Los Angeles, 1984, p. 389-400.

**Mortari 1992**

L. Mortari. *Francesco Salviati*, Rome, 1992.

**Mortari 1998**

L. Mortari. « Intorno a Francesco Salviati. Brevi note su tre disegni », *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, éd. par A. Forlani Tempesti et S. Prospero Valenti Rodinò, Rimini, 1998, p. 133-137.

**Moschini 1819**

G. Moschini. *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venise, 1819.

**Moschini 1930**

V. Moschini. *S. Giovanni Decollato*, Roma, 1930.

**Nesselrath 1986**

A. Nesselrath. « I libri di disegni di antichità : tentativo di una tipologia » dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, éd. par S. Settis, Turin, 1986, p. 47-147.

**Nova 1980**

A. Nova. « Occasio Pars Virtutis. Considerazioni sugli affreschi di Francesco Salviati per il cardinale Ricci », *Paragone Arte*, 31, no 365 (Luglio 1980), p. 29-63.

**Nova 1981**

A. Nova. « Francesco Salviati and the 'Markgrafen' Chapel in S. Maria dell' Anima », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 25, no 3 (1981), p. 355-372.

**Nova 1992**

A. Nova. « Salviati, Vasari and the Reuse of Drawings in their Working Practice », *Master Drawings*, vol. XXX, no 1 (Spring 1992), p. 83-108.

**Olszewski et J. Glaubinger 1981**

E. J. Olszewski et J. Glaubinger. *The Draftsman's Eye: Late Italian Renaissance Schools and Styles*, Cleveland, 1981.

**Omont 1908**

H. Omont. *Collection de chirurgiens grecs, avec dessins attribués au Primatice: reproduction réduite des 200 dessins du ms. latin 6866 de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1908

**Orbaan 1915**

J. A. F. Orbaan. « Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 37 (1914-1915), p. 17-52.

**Pagani 2000**

V. Pagani. « Documents on Antonio Salamanca », *Print Quarterly*, vol. 17 (2000), p. 148-155.

**Pagano 1990**

S. Pagano. *L'archivio dell'Arciconfraternita del Gonfalone. Cenni storici e inventario*, Rome, 1990.

**Parlato 1989**

E. Parlato. « Il soffitto ligneo di S. Marcello al Corso, opera dell'architetto Carlo Lambardi e del pittore Giovan Battista Ricci », dans *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, Roma, 1989, p. 136-147.

**Parma Armani 1986**

E. Parma Armani. *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studio sul Manierismo*, Gênes, 1986, p. 43, 257-58.

**Parma Armani 2001**

E. Parma Armani. *Perino del Vaga: tra Raphaël e Michelangelo*, éd. par E. Parma Armani, Mantoue, 2001.

**Partridge 1978**

L.W. Partridge. Review of « Das Oratorium von san Giovanni Decollato in Rom, eine Studie seiner Fresken » by Rolf E. Keller, *The Art Bulletin*, vol. 60 no. 1 (Mar., 1978), p. 171-73.

**Pérez Sanchez 2003**

A. E. Pérez Sánchez. *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 2e éd., Oviedo, 2003.

**Pertile-Camesasca 1957-1960**

*Pietro Aretino. Lettere sull'arte*, commentées par F. Pertile, revues par C. Cordié et éd. par E. Camesasca, Milan, 1957-1960, 3 vol.

**Petrioli Tofani 1982**

A. Petrioli Tofani. « Postille al 'Primato del disegno' », *Bolletino d'Arte*, n. 13 (Gennaio-Marzo), 1982.

**Petrioli Tofani 1986**

A. Petrioli Tofani. *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario. Disegni di figura*, Firenze, 1986.

**Petrioli Tofani et Smith 1988**

A. Petrioli Tofani et G. Smith. *16th Century Tuscan Drawings from the Uffizi*, Detroit, 1988 .

**Petrioli Tofani et Smith 1995**

A. Petrioli Tofani et G. Smith. *Renaissance Drawings from the Uffizi*, Sydney, 1995

**Petrioli Tofani 2001**

A. Petrioli Tofani. « Francesco Salviati e Polidoro da Caravaggio : sulle tracce di una consonanza », dans *Actes*, p. 377-403

**Pierguidi 2005**

S. Pierguidi. « Dalla "Veritas filia Temporis" di Francesco Marcolini all' "Allegoria" di Londra del Bronzino : Il contributo di Francesco Salviati », *Artibus et Historiae*, vol. 26, n° 51 (2005), p. 159-72.

**Pietro Aretino 1995**

*Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita: atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo, Toronto, Los Angeles* (1992), Centro Pio Rajna, Rome, 1995.

**Pinelli 2001**

A. Pinelli. « La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo », dans *Actes*, 253-85.

**Plazzotta et Keith 1999**

C. Plazzotta et L. Keith. « Bronzino's "Allegory" : New Evidence of the Artist's Revisions », *Burlington Magazine*, vol. 141 (Feb. 1999), p. 89-99.

