



HAL
open science

Giorgio Vasari et le relief de la Terza Maniera

Justine Loisy

► **To cite this version:**

Justine Loisy. Giorgio Vasari et le relief de la Terza Maniera. Art et histoire de l'art. 2021. hal-03508862

HAL Id: hal-03508862

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03508862>

Submitted on 3 Jan 2022

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

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

MÉMOIRE DE MASTER 2

Patrimoine, Art et Histoire

Présenté par **Justine LOISY**

Préparé sous la direction de **Madame Daniela GALLO,**

Professeure d'histoire de l'art moderne



GIORGIO VASARI ET LE RELIEF DE LA TERZA MANIERA



Année universitaire

2020 - 2021

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

GIORGIO VASARI ET LE
RELIEF DE LA *TERZA*
MANIERA

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire de dernière année de Master Patrimoine, Art et Histoire doit beaucoup au concours et à la collaboration de quelques personnes à qui je tiens à exprimer ma reconnaissance et qui s'adresse tout particulièrement à :

Madame Daniela Gallo, Professeure des universités en histoire de l'art moderne et directrice de mes recherches, sans qui ce projet n'aurait pu aboutir. Je tiens à lui témoigner ma plus haute gratitude pour son implication, son soutien sans faille, sa disponibilité et ses multiples conseils qui m'ont permis de mener à bien ce mémoire de dernière année de Master. Je suis également très reconnaissante de la bienveillance dont elle fit preuve tout au long de cette année universitaire bouleversée par la pandémie mondiale.

Monsieur Pierre Wachenheim, Maître de conférences en histoire de l'art moderne, pour les précieuses critiques et appréciations apportées lors de ma soutenance de mémoire de première année de Master. Je le remercie très sincèrement de m'avoir permis d'accroître davantage ma réflexion sur le sujet qui fit l'objet de mes recherches pendant ces deux dernières années.

J'adresse également mes remerciements aux professeurs, aux intervenants et toutes autres personnes qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques m'ont aidé à guider mes réflexions durant cette deuxième année de recherche.

AVANT-PROPOS

Ce travail de recherche entre dans le cadre de l'obtention du diplôme de Master Patrimoine, Art et Histoire. Il est l'aboutissement d'une étude et d'une analyse de l'ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari publié pour la première fois en 1550 puis réédité en 1568.

Ce mémoire – résultat d'un travail de deux années – évoque les discours tenus par Vasari quant au genre du relief dans les œuvres de ses contemporains, l'objectif étant de tenter de déterminer quelle était sa considération pour ce genre sculptural et quelles ont été les raisons de ses choix.

Cette étude s'appuie sur la traduction commentée de l'histoire de l'art vasarienne publiée en 2005 par la maison d'édition Actes Sud (Arles) sous la direction d'André Chastel.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	4
AVANT-PROPOS	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION	9
I – LES INITIATEURS DE LA <i>TERZA MANIERA</i>	12
Des productions majoritairement florentines	14
Des artistes actifs en Toscane	30
Des artistes actifs dans toute la péninsule	66
II – L'ÉDITION DE 1568 ET L'ADDITION DE « NOBLES ET FAMEUX ARTISTES »	92
Des artistes peu considérés	94
Des biographies enthousiastes	124
Michel-Ange Buonarroti et Jacopo Sansovino : deux artistes admirés par Vasari	160
III – LE RELIEF DANS LES VITE. DES PROPOS NON EXHAUSTIFS CONFORMES À LA CONSIDÉRATION CONTEMPORAINE	190
Des biographies incomplètes	192
Des artistes oubliés	212
La place du relief à la Renaissance : un genre entre peinture et sculpture	232
CONCLUSION	248
BIBLIOGRAPHIE	252
TABLE DES ILLUSTRATIONS	266

INTRODUCTION

« Une belle cité inspire la création d'un grand art ».¹

C'est dans la Florence Républicaine du XV^e siècle, considérée comme le berceau de la *buona maniera*², que naît cet immense mouvement artistique et culturel : la Renaissance. Dès lors, la sculpture évolue et devient l'art majeur³ de cette période, incarnant parfaitement ce goût dit renaissant mêlant inspirations modernes et antiques.

Les plus grands artistes de tous les temps tels Nicola Pisano (1220-1284), Donatello (1386-1466), Desiderio da Settignano (1430-1464) puis Michelangelo Buonarroti (1475-1564) participèrent à mener l'Italie à son apogée artistique et à l'épanouissement merveilleux des arts qui caractérise l'art des *Quattrocento* et *Cinquecento*.

Ainsi, c'est dans ce « Printemps des Temps Modernes »⁴ où les grands chantiers s'accumulent se liant au développement de l'érudition mêlé à l'art et au pouvoir que l'artiste arétin Giorgio Vasari (1511-1574) rassemble les biographies d'artistes, *da Cimabue insino a' tempi nostri*⁵, afin d'en perpétuer la mémoire.

« Mon souffle proclamera que jamais ces hommes n'ont péri
et n'ont été vaincus par le trépas. »⁶

¹ Cristina ACIDINI, « *Fiorenza Bella* » In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, 2013, p. 15.

² « *Bonne manière* », terme inventé par Vasari dans son ouvrage pour désigner la production artistique de la Renaissance et qui donnera naissance au « maniérisme ».

³ Voir à ce propos « Préface », In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, PRETI, SÉNÉCHAL, 2016.

⁴ Voir « La Renaissance » In BRESC-BAUTIER, CEYSSON, FAGIOLO DELL'ARCO 1987, p. 11.

⁵ « *De Cimabue jusqu'à nos jours* », Page de titre de la première édition des *Vite* de Giorgio Vasari, Torrentino, Florence, 1550.

⁶ « *Hac sospite nunquam hos periisse viros victoria aut morte fatebor* », Giorgio Vasari, *Le Vite*, Frontispice, Florence, Giunti, 1568.



Après la présentation en 1550⁷ au duc Cosme de Médicis, duc de Florence et de Sienne, de la première ébauche de son ouvrage intitulé *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani*, c'est par cette citation haute en signification que Giorgio Vasari amorce sa réédition revue et augmentée de ses précieuses biographies en 1568⁸.

S'inscrivant dans la lignée de son contemporain Francesco Guicciardini (1483-1540)⁹, l'Arétin Giorgio Vasari perpétue ce mythe de la naissance de l'historiographie à Florence en rédigeant et présentant cet ouvrage reconnu depuis quatre siècles et qualifié comme l'un des textes fondateurs de l'histoire de l'art.¹⁰

Connu et reconnu pour les descriptions qu'il effectue des œuvres des meilleurs artistes de son temps, les propos qu'il tient tout au long de ses écrits semblent être inégaux, particulièrement à l'égard du genre du relief.

Ainsi, pour comprendre les motivations de ces disparités, une étude de l'ouvrage et une lecture attentive du *corpus* de ces reliefs – comptant plus de cent quinze œuvres – était indispensable pour tenter de déterminer quelle était la considération de Giorgio Vasari pour les reliefs de ses contemporains, de Léonard de Vinci (1452 – 1519) aux sculpteurs de l'*Accademia del Disegno* de Florence à partir de Bronzino ; soit la troisième partie de l'ouvrage intitulée par Vasari lui-même « Le XVI^e siècle ».

Pour tenter de répondre à cette problématique, cette étude sera divisée en trois grandes parties. La première – intitulée « Les initiateurs de la *terza maniera* » – évoquera les reliefs précités dans la première édition des *Vies*, couvrant ainsi les biographies de Pietro Torrigiano (1472 – 1528) à Alfonso Lombardi (1497 – 1537).

La seconde partie – nommée « L'édition de 1568 et l'addition de « nobles et fameux artistes » » – considérera le genre du relief dans les *Vies* ajoutées à la Giuntina ; soit de Pierino da Vinci (1530 – 1553) à Jacopo Sansovino (1486 – 1570).

⁷ Florence, Torrentino, 1550.

⁸ Florence, Giunti, 1568.

⁹ Voir André CHASTEL, « Préface », In VASARI, 1568, Vol. I, Livre. I, p. 11.

¹⁰ Voir à ce propos BAZIN, 1986, « Le père fondateur », p. 38 – 52

La troisième et dernière partie – dénommée « Le relief dans les *Vite* : des propos non exhaustifs conformes à la considération contemporaine » – signalera dans un premier temps les œuvres oubliées dans les *Vies*, puis dans un second temps les sculpteurs reconnus n'ayant pourtant pas donné lieu à un intérêt de la part de Giorgio Vasari. Pour finir, il sera question de s'évertuer à comprendre quelle était la considération de l'auteur pour ce genre sculptural et quelles ont été les raisons de ses choix.

I – LES INITIATEURS DE LA TERZA MANIERA

Comme précité dans l'introduction, ce mémoire portant sur la considération de Giorgio Vasari pour les reliefs des artistes de son temps se base sur l'étude de la troisième partie de l'ouvrage intitulée « Le XVI^e siècle ». Dans la préface de cette ultime partie, Vasari rappelle la théorie des trois moments ou des trois époques de l'art occidental postmédiéval qui – comme le fait remarquer Gabrielle Rèpaci Courtois dans son « Introduction à la préface »¹¹ - est fondamentale pour la structure de l'histoire vasarienne. Cet art de la troisième période – dit également *terza maniera* – qui débute dans l'ouvrage par la *Vie* de Léonard de Vinci, est selon Vasari le moment où l'âge moderne a trouvé son assiette artistique. « C'est lui [Léonard de Vinci] qui inaugura ce Troisième Style que nous vous proposons d'appeler moderne. »¹²

Cette première partie sera ainsi basée sur une étude des reliefs réalisés par les artistes déjà présents dans la première édition des *Vies* parue en 1550 ; soit des *Vies* de Léonard de Vinci au chapitre dédié à Alfonso Lombardi dans laquelle l'auteur dédie quelques lignes à Michelagnolo da Siena, Girolamo da Santa Croce et Giovanni da Nola.

Le propos sera articulé de manière géographique puisqu'il s'agira de distinguer dans un premier temps les biographies mentionnant les productions majoritairement florentines, puis dans un second temps, les reliefs exécutés pour toute la Toscane, pour enfin terminer par évoquer les œuvres du genre du relief réalisées pour toute la péninsule italique.

¹¹ VASARI 1568, éd. CHASTEL 2005, vol. I, Livre V, pp. 13 – 15.

¹² *Ibid*, Vol. I, Livre V, p. 20.

DES PRODUCTIONS MAJORITAIREMENT FLORENTINES

Il Cicilia

Mentionné dans la *Vie d'Andrea de Fiesole* par Vasari, *Il Cicilia* est un sculpteur italien probablement actif entre 1514 et 1520. Aucune documentation ne mentionne cet artiste précisément, la seule œuvre attestée de sa main étant la tombe de Luigi Tornabuoni¹³, citée par Vasari. « A la même époque qu'Andrea et Silvio, un autre sculpteur fiésolan, dit le Cicilia, exerça son art avec une grande maîtrise. De sa main, on voit à San Jacopo in Campo Corbolini à Florence le tombeau du chevalier Luigi Tornabuoni ; cette œuvre est très prisée, surtout à cause du blason du chevalier qu'il représenta dans la tête d'un cheval, comme pour montrer que c'est bien, comme l'affirment les textes antiques, de la tête d'un cheval que fut tirée la forme des écus. »¹⁴



Fig. 1 Il Cicilia, *Tombe de Luigi Tornabuoni*, c. 1515, marbre, Florence, Église San Jacopo in Campo Corbolini

¹³ Voir MESNILS, 1902, pp. 370 – 371.

¹⁴ *Op. cit.* Vol. I, Livre V, p. 289, l. 25 – 32.

Famille ancienne de nobles florentins présente en Toscane dès le X^e siècle, les Tornabuoni (autrefois Tornaquinci.) devinrent alliés de confiance de Cosme de Médicis (1389 – 1464) dès le début du XV^e siècle, dont le sceau de ce pacte fut le mariage de Lucrezia Tornabuoni (1425 – 1482) avec Piero de Medici 1416 – 1469).

La famille Tornabuoni – tant par sa richesse et son influence dans la ville de Florence que ses affinités avec les meilleurs représentants de l'art toscan de l'époque – a commandé des œuvres importantes à des artistes emblématiques de la Renaissance. Elle fit également édifier le Palazzo Corsi-Tornabuoni construit par Giovanni Tornabuoni (1428 – 1497), célèbre banquier et mécène cultivé, dans une rue de la ville portant son nom.

Membre de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et prieur de Pise, Luigi ou Ludovico Tornabuoni (? – 1519) participa à la bataille de Rhodes en 1480. En 1497, il fut exilé de Florence pour avoir participé à la conspiration contre Piero de Medici.

Surnommé le Lion de Florence, Luigi Tornabuoni fut inhumé dans l'église San Jacopo in Campo Corbolini de Florence, sous une tombe sculptée en bas-relief par l'artiste que Vasari nomme « Il Cicilia ». Initialement consacrée en 1206, l'église San Jacopo in Campo Corbolini de Florence a appartenu à l'ordre des Chevaliers du Saint-Sépulcre puis, dès 1256, aux Templiers, passant plus tard aux mains de l'ordre des Chevaliers de Malte, dont de nombreux emblèmes sont identifiables dans tout l'édifice¹⁵.

Le relief recouvrant la tombe représente le défunt allongé sur un tapis et un coussin sculptés. Tornabuoni porte un livre et un chapelet orné d'un crâne, mais également une épée évoquant ainsi l'ordre des Chevaliers de Jérusalem. De la même façon, une croix de l'Ordre des Chevaliers de Malte est ciselée au niveau de son torse, rappelant ainsi ses activités et expliquant également le choix du lieu d'inhumation.

¹⁵ Voir SEBREGONDI FIORENTINI, 2005.

Aux pieds du défunt, l'inscription mentionne : « D[EO] M[AXIMO] S[ALVATORI]. LUISIUS TORN[ABUONI] EQ[UES], HIEROSOLYMITANUS PRIOR PISANUS MXXD. CREA FATO CONSULENS. SIBI VIVENS POSUIT. MDXV. » signifiant « A Dieu le plus grand sauveur. Le chevalier Luigi Tornabuoni, prieur hospitalier de Pise. Pendant qu'il vivait, il plaça cette dalle de marbre pour lui-même. 1515. » Sous l'épithaphe, le blason des Tornabuoni est sculpté comme le mentionne Vasari dans son ouvrage. Les armes des Tornabuoni sont identifiables grâce au lion rampant au centre tenant un bouclier orné d'une croix.

Benedetto da Rovezzano, dit Benedetto Grazzini

(Pistoia, 1474 – Vallombrosa, 1554)

Sculpteur et architecte florentin travaillant tant le marbre que la pierre et le bronze, Benedetto da Rovezzano fut formé à Florence où il côtoya les œuvres de Benedetto da Maiano (1442 – 1498) et de Giuliano da Sangallo (1445 – 1516). Contemporain de Michel-Ange, Grazzini se vit confier – en 1508 – la tâche de terminer le bronze du *David* prouvant ainsi sa capacité à travailler ce médium. Rovezzano fut également sculpteur en Angleterre de 1519 à 1540 où il réalisa le tombeau du Cardinal Thomas Wolsey (1473 – 1530) dont il ne reste que quatre anges porte-bougies de cuivre aujourd'hui conservés au Victoria and Albert Museum¹⁶. Il y exécuta également le tombeau du roi Henri VIII (1491 – 1547) – réalisation attestée par la trace du dernier paiement datant de 1536 – qui fut démembré pendant la Guerre Civile de 1565. Cette réalisation fut importante pour l'introduction du style de la Renaissance italienne en Angleterre.

Il travailla aussi en France où il réalisa pour l'abbaye de Saint-Denis le tombeau de Louis d'Orléans (1372 – 1407) et de Valentine de Milan dit Valentine Visconti (1368 – 1408) fille du duc de Milan. Le tombeau – achevé en 1502 – fut commandé à Grazzini par Louis XII (1462 – 1515) dans la volonté d'honorer la mémoire de ses ancêtres. Il est aujourd'hui conservé à l'abbaye de Saint-Denis.

Dès 1550, Giorgio Vasari mentionne l'Œuvre de Benedetto da Rovezzano, dans une biographie attribuée à l'artiste. Omettant le fait que Rovezzano a – au cours de sa carrière – achevé le *David* en bronze de Michel-Ange, Vasari évoque toutefois certaines réalisations emblématiques de l'artiste dont le tombeau d'Oddo Altoviti exécuté en 1507 pour l'église Santi Apostoli de Florence. « A côté des deux chapelles de messire Bindo Altoviti, à l'endroit où l'Arétin Giorgio Vasari a peint à l'huile l'*Immaculée Conception*, Benedetto exécuta le tombeau de messire Oddo ; l'ornementation qui l'entoure est constituée de superbes rinceaux et le sarcophage est également fort beau. »¹⁷

¹⁶ Benedetto da Rovezzano, *Wolsey's Angels*, 1524-1529, cuivre, H. 103 cm ; L. 45,5 cm ; Pr. 36 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. A.1-2015, A.2-2015, A.3-2015, A.4-2015.

¹⁷ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 326, l. 6 – 11.



Fig. 2 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Tombeau d'Oddo Altoviti*, c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli

Composé comme un arc simple, le tombeau d'Oddo Altoviti – localisé dans la chapelle Altoviti de l'église Santi Apostoli de Florence – est situé à côté du *Tabernacle des Saints-Apôtres*¹⁸ exécuté en 1512 et signé Giovanni Della Robbia (1469 – 1529) mais également de l'allégorie de *l'Immaculée conception*¹⁹ de Giorgio Vasari réalisée vers 1541, soit trente-quatre années après que Rovezzano eut réalisé le tombeau Altoviti. Vasari a donc eu connaissance de ce tombeau au moment où il réalisa son œuvre dans l'édifice.

La famille Altoviti a joué un rôle majeur dans la vie de cet édifice faisant partie des plus anciennes églises de Florence. En effet, construit dans une architecture romane au XI^e siècle, l'édifice connut de nombreux remaniements au cours des XV^e et XVI^e siècles. Le passage central pourvu d'une mosaïque de l'édifice d'origine a été restauré avec la contribution des grandes familles de banquiers florentins Acciaiuoli et Altoviti. Concernant le reste des restaurations, Michel-Ange sut convaincre Bindo Altoviti (1491 – 1556) – qui souhaitait élever le niveau du sol – de préserver l'état originel de l'église.

¹⁸ Giovanni Della Robbia, *Tabernacle des Saints-Apôtres*, c. 1512, Florence, Église Santi Apostoli.

¹⁹ Giorgio Vasari, *Allégorie de l'Immaculée conception*, huile sur bois, 1541, Florence, Église Santi Apostoli, Chapelle Altoviti.

Sur les tombes renaissantes se multiplient les emblèmes de la mort avec une surabondance de crânes, d'os croisés et de squelettes²⁰. Magnifiquement orné, le sarcophage de ce tombeau est illustrateur de cette apparition de symboles vaniteux. Reposant sur un socle orné de pattes de lion, le sarcophage est richement orné d'éléments en hauts et demi-reliefs notamment des arabesques et des feuillages. De part et d'autre, deux figures ailées épousent les angles du sarcophage. L'élément principal du tombeau est sans aucun doute les deux crânes traversés par des serpents entremêlés avec une banderole servant d'épithaphe sur laquelle sont identifiables les mentions de « vie perpétuelle »²¹ et d'« espoir »²². Hypothétiquement, ces décors de crânes et de serpents peuvent évoquer le crâne d'Adam au pied de la croix et le serpent de la Tentation. Le couvercle du sarcophage est sculpté de divers éléments, comme des feuilles d'acanthé. Le tout est inscrit dans la niche centrale de la composition en arc, dont le fond est recouvert de marbre noir et surmonté par un plafond à caissons sculptés.



Fig. 3 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Détails du sarcophage du tombeau d'Oddo Altoviti*, c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli

Surmontés de chapiteaux corinthiens, les pilastres – de part et d'autre de la niche – sont tout autant intéressants par les demi-reliefs évoquant la Passion du Christ qui les ornent. Les décors du pilastre de gauche – organisés autour d'un grand candélabre sculpté – présentent de nombreuses références telles que le coq évoquant le reniement de saint Pierre²³, l'oreille coupée de Malchus par saint Pierre²⁴, les croix des deux larrons entourant la croix de Jésus-Christ au centre surmontant les tenailles et le marteau de la crucifixion et la corde de Judas.

²⁰ Voir MESNILS, 1902, pp. 370 – 371.

²¹ En latin : « IUUSTORUM VITA PERPETUA ».

²² En latin : « HAEC SPESMEA ».

²³ Évangile selon Matthieu, Ch. 26, V. 33.

²⁴ Évangile selon Jean, Ch. 18, V. 10.

Le pilastre de droite évoque ce même thème de la Passion. De nombreux symboles sont identifiables, telles les épées des soldats à l'origine de l'arrestation du Christ, le tout organisé sur un candélabre sculpté et divers autres ornements.

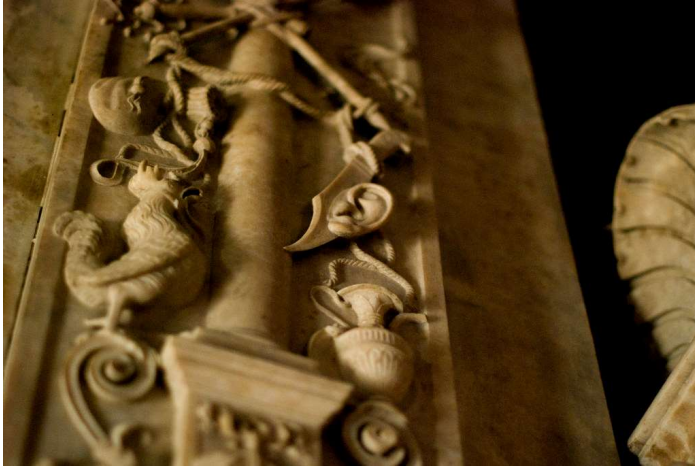


Fig. 4 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Détail de l'oreille de Malchus du tombeau d'Oddo Altoviti*, c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli

Le soubassement du tombeau est dédié à l'épithaphe et les armoiries de la famille Altoviti qui comportent un loup écorché faisant référence au loup légendaire qui aurait sauvé le fondateur de la dynastie en dévorant son ennemi. Grâce aux charges recouvertes par les Altoviti en tant que podestats dans les villes sous domination florentine, ce blason est visible dans de nombreux palais toscans notamment à Arezzo, Castiglion Fiorentino et à Florence, sur la façade du palais Valori-Altoviti, dont Vasari fait mention dans l'édition de 1550 de son ouvrage. « Il s'occupa aussi d'architecture. C'est d'après son projet que l'on restaura à Sant' Apostolo de Florence la maison de messire Oddo Altoviti, protecteur et prieur de cette église.

Il y fit le portrait principal en marbre et, au-dessus de la porte de la maison, les armoiries en *macigno* des Altoviti avec un loup écorché si maigre et aux contours tellement creusés qu'il paraît presque détaché du champ des armoiries ; les quelques fioritures sont si délicatement ciselées qu'elles ne semblent pas de pierre, mais de papier fin ».²⁵

²⁵ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 325, l. 31 – 32 et p. 326, l. 1 – 6.

Comme pour le tombeau d'Oddo Altoviti (Fig. 2), les armes de la famille – exécutées ici en haut-relief – sont identifiables grâce au loup.



Fig. 5 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Armoiries Altoviti*, macigno, Florence, Piazza del Limbo, Palais Altoviti

Toujours pour la famille Altoviti, Vasari mentionne la réalisation de deux ouvrages exécutés par Rovezzano pour ces commanditaires. « [...] Chez messire Bindo Altoviti, une autre cheminée et une fontaine en *macigno*, ainsi que quelques autres œuvres finement exécutées. »²⁶ La réalisation de cette cheminée fut une collaboration entre Rovezzano et Andrea Sansovino, mais Vasari omet de mentionner la participation de ce dernier dans le chapitre dédié à Benedetto. Il ne mentionnera sa participation que dans sa propre biographie, où il donnera davantage de détails quant aux ornements de la frise. La fontaine est aujourd'hui conservée au Victoria and Albert Museum²⁷ de Londres²⁸, la cheminée de *macigno* – apparemment au musée du Bargello – est quant à elle non identifiable.

²⁶ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 235, l. 16 – 21.

²⁷ Voir POPE-HENNESSY, 1964, pp. 405 – 406.

²⁸ Benedetto da Rovezzano, *Fontaine murale*, c. 1520, grès gris, H. 421 cm ; L. 299cm ; Pr. 91 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. 5959 : 1-1859.

La fontaine était un élément caractéristique des palais florentins de la fin du XV^e et du début XVI^e siècle. Celle-ci – probablement pour le palais Altoviti de Florence – se présentait comme un bassin inscrit dans une niche ornée d'une coquille Saint-Jacques et placé sur un piédestal en forme de balustre, encadré de chaque côté de deux pilastres ornés et surmonté d'une moulure et d'une frise, le tout orné de candélabres, de feuillages, d'oiseaux et de grotesques.

Dans ce chapitre dédié à Rovezzano, Vasari mentionne également l'élaboration du tombeau de saint Jean Gualbert. « En 1515, les supérieurs et les doyens de l'ordre de Vallombrosa décidèrent de transporter le corps de saint Jean Gualbert de l'abbaye de Passignano à Santa Trinita de Florence, église de leur ordre. Ils confièrent à Benedetto le projet et la réalisation d'une chapelle formant sépulture avec un grand nombre de figures en ronde bosse, grandeur nature, heureusement distribuées dans des niches séparées par des pilastres ornés de frises et de grotesques finement ciselés ; un soubassement d'une brasse et demie comportait des épisodes de la *Vie de saint Jean Gualbert* et de nombreux ornements devaient parer le pourtour du sarcophage et l'œuvre entière. [...] Benedetto exécuta cette chapelle-sépulture qui étonna Florence. »²⁹

Jean Gualbert (995 – 1073) – en italien Giovanni Gualberto – est un abbé né près de Florence qui prit l'habit bénédictin au monastère de San Miniato al Monte à Florence, où il fut élu abbé. Après avoir refusé d'accéder à cette nouvelle fonction, il se retire pour vivre une vie austère à Vallombreuse mais finira par devenir prévôt puis abbé, avant de créer l'ordre des Vallambrosains, reconnu par le pape Urbain II en 1090. Mort en 1073, ses reliques ont longtemps été conservées dans le tombeau sculpté par Rovezzano.

En 1505³⁰, Biagio Milanese (1445-1523) – général de l'ordre de Vallombreuse – mandata Benedetto da Rovezzano pour la réalisation du monument funéraire de saint Jean Gualbert pour l'abbaye de Passignano à Santa Trinita de Florence³¹.

²⁹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 326, l. 17 – 32.

³⁰ Vasari stipule que la commande fut passée en 1515.

³¹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 326.



Fig. 6 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *L'épreuve du feu*, c. 1515, marbre, Florence, Musée du Cenacolo de San Salvi

Pour honorer le saint, Benedetto prit soin de sculpter des reliefs contant des épisodes de l'histoire du saint tels que l'épreuve du feu (Fig. 6), les exorcismes, la capture miraculeuse du poisson ... Ce travail intense prouvant la grande maîtrise de l'artiste mais également de l'ancrage du style italien du XVI^e siècle dans les réalisations contemporaines, fut l'une des innombrables victimes des destructions opérées par les armées de Charles-Quint (1500 – 1558) envoyées à Florence pour rétablir le pouvoir des Médicis – chassés de Florence en 1527. Le tombeau de saint Jean Gualbert fut ainsi démembré et les statues brisées. Vraisemblablement, certains restes de la sépulture furent vendus en 1562 à l'Opera del Duomo et ce n'est qu'en 1930 que les reliefs rentrèrent dans les collections du musée de San Salvi, où ils font désormais partie d'une installation qui reconstitue partiellement le bas-relief du tombeau, jamais fini par le sculpteur. Parmi les autres ouvrages florentins exécutés par Rovezzano, Vasari évoque également la réalisation d'une cheminée commandée par la famille Borgherini. « [...] une cheminée en *macigno* chez Pierfrancesco Borgherini, dont il sculpta soigneusement les chapiteaux, les frises et autres motifs ornementaux ciselés ». ³²

³² *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 325, l. 16 – 19.



Fig. 7 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Cheminée Borgherini*, après 1514, Florence, Musée du Bargello

Commandé par Pierfrancesco Borgherini (1488 – 1558), cette cheminée en *macigno* présente de nombreux éléments sculptés, encadrés par deux colonnes à chapiteaux corinthiens ou composites. La frise est sculptée de divers éléments en bas-relief : boucliers, cuirasses, casques, roues ... tandis que le trumeau est décoré de personnages sculptés en demi et haut relief et représentant diverses scènes. Un cavalier est identifiable sur la gauche de la frise, ainsi qu'une statue probablement d'Apollon tenant l'arc dans sa main gauche. Représenté sur un socle lui-même orné, Apollon semble être vénéré par un personnage agenouillé devant lui. Au centre de la frise, des personnages semblent être épris par les flammes, peut-être des suites d'une décision divine. A droite, un personnage à la posture décisionnaire portant une couronne est assis sur un trône et semble dicter des ordres aux figures qui l'entourent. Surmontant la cheminée, les armoiries de la famille Borghini sont identifiables : Du rouge, à la bande d'or ou d'argent, chargée de trois roses du champ.

La cheminée exécuté par Rovezzano pour la famille Borgherini rappelle – dans sa composition – la cheminée Gondi réalisée par Giuliano da Sangallo (1445 – 1516) pour le Palazzo Gondi de Florence ; artiste qu'il côtoya lors de sa formation.



Fig. 8 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Monument funéraire de Piero Soderini*, c. 1512, marbre, Florence, Église Santa Maria del Carmine

Pier Soderini (1452 – 1522) – dit Piero di Tommaso Soderini – était un homme d'état italien de la République florentine. Ami personnel du fils de Laurent le Magnifique, Pierre II de Médicis (1472 – 1503), Soderini devient son ambassadeur auprès du roi de France Charles VIII. Après l'exil de Pierre II en 1494, Soderini est nommé en 1502 gonfalonier par l'oligarchie qui dirige Florence à cette période. C'est Benedetto lui-même qui reçut la commande pour le tombeau de Soderini, œuvre mentionnée par Vasari dans son ouvrage de 1550.

« En 1512, Benedetto reçut pour l'abside du Carmine de Florence la commande d'un tombeau de marbre richement orné pour Piero Soderini, ancien gonfalonier de Florence ; il apporta à cette tâche un soin incroyable. En plus des rinceaux, des motifs funéraires et des figures, il traita en bas-relief de pierre de touche un gonfalon à la façon d'un drap noir avec une telle grâce, un poli et un lustre si bien rendus que ce matériau a plutôt l'air d'un beau satin noir que de pierre ; bref on ne louera jamais assez le travail de Benedetto dans cet ouvrage ».³³

Adossé au mur de l'édifice, le tombeau Soderini se présente comme un arc en plein cintre orné de frise perlée ou sculptée de crânes, et de rinceaux. Dans la niche arborant une imitation de plafond à caissons, l'épithaphe est inscrite dans la lunette et le sarcophage trône au milieu, se distinguant du reste du monument par sa couleur noire. De part et d'autre, de nombreux éléments sculptés en bas-relief (candélabres, grotesques, feuillages ...) ornent les différentes parties architecturées du tombeau. Le piédestal du sépulcre est sculpté – aux deux extrémités – des armoiries du défunt, facilement identifiables grâce aux trois massacres (crânes) de cerfs ainsi que les clés papales décussées (croisées). L'autorisation d'ajouter cet élément aux armes de la famille Soderini fut concédée par Paul II (1417 – 1471) à Pier Soderini. L'élément central du soubassement est sculpté de festons, de rubans, de massacres, d'animaux et de divers autres éléments ciselés en bas-relief.

Le tombeau Soderini est caractéristique de l'art de Benedetto, par le caractère minutieux et par ce goût pour l'ornementation qui distingue le sculpteur mais qui le relie étroitement à la tradition du XV^e siècle.

³³ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 325, l. 22 – 30.

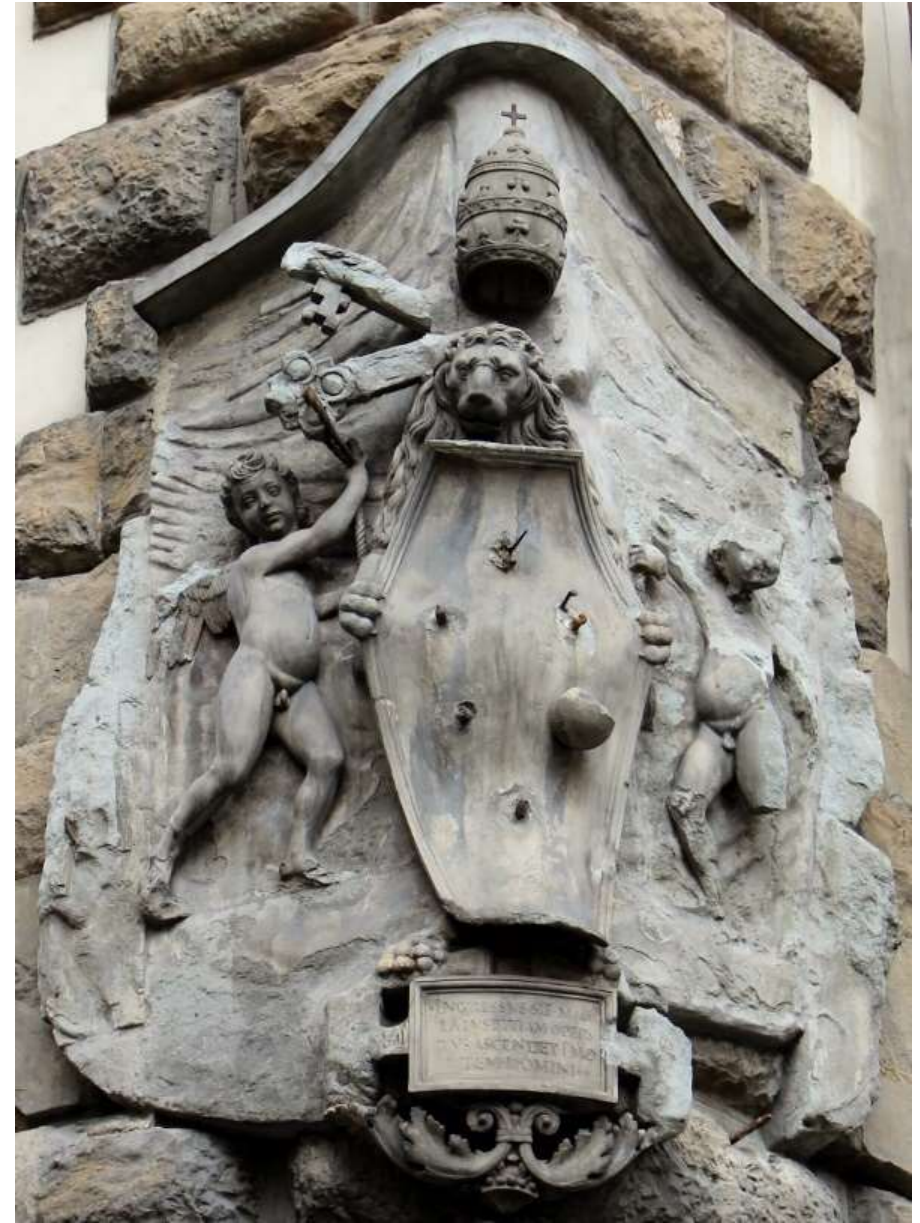


Fig. 9 Baccio da Montepulciano (1469 – 1535), *Armoirie de Léon X*, c. 1515, Pietra forte, Florence, Palazzo Pucci

Baccio Sinibaldi, dit Baccio da Montelupo

(Montelupo Fiorentino, 1469 – Lucques, 1535)

Issu d'une famille modeste, Baccio da Montelupo – aussi nommé Bartolomeo di Giovanni Sinibaldi – évolue en Toscane, où il est né. Après avoir fréquenté les ateliers des grands céramistes de la péninsule, Montelupo rejoint Florence et commence à côtoyer le Jardin de Saint-Marc de Laurent le Magnifique (dit *l'Accademia dei Giardini Medicei di San Marco*), au moment où l'école est sous la direction de Bertoldo di Giovanni (c. 1420 – 1491). Très apprécié de Laurent de Médicis, Bertoldo di Giovanni fut chargé en 1488 par le Magnifique lui-même de restaurer et conserver sa collection d'antiquités installée dans son jardin près du couvent de Saint-Marc. La présence de Baccio da Montelupo à *l'Accademia dei Giardini Medicei di San Marco* s'estime à 1488 jusqu'en 1491, et au-delà. Vers 1490, le jeune Michel-Ange (1475 – 1556) arrive au jardin du Magnifique où il restera jusqu'en 1494, moment où il part rejoindre Bologne, après l'exil des Médicis de la ville (1494 – 1512). Les deux maîtres deviennent amis et Montelupo suivra Michel-Ange à Bologne, où il réalisera des œuvres en *terra cotta*. A son retour à Florence, Baccio da Montelupo reçut de nombreuses commandes passées par différentes institutions de la ville, notamment la Basilique San Lorenzo ou encore le couvent de San Marco ... mais la carrière du sculpteur atteint son apogée en 1515 au moment où il livre son *Saint-Jean l'évangéliste* pour la façade d'Orsanmichele.

En 1550, Vasari réalise une biographie de Baccio da Montelupo, dans laquelle il cite quelques œuvres intégrantes du genre du relief, la première étant une armoirie en « [...] *pietra forte* travaillée au ciseau qui se trouve à Florence à l'angle du jardin contigu au Palais Pucci, à savoir l'emblème du pape Léon X porté par deux enfants, exécuté dans un bon style avec beaucoup de métier »³⁴ réalisée en 1513.

Fils de Laurent de Médicis (1449 – 1492) et de Clarisse Orsini (1453 – 1488), Giovanni di Lorenzo de Medici (1475 – 1521) dit Léon X, fut le 217^e pape de l'Église catholique de 1513 à sa mort. De son mandat pontifical, Léon X apporta à la cour papale la splendeur typique de la culture des cours de la Renaissance. Érigé par Bartolomeo Ammannati (1511 – 1592) dans un style Renaissance entre 1528 et 1534, le Palais Pucci – appartenant à la famille éponyme – fut construit sur d'anciennes propriétés de la famille.

³⁴ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 335, l. 14 – 18.

Principaux alliés des Médicis jusqu'en 1559, les Pucci jouissaient d'une position particulière face à la puissante famille florentine, expliquant ainsi la présence des armoiries de Léon X (né Médicis) sur le Palazzo Pucci.

Les armoiries du pape Léon X (Fig. 9) sont facilement reconnaissables par la présence des clés de saint Pierre ainsi que de la tiare papale qui surplombe le tout. Les six boules des armes de la famille Médicis sont également identifiables. Céans, l'écu est tenu par les pattes d'un lion, le tout accompagné de deux bambins. Une inscription latine est également sculptée sous le champ des armoiries, sur laquelle est lisible : « INGRESSUS »³⁵, « MAC »³⁶ et « OPERTUS »³⁷. Le reste n'étant pas identifiable.

³⁵ Qui signifie : « entrée », « entrer » ou « accès ».

³⁶ Hypothétiquement : « MEUM AUXILIUS CHRISTUS ».

³⁷ Qui signifie : « ouverture ».



Fig. 10 Andrea da Fiesole (1465 – 1526), *Retable « scellé » pour la tombe de Girolamo Martini* dans l'église San Girolamo à Fiesole, vers 1493, marbre blanc et rouge sculpté en haut relief, H.

365,8 cm ; L. 274,3 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 6742 : 59-1859

Andrea da Fiesole

(Fiesole, 1465 – Florence, 1526)

Actif dans la cité parthénopéenne dès 1487 puis à Rome et Florence, Andrea Ferrucci – dit Andrea de Fiesole – répartit équitablement ses relations de travail entre le Royaume de Naples et la Toscane au cours des deux premières décennies du XVI^e siècle. C'est dans sa région natale, la Toscane, qu'il réalisa les œuvres les plus importantes de sa carrière, notamment pour la cathédrale de Fiesole ou encore pour l'église Sant'Ambrogio à Florence. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* constitue l'une des principales sources documentant la vie d'Andrea de Fiesole. Déjà mentionné dans l'édition de 1550³⁸, la Vie ne fut pas augmentée par Vasari pour la Giuntina.

De sa riche production a émané un « groupe d'œuvres au langage novateur, fruit des recherches effectuées dans les dernières décennies du *Quattrocento* par les artistes toscans qui avaient eu une connaissance de Rome et de son riche passé »³⁹, *corpus* auquel appartient le retable scellé réalisé en 1493 par Ferrucci pour la tombe de Girolamo Martini (Fig. 10) et présentant ainsi les caractéristiques stylistiques des compositions du sculpteur. La réalisation de cette œuvre est mentionnée très brièvement par Vasari dès 1550 dans son ouvrage : « [...] à Saint-Jérôme de Fiesole, il fit le petit retable de marbre scellé au milieu de l'église »⁴⁰.

Conservé au Victoria and Albert Museum (Londres), le retable en marbre rouge, blanc et doré fut commandé au sculpteur en 1493 par Tita di Roberto Salviati⁴¹, épouse de Girolamo Martini, pour prendre place dans l'église San Girolamo à Fiesole.

Divisé en trois sections, par quatre pilastres fastueusement sculptés, cet autel monumental est composé d'abondants éléments sculptés affirmant ainsi le talent du sculpteur fiésolan. Répartie sur un fond doré, la scène centrale du retable représente, de part et d'autre du Christ crucifié sur sa croix accompagné de deux anges, la Vierge Marie et Marie-Madeleine nimbées ciselées dans le marbre en haut relief.

³⁸ Voir VASARI, 1550, Vol. II, p. 694 – 697.

³⁹ Francesca PETRUCCI, in BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 344

⁴⁰ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 287, l. 17 – 19.

⁴¹ La commanditaire aurait déboursé 330 florins pour faire exécuter l'autel.

Dans les niches latérales, à gauche du Christ, un saint Jérôme est sculpté en ronde bosse dans des proportions humaines et grandeur nature. Ferrucci prend soin de représenter le saint accompagné de ses principaux attributs : le lion replié derrière lui et la toge du cardinalat laissant apparaître son épaule. La représentation que fait le sculpteur de saint Jérôme évoque les autres représentations contemporaines de ce Père de l'Église, tel le *San Gerolamo* d'Orazio Gentileschi⁴² (1563 – 1639). A droite du Christ, saint Antoine de Padoue est représenté dans la bure franciscaine tenant un cœur enflammé – symbole de l'amour pour Dieu – dans sa main droite et un livre dans l'autre.

Dans le registre supérieur, nichées dans des cocardes, deux demi-figures regardent la scène de la Crucifixion. A senestre, saint Jean l'évangéliste lit l'Évangile tenu dans sa main gauche, accompagné de son aigle de Patmos⁴³ qui épouse la forme de la cocarde à moitié recouvert par le drapé du saint.

A dextre, c'est l'évangéliste saint Marc que Ferrucci représente dans une seconde cocarde, assisté du lion de saint Marc, pointant son doigt vers le haut et tenant l'Évangile dans sa main gauche⁴⁴.

Selon Eric Apfelstadt⁴⁵, Girolamo Martini désirait être inhumé dans un lieu dédié à saint Jérôme soit à Florence ou à Venise, lieu où il réalisa ces études à l'école de saint Marc. Ces informations expliquent sans doute la présence des deux saints dans cette scène de Crucifixion.



Fig. 11 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), *Prédelle du retable « scellé » pour la tombe de Girolamo Martini dans l'église San Girolamo à Fiesole, vers 1493, marbre blanc et rouge sculpté en haut relief, H. 365,8 cm ; L. 274,3 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 6742 : 59-1859*

⁴² Orazio Gentileschi (1563 – 1639), *San Gerolamo*, 1610 – 1611, 152 x 126 cm, Turin, Museo civico d'arte antica, Inv. 0587/D.

⁴³ Selon le Tétramorphe, l'aigle de saint Jean fait référence à la vision d'Ézéchiel.

⁴⁴ Voir SALET, 1964, pp. 306 – 309.

⁴⁵ Voir à ce propos APFELSTADT, 1993.

Faisant écho aux représentations du registre central de l'autel, la prédelle est composée de trois reliefs principaux aux fonds dorés représentant successivement (de gauche à droite) l'histoire de saint Jérôme et le lion, l'adoration de l'enfant Jésus et le miracle de l'âne de Rimini. De part et d'autre du registre inférieur, Ferrucci prit soin de ciseler les armoiries du défunt et de son épouse, commanditaire de l'œuvre. A gauche, le blason de la famille Martini est indéniablement identifiable par l'oiseau et la bande placée en diagonale. A droite, le fiesolan sculpte le bandé doublé d'argent et de rouge, symbole de la famille Salviati.

Surplombant ces éléments, la frise scindée par des chapiteaux ornés, présente des oiseaux, guirlandes et autres ornements sculptés notamment – au centre – deux anges qui se regardent, portent une couronne en direction de la tête du Christ. Une ultime frise ornée de coquilles Saint-Jacques ailées dominée par une corniche achève l'œuvre et laisse place à une lunette au fond pourpre sur lequel se distingue le monogramme de Jésus : « IHS ». De part et d'autre, deux anges nimbés mutuellement se regardent, les mains croisées sur la poitrine. Au sommet de l'autel, l'enfant Jésus bénissant couronne l'œuvre.

Au cours de sa carrière, Ferrucci réalisa – en 1494 – un autre retable de marbre sculpté – arborant la même typologie que l'autel Martini (Fig. 10) – pour l'église épiscopale de Fiesole. La biographie du sculpteur, élaborée par Giorgio Vasari dans son ouvrage, constitue l'une des principales sources de cette œuvre notamment grâce à la brève description que l'auteur fait de ce retable : « Andrea exécuta à l'église épiscopale de Fiesole, entre les deux escaliers qui montent au chœur supérieur, un retable de marbre composé de trois figures en ronde bosse et quelques bas-reliefs ».⁴⁶

⁴⁶ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 287, l. 15 – 17.



Fig. 12 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), *Retable d'autel*, c. 1492-1494, Marbre blanc sculpté et gravé, H.310 cm ; L. 307 cm, Fiesole, Église épiscopale

Ce retable – probablement achevé en 1494 – est contemporain de l'autel accompli par Ferrucci un an plus tôt pour le compte de Tita di Roberto Salviati. Par conséquent, nombreuses sont les similitudes entre les deux œuvres dont la plus évidente est la tripartition commune des deux retables. Céans, les différents registres verticaux sont séparés par des colonnes à fûts cannelés surplombées de chapiteaux composites finement sculptés.

Tel un arc de triomphe antique – dont les artistes de la Renaissance pouvaient en apprécier les vestiges lors de voyages à Rome⁴⁷ – la profonde niche centrale du retable est caractérisée par un plafond à caissons abritant un ciboire monumental richement orné de décors sculptés et déposé sur un socle gravé d'une citation de l'Évangile selon saint Jean : « *Caro mea vere e cibo* » signifiant « Ma chair est vraiment une nourriture. »⁴⁸

⁴⁷ Francesca PETRUCCI, in BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 344.

⁴⁸ Évangile selon Jean, Ch. 6, V. 55.

Présumé disciple de saint Pierre, saint Romulus – premier évêque de Fiesole – fut converti au christianisme par l'apôtre dans le premier siècle après Jésus-Christ. Rapidement rattrapé par les persécutions opérées par le dernier empereur de la dynastie flavienne, Domitien (51 – 96), saint Romulus fut martyrisé aux côtés de trois autres personnages.

Peu de sources mentionnent saint Romulus, exceptées les quelques évocations dans la *Martyrologie* d'Usuard de 1468. Les circonstances de son martyre demeurent ainsi inconnues et peu de représentations de ce saint furent exécutées – l'exemple le plus connu étant un morceau de prédelle de retable réalisé pour le maître autel de *San Domenico de Fiesole* par le peintre Fra Angelico (1400 – 1455).⁴⁹ De part et d'autre du ciboire, à senestre, Ferrucci opte pour une représentation en ronde bosse de saint Romulus, portant la mître et le costume ecclésiastique, les deux doigts de la main levés vers le ciel, symbolisant ainsi la double nature – à la fois divine et humaine – du Christ. La similarité de cette représentation avec le *Saint-Louis de Toulouse*⁵⁰ de la main de Donatello (1386 – 1466) est à souligner. A dextre, un saint Mathieu réalisé en ronde bosse apparaît, tenant de sa main droite l'Évangile dans lequel son regard est plongé.

Dans le registre supérieur – reprenant la structure de l'autel Martini – deux figures dominant – depuis les cocardes – les représentations en ronde bosse des deux saints. A gauche, l'ange annonciateur renvoie à la Vierge placée dans le même registre de l'autre côté du retable. L'autel s'achève dans sa hauteur par une frise ornée et une corniche.



Fig. 13 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), *Prédelle du retable d'autel*, c. 1492 – 1494, Marbre blanc sculpté et gravé, Fiesole, Église épiscopale

⁴⁹ Fra Angelico (1400 – 1455), *Saint Romulus*, 1423, 16 x 15,6 cm, tempera sur bois, Londres, National Gallery, Inv. NG2908.

⁵⁰ Donatello, *Saint Louis de Toulouse*, 1423 – 1425, bronze doré, H. 2,850 ; L. 1,010 ; Pr. 0.780 m, Florence, musée de l'Œuvre de Santa Croce, inv. M 101.

La prédelle du retable est également richement ornée. Aux deux extrémités, deux blasons encadrent la prédelle. Le premier (à gauche) représente un blason en *testa di cavallo*⁵¹ orné d'une bande, qui pourrait être les armoiries de la famille Gondi – hypothétiquement les commanditaires de l'œuvre. A droite, de nouveau sur un format de tête de cheval, Ferrucci réalisa en bas-relief un *bambino* vêtu d'un simple drapé cachant son sexe, qui est sans doute l'emblème du Spedale degli Innocenti (hôpital des innocents) de Florence qui – créé entre 1419 et 1445 – était destiné à accueillir les enfants abandonnés.

Cette armoirie représentée dans cette prédelle par Ferrucci n'est pas sans rappeler les médaillons en terre cuite vernissées d'Andrea Della Robbia (1435 – 1525) destinés à la façade de l'édifice de Filippo Brunelleschi (1377 – 1446).

Les autres éléments de la prédelle sont des scènes sculptées en bas-relief faisant écho aux figures représentées sur l'autel. La première scène (à gauche) est celle du martyr de saint Romulus où le saint apparaît agenouillé et en prière devant ses bourreaux qui le battent. D'autres figures contemplant la scène.

Dans la scène centrale, une lamentation sur le Christ mort est ciselée avec finesse et différentes figures enrichissent la scène.

Enfin, la scène finale (à droite) représente l'histoire du martyr de saint Mathieu issue de l'hagiographie de Jacques de Voragine (1228 – 1298) intitulée *La Légende dorée*⁵² qui relate comment saint Mathieu – qui après s'être opposé à l'amour d'Hirtacus pour Iphigénie fille du roi d'Ethiopie – s'est fait frapper à mort par un garde à l'issue d'une messe. Céans, l'apôtre est représenté agenouillé et en prière – faisant ainsi écho à la figure de saint Romulus à gauche – devant un autel et s'apprêtant à recevoir le coup affligé par son bourreau.

Partie intégrante du *corpus* des reliefs cité par Vasari dans son ouvrage – ce dès la première édition de 1550 – les fonts baptismaux de l'église Saint-Jacques de Pistoia, réalisés par Ferrucci en 1498 sont également cités dans la biographie que Vasari établit dans la *Giuntina*. Considéré comme un véritable chef-d'œuvre de la fin du XV^e siècle, ces fonts baptismaux marquent l'arrivée de l'art de la Renaissance à Pistoia. Érigé à partir du X^e siècle – avec une façade de style roman – le dôme de Pistoia (ou cathédrale San Zeno) abrite depuis sa construction des fonts baptismaux. Un important incendie en 1108 détruisit l'édifice, puis en 1202, nécessitant ainsi d'importants travaux de reconstruction.

⁵¹ Qui signifie « tête de cheval ». Cette expression désigne les armoiries dont le font est un pentagone allongé.

⁵² Voir VORAGINE, 1998, pp. 602 – 605.

Le monument fut restauré entre 1379 et 1449, une façade aux inspirations romane et pisane fut redonnée au dôme qui, dès lors, arbore fièrement *loggia* et décors de marbre alternant marbre vert et marbre blanc. La lunette du portail fut établie par le célèbre céramiste florentin Andrea Della Robbia (1435 – 1525) qui mis en place une *Vierge à l'enfant entourée d'anges*, le tout dans une terre cuite vernissée typique de la *bottega* Della Robbia. En 1497, la municipalité décide la construction des nouveaux fonts baptismaux du Dôme et c'est l'architecte italien Ventura Vitoni (1442 – 1522) qui fut mandaté dans le but de trouver le sculpteur capable d'offrir à la cathédrale de nouveaux fonts baptismaux. Vitoni désigna Benedetto da Maiano (1442 – 1497) – qu'il considérait comme étant un représentant éminent de la sculpture florentine – pour la réalisation de l'œuvre. Les fonts seront achevés en 1498, soit un an après la mort de Maiano.

La mort de l'artiste – ayant seulement préparé le dessin et l'élévation de marbre de la fontaine – remit le projet des fonts baptismaux du Duomo entre les mains de ses collaborateurs, parmi lesquels Andrea Ferrucci. Dans son ouvrage, Giorgio Vasari mentionne cette œuvre sans toutefois évoquer la co-participation de nombreux sculpteurs et de Benedetto da Maiano lui-même. « Il exécuta à l'église Saint-Jacques de Pistoia⁵³ la chapelle de marbre des fonts baptismaux où il sculpta une vasque très soigneusement décorée ; sur le mur il représenta grandeur nature, en demi-relief, *Saint Jean baptisant le Christ*, d'une excellente facture. »⁵⁴ Dans la *Vie* de Benedetto da Maiano rédigée par Vasari cette participation n'est pas mentionnée.

⁵³ Confusion. Il s'agit de la cathédrale San Zeno à Pistoia.

⁵⁴ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 287, l. 1 – 5.



Fig. 14 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), *Fonts baptismaux et détail de Saint Jean baptisant le Christ*, 1497, marbre, Pistoia, Cathédrale San Zeno

Tel un édicule, les fonts baptismaux de San Zeno de Pistoia offrent une structure majestueuse abondamment décorée en marbre blanc, délimitée par deux pilastres latéraux ornés de candélabres et de figures zoomorphes en bas-relief, un soubassement et un tympan en marbre soutenu par une architrave ornée de têtes d'anges. Reposant sur deux armoiries à carreaux, deux *putti* ailés encadrent le soubassement décoré de scènes en relief et abritant le bassin baptismal. L'ensemble – dessiné par Maïano – est clairement classique.

Au centre de l'autel, Ferrucci exécuta un grand relief représentant le Baptême du Christ par saint Jean Baptiste représenté vêtu d'une peau de bête et présentant de son bras gauche une banderole portant l'inscription : « *Ecce agnus dei* » signifiant « voici l'agneau de Dieu ».⁵⁵ rappelant ainsi sa propre légitimité dans son action de baptiser le Christ.



Fig. 15 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), *Saint Jean baptisant le Christ*, 1497, marbre, Pistoia, Cathédrale San Zeno

La scène principale est observée par un ange ailé en prière accompagné de deux figures féminines agenouillées et en supplication, certainement sainte Catherine et sainte Marie Madeleine⁵⁶, le tout prenant place dans un cadre naturaliste rappelant les rives naturelles du Jourdain (Jordanie) où fut – selon les textes sacrés – baptisé le Christ.

⁵⁵ Évangile selon Jean, Ch. 1, V. 29.

⁵⁶ Voir à ce propos NALDI, 1998.

En dessous, le bassin baptismal prend la forme d'un vase rond orné de têtes de chérubins le tout reposant sur un socle carré orné d'une guirlande classique.

Entourant la source, de nombreux reliefs en marbre illustrent certains épisodes de la vie de saint Jean Baptiste telle sa naissance, Jean Baptiste prêchant dans la désert, la danse de Salomé, la décapitation du saint et Salomé portant la tête du saint à Hérode.⁵⁷

Ce langage artistique novateur⁵⁸, Andrea de Fiesole prit soin de l'inculquer à son élève fiésolan Silvio Cosini (1495 – 1547), avec qui il réalisa conjointement – en 1520 – le tombeau d'Antonio Strozzi commandé par Antonia Vespucci pour la basilique Santa Maria Novella de Florence. Un autre disciple formé à l'art par Andrea de Fiesole – Maso Boscoli (1503 – 1574) – aurait également participé à l'édification de ce tombeau. Dans la *Torrentiniana*, Vasari fait déjà mention de cette œuvre dans la vie destinée à Andrea de Fiesole. « Antonia Vespucci lui commanda le tombeau de son mari Antonio Strozzi. Mais il ne pouvait plus travailler seul [...] la *Vierge* fut faite par Silvio Cosini de Fiesole en 1522, mais ne fut pas mise en place aussitôt [...]. Silvio mit en place sa *Vierge*, termina complètement le tombeau de Strozzi [...]. »⁵⁹



Fig. 16 Andrea da Fiesole (1465 – 1526) et Silvio Cosini (1495 – 1549), *Tombeau d'Antonio Strozzi*, c. 1520, marbre, Florence, Basilique Santa Maria Novella

⁵⁷ Évangile selon Mathieu, Ch. 14.

⁵⁸ Voir Francesca PETRUCCI, In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 344.

⁵⁹ *Op. Cit.* vol. I, Livre V, p. 288, l. 1 – 9.



Fatigué par les années, Andrea Ferrucci fit appel à deux de ses élèves pour l'aider à ériger le tombeau du jurisconsulte florentin Antonio Strozzi.

Maso Boscoli serait l'auteur des deux anges en haut-relief placés de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant centrale. Ces deux anges sont décrits comme étant « très soigneusement sculptés avec une ingéniosité d'expression sans pareil »⁶⁰.

La Vierge à l'Enfant centrale réalisée en haut-relief est de la main de Silvio Cosini. « Pendant que Boscoli sculptait les anges, Cosini façonnait l'image de la Vierge à l'enfant. »⁶¹

Le piédestal supportant le tombeau d'Antonio Strozzi est décoré des armoiries du défunt et de son épouse. A senestre, les armoiries de la famille Strozzi sont identifiables par la présence des trois croissants placés dans une bande horizontale, au centre de l'écu. A dextre, Ferrucci veilla à sculpter le blason de la famille d'Antonia Vespucci, commanditaire de l'œuvre. Sur le champ, une bande diagonale est semée de quatre guêpes et la partie supérieure droite est ornée d'un vase contenant des violettes, symbole concédé à la famille Vespucci en 1463 par le pape Paul III.

La composition du tombeau rappelle la structure des retables réalisés par Ferrucci au cours de sa carrière. La Vierge est ici inscrite sous la voûte centrale de la structure du tombeau, et les deux anges latéraux semblent l'admirer. Au registre supérieur, des mascarons surplombent la corniche et rappellent les mascarons de marbre réalisés par Cosini en 1523 pour les tombeaux de Julien et Laurent II de Médicis pour la Basilique San Lorenzo de Florence. (Fig. 17)

« Les œuvres d'Andrea Ferrucci – sculptées avec une expression et une grâce infinies – témoignent que l'art a fait de plus grands progrès que là où il était attendu par les artistes Fiesolans. [...] »

⁶⁰ Voir BENVENUTI, CAMBRAY DIGNY, 1819, p. 49.

⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

C'est l'un de ces artistes qui ont vécu entre les deux époques – né à la fin du XV^e siècle et mort au début du XVI^e siècle – de sorte qu'ils ont quelque peu participé au style qui commençait à dominer, et étaient contemporains de Michelangelo Buonarroti. »⁶²

Les retables exécutés par Andrea Ferrucci évoquent ceux réalisés par Benedetto da Maiano. C'est notamment le cas de celui pour la tombe de Girolamo Martini dans l'église San Girolamo à Fiesole (Fig. 10) qui n'est pas sans rappeler le *Retable de l'Annonciation* de Maiano exécuté en marbre pour l'église Sant'Anna dei Lombardi.⁶³ L'œuvre présente une composition similaire au retable de Ferrucci, grâce à la scène centrale, les niches latérales surmontées de cocardes, la prédelle ornée de scènes sculptées en bas-relief et les petites figures en ronde-bosse couronnant la corniche.

⁶² *Op. Cit.* p. 50 « L'opere d'Andrea Ferrucci scolpite con infinita espressione e grazia attestano , come l'arte facesse progressi maggiori che non dove vansi attendere dagli artisti Fiesolani , educati a servire piuttosto alla scultura ehe ad essere veramente scultori . Questo è uno di quegli artisti che visse tra le due epoche , nato sul finire del secolo XV, e morto nel principio del XVI , cosicchè partecipò alquanto dello stile che incominciava a dominare , e fu contemporaneo dello stesso Michelangelo Buonarroti . »

⁶³ Benedetto da Maiano, *Retable de l'Annonciation*, c. 1489, marbre, Naples, Église Sant'Anna dei Lombardi

Silvio Cosini

(Poggibonsi, 1495 – Milan, 1547)

Sculpteur et stucateur principalement actif à Florence, Silvio Cosini est l'un des aides les plus connus de Michel-Ange⁶⁴. Bien que formé par Andrea Ferrucci – à qui il doit sa première commande indépendante de 1522 et la décoration de la tombe de Raffaello Maffei à San Lino de Volterra – il reprit le style de Michel-Ange dans ses créations personnelles.

En 1524, il assiste Ferrucci dans la réalisation du tombeau Strozzi pour lequel Cosini réalise la Vierge à l'Enfant centrale. (Fig. 16) Au même moment, Cosini reçoit la commande pour le monument de Ruggiero Minerbetti (? – 1280) érigé dans la chapelle éponyme à Santa Maria Novella de Florence. Entre 1524 et 1528, Michel-Ange l'emploie pour l'exécution des décorations de mascarons décoratifs et des trophées pour les tombeaux de Julien et Laurent II de Médicis. (Fig. 17)

Deux ouvrages constituent les sources principales de la vie de Cosini. Francesco Boni – dans son recueil de biographies – déclare qu'il était actif à Gênes et dans le Duomo de Milan, et qu'il est mort dans cette dernière ville à l'âge de 47 ans. Dans la *Vie d'Andrea de Fiesole* (1465 – 1526), Giorgio Vasari dédie quelques lignes à Silvio Cosini⁶⁵ tant dans la première que la deuxième édition de l'ouvrage.

Dans la *Vie* de Cosini, la première œuvre citée par l'auteur résulte d'une collaboration entre Cosini et Michel-Ange⁶⁶ (1475 – 1564) dans la Nouvelle Sacristie dite *Sagrestia Nuova* élaborée par Michel Ange⁶⁷ au XVI^e siècle à l'intérieur de la Chapelle des Médicis de la Basilique San Lorenzo de Florence. Des traces de paiement datant de 1523 à Silvio Cosini pour des travaux à la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo⁶⁸ ont été retrouvées.

⁶⁴ Voir DE BONI, 1840, p. 251.

⁶⁵ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 288 – 289.

⁶⁶ HOCHMANN, 2004, p. 248. L'aide apportée à Michel-Ange pour la réalisation de ces tombeaux est hypothétique. « On a avancé différentes hypothèses à ce propos, sans être parvenu à une conclusion définitive : il pourrait s'agir de Montorsoli ou de Silvio Cosini, qui avaient tous deux assisté Michel-Ange dans les travaux de la Nouvelle Sacristie de Saint-Laurent ».

⁶⁷ Plusieurs études préparatives pour la réalisation des tombeaux de San Lorenzo sont conservées dans les collections du Département des Arts Graphiques du musée du Louvre, n° inv. 737, 789, 837, 838.

⁶⁸ Voir à ce propos POPE-HENNESSY, 1964, Vol. I, p. 33.



Fig. 17 Silvio Cosini (1495 – 1549), *Mascarons des chapiteaux des tombeaux de Julien et Laurent II de Médicis*, c. 1523, marbre, Florence, Basilique San Lorenzo, Chapelle des Médicis

Après la mort de Julien de Médicis en 1516 et de Laurent II de Médicis en 1519, le pape Léon X et le cardinal Jules de Médicis (futur pape Clément VII) commandent la construction d'une nouvelle chapelle funéraire dans l'église San Lorenzo de Florence. Agé de 45 ans et déjà au sommet de sa gloire, Michel-Ange est choisi pour ériger ces tombeaux en marbre blanc se faisant face au sein de la *Sagrestia Nuova*. Pourvus d'un aspect *non-finito* typique du maître florentin, les tombeaux Médicis s'inscrivent dans l'art maniériste caractéristique du *Cinquecento* en Italie, mouvement suivi par les prédécesseurs du grand Michel-Ange.

Véritables allégories de la gloire intemporelle des Médicis – attestées par la tenue de militaires romains des effigies des deux défunts – les deux tombeaux sont également représentatifs de ce goût pour l'Antique très présent pendant cette période en Italie. Michel-Ange décide d'ailleurs de placer des effigies à certains dieux grecs sur les tombeaux, comme Thanatos (personnification de la mort), Eros (dieu de l'amour) ...

Pour réaliser ces tombeaux, Michel-Ange fit appel à Silvio Cosini, qui réalisa les mascarons du tombeau. D'ailleurs, l'ouvrage de Giorgio Vasari constitue l'une des principales sources de la réalisation de ces mascarons. « [...] il surpassa un grand nombre de ses collègues, surtout par l'originalité de ses grotesques. On s'en aperçoit, dans la sacristie de Michel-Ange, à certains chapiteaux de marbre des piliers des tombeaux, sculptés de mascarons si bien ajourés qu'il est impossible de faire mieux ; il y fit encore des frises de beaux masques hurlants ».⁶⁹

⁶⁹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 288, l. 11 – 16.

Déjà utilisés pendant l'Antiquité, les mascarons – représentant des visages – étaient utilisés pour chasser le « mauvais œil ». Ainsi des masques grotesques ou hideux figurent sur les temples, les tombeaux, les cuirasses et les jambières des guerriers, les marteaux des portes, la vaisselle, les meubles et tous autres objets du quotidien. Après la rupture avec le Moyen-Age amorcée au *Quattrocento*, il faudra attendre le début du XVI^e siècle pour voir réapparaître ces têtes décoratives de l'Antiquité sous forme de mascarons. Il est important de rappeler leur rôle religieux dans la civilisation antique, en tout premier lieu dans le théâtre, leur force expressive, ludique et quelque peu diabolique dans la fête, le bal ou la comédie italienne, leur empreinte funèbre au lit de mort ainsi que leur force pérenne et protectrice au tombeau⁷⁰. Toutefois, la réalisation de ce type de décor antiquisant était dénoncée au *Cinquecento*. « On sait que [...] bien d'autres ecclésiastiques consacrèrent parfois des chapitres entiers à dénoncer avec véhémence ces figures polymorphes mi-humaines, mi-animales monstrueuses et d'inspiration païenne, alors fort appréciées par les commanditaires et les artistes comme forme de réminiscence de l'art antique, comme expression de la fantaisie des artistes et comme inventions décoratives. »⁷¹

Inéluctablement, ces mascarons sculptés dans le marbre blanc – extrait au cours de l'année 1521 – sont remarquables. Inscrits dans le décor architectural des tombeaux, ils surmontent les cannelures d'inspirations romaines des parements des pilastres qui entourent la figure centrale représentant le défunt. Ces mascarons, servant de chapiteaux aux pilastres, sont fort bien exécutés. La présence de volutes aux angles du chapiteau ainsi que les coquilles Saint-Jacques ciselées de part et d'autre des masques sont très intéressantes. La présence de ces éléments sur un tombeau est d'ailleurs appréciable notamment pour la signification de ces coquilles qui – très utilisées pendant l'Antiquité – étaient symboles de renaissance et de résurrection