**Pocino 2000**

W. Pocino. *Le confraternite romane*, Rome, 2000.

**Popham et Wilde 1949**

E. Popham et J. Wilde. *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London, 1949.

**Polverini Fosi 1989**

I. Polverini Fosi. "Il consolato fiorentino a Roma e il progetto per la chiesa nazionale, *Studi romani*, 37 (genn./giugno 1989), p. 50-70.

**Pouncey et Gere 1962**

P. Pouncey et J. A. Gere. *Italian Drawings in the British Museum, Raphael and his Circle*, Londres, 1962.

**Procaccioli 1997-2002**

P. Procaccioli. *Pietro Aretino. Lettere*, Rome, 6 vol., 1997-2002.

**Procaccioli 2007**

*In utrumque paratus : Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo ; in margine dal ritratto di Sebastiano del Piombo ; atti del colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino*, Arezzo (21 ottobre 2006), éd. par P. Procaccioli, Rome, 2007.

**Quondam 1981**

A. Quondam. « Dal 'formulario' al 'formulario' : cento anni di libri di lettere », *Le "Carte messagiere": retorica e modelli di comunicazione epistolare, per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, éd. par A. Quondam, Rome, 1981.

**Radcliffe 1993**

A. Radcliffe. « Ponce et Pilon », dans *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance : actes du colloque, 26 et 27 octobre 1990*, sous la direction de G. Bresson-Baumier, Paris, 1993.

**Raffaella David 2003**

P. Raffaella David. « Restauri a S. Giovanni Decollato: un progetto integrato di valorizzazione », *Monumenti di Roma*, anno 1, no. 1 (genn./giugno 2003), p. 45-47.

**Robertson 1992**

C. Robertson. *'Il gran cardinale' : Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven et Yale, 1992.

**Rossi 1968**

A. M. Rossi. « Il culto di S. Giuseppe a Roma e un disegno sconosciuto di Perin del Vaga », dans *Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria*, 18, 1968, p. 253-57.

**Rosenberg 2000**

R. Rosenberg. *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos: eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Munich, 2000.

**Rosenberg 2003**

R. Rosenberg. «The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy : Drawings and Prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort», *Reactions to the Master : Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, éd. par F. Ames-Lewis et P. Joannides, 2003, p. 144-136.

**Rubin 1987**

P. Rubin. « The Private Chapel of Cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 50 (1987), p. 82-112.

**Ruiz Manero 2001**

J. M. Ruiz Manero. « Salviati en el Museo del Prado y en otras colecciones españolas », *Boletín del Museo del Prado*, tome XIX, no 37 (2001), p. 180-189.

**Santangelo 1936**

A. Santangelo. *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia. Cividale*, Rome, 1936.

**Sbrana 1977**

C. Sbrana. « Le registrazioni degli stati delle anime nelle parrocchie romane tra cinque e seicento », dans *Ricerche per la storia religiosa di Roma. Studi, documenti, inventari*, Rome, 1977.

**Schapiro 1982**

M. Schapiro. « La notion de style », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35-85 (1953).

**Schlitt 1991**

M. Schlitt. *Francesco Salviati and the Rhetoric of Style*. Thèse de doctorat, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1991.

**Schlitt 2001**

M. Schlitt. « "Lavorando per pratica". Study, Labor and Facility in Vasari's Life of Salviati » dans Monbeig Goguel, Costamagna et Hochmann 2001, p. 91-105.

**Shearman 1967**

J. Shearman. *Mannerism*, éd. par J. Fleming et H. Honour, Londres, 1967.

**Sickel 2009**

L. Sickel. « Francesco Salviati's Inventory and His Lost Life of Christ on Silver Cloth », *Studiolo*, 7 (2009), p. 125-138.

**Smyth 1963**

C. Hugh Smyth. *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, N. Y., 1963.

**Sohm 1999**

P. Sohm. « *Maniera* and the Absent Hand. Avoiding the Etymology of Style », *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics*, vol. 36 (autumn 1999), p. 100-124.

**Sohm 2001**

P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, 2001.

**Spezzafero 1973**

L. Spezzafero. "San Giovanni dei Fiorentini", dans *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, éd. par L. Salerno, L. Spezzafero et M. Tafuri, Roma, 1973, p. 201-254.

**Sricchia Santoro 1967**

F. Sricchia Santoro. « Daniele da Volterra », *Paragone*, 33 (1967), p. 29, fig. 34.

**Stabile 1994**

A. Stabile. « Miniature di Francesco Salviati », *Prospettiva*, no 75-76 (Luglio-Ottobre 1994), p. 153-160.

**Stechow 1935**

W. Stechow. *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künster*, éd. par U. Thieme et F. Becker Leipzig, 1935, vol. 29, p. 365-67.

**Steinberg 1971**

L. Steinberg. « Salviati's Beheading of St. John the Baptist », *Art News*, 70 (1970-71), p. 46-47.

**Stumpel 1988**

J. Stumpel. « Speaking of Manner », *Word and Image*, vol. 4 (1988), p. 246-64.

**Summers 1977**

D. Summers. « Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art », *The Art Bulletin*, vol. 59 (Sep., 1977), pp. 336-361.

**Tafari 1986**

M. Tafuri. « Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino : un conflitto professionale nella Roma medicea », dans *Antonio da Sangallo il Giovane : la vita e l'opera*, Roma, 1986, p. 79-99.

**Tosini 2003**

P. Tosini. « Giovan Battista Ricci and Cristoforo Greppi at the Castellani chapel in S. Francesco a Ripa, Rome », *The Burlington Magazine*, vol. 145 (May 2003), p. 366-70.

**Trezzani 1998**

L. Trezzani. *Affreschi romani*, éd. par A. Coliva, Rome, 1998, p. 111-16.

**Turner 1986**

N. Turner. *Florentine drawings of the sixteenth century*, Londres, 1986.

**Vaccaro 1993**

M. Vaccaro. « Documents for Parmigianino's 'Vision of St Jerome' », *The Burlington Magazine*, vol. 135, n°1078 (Jan. 1993), p. 22-27.

**Van Gelder 1971**

J. G. Van Gelder. « Jan de Bisschop », *Oud Holland*, lxxxvi, n° 4 (1971), p. 208-288.

**Vannugli 1991**

A. Vannugli. « La "Pietà" di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo : dalla identificazione del quadro al riesame dell'autore », *Storia dell'arte*, 71(1991), p. 59-93.

**Van Tuyll van Serooskerken 2000**

C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Ghent, Doornspijk, 2000.

**Vasari – Chastel 1989**

G. Vasari. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. par et édition commentée sous la dir. d'André Chastel, Paris, 1981-1989, 12 vol.

**Vasari – Milanesi 1906**

G. Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, choisies et commentées par G. Milanesi, Florence, 1878-1906, 9 vol.

**Van Gelder et Jost 1985**

G. van Gelder et I. Jost. *Jan De Bisschop and His Icones & Paradigmata: Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, Doornspijk, 1985.

**Venturi 1933**

Adolfo Venturi. *Storia dell'arte italiana*, Milan, 1925-34.

**Visceglia 2002**

M. A. Visceglia. *La città rituale : Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Rome, 2002.

**Von Henneberg 1967**

J. von Henneberg. «An Unknown Portrait of St. Ignatius by Jacopino del Conte», *The Art Bulletin*, vol. 49, no 2 (June 1967), p. 140-142.

**Von Henneberg 1989**

J. von Henneberg. «Annibale Lippi, S. Chiara a Monte Cavallo, and the Villa Medici in Rome», dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 48, no. 3 (Sep., 1989), p. 248-257.

**Voss 1912**

H. Voss. «Kompositionen des Francesco Salviati in der italienischen Graphik des XVI Jahrhunderts », *Die graphischen Künste*, XXXV (1912), p. 30-37 et 60-70.

**Voss 1920**

H. Voss. *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920.

**Voss 1997**

H. Voss. *Painting of the late Renaissance in Rome and Florence*, édité et trad. par Suzanne Pelzel, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1997.

**Ward 2003**

M.T. Ward. «Review : Francesco Salviati et la Bella Maniera : Actes des colloques de Rome et de Paris (1998) », *Renaissance Quarterly*, vol. 56, no 4 (Winter 2003), p. 1200-1202.

**Weisz 1981**

J. S. Weisz. «Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato », *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 939 (June 1981), p. 355-57.

**Weisz 1982**

J. S. Weisz. *Pittura e Misericordia : the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, Thèse de doctorat, Massachusetts, Harvard University, 1982.

**Weisz 1983**

J. S. Weisz. « Salvation through Death: Jacopino del Conte's Altarpiece in the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome », *Art History*, vol. 6, n° 4 (Dec. 1983), p. 395-405.

**Weil-Garris Brandt 1999**

K. Weil-Garris Brandt. *Giovinazza di Michelangelo*, éd. par K. Weil-Garris Brandt, Florence, 1999.

**Widerkehr 2007**

L. Widerkehr. *Jacob Matham*, dans *The New Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, 2007.

**Wilde 1953**

J. Wilde. *Michelangelo and his Studio*, London, 1953.

**Williams 1997**

R. Williams. *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge, 1997.

**Witcombe 2008**

Ch.L. C. E. Witcombe, *Print Publishing in Sixteenth Century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, London, 2008.

**Wojciechowski 2007**

J. Wojciechowski, *Between Théorie and Practice: 16<sup>th</sup> Century Italian Drawings from the Print Room Collection in the University of Warsaw Library*, Lodz et Varsovie, 2007.

**Wölfflin 1914**

H. Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

**Wölfflin 1952**

H. Wölfflin. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, 1952.

**Yver 1902**

Georges Yver. *De Guadagniis (les Gadaigne) mercatoribus florentinis Lugduni*, Paris, 1902.

**Zeri 1948**

F. Zeri. « Salviati e Jacopino del Conte », *Proporzioni*, 2 (1948), p. 181.

**Zerner 1972**

H. Zerner. « Observations On the Use of the Concept of Mannerism », *The Meaning of Mannerism*, éd. par F. W. Robinson et S. G. Nichols, Hanover (N.H), 1972, p. 105-119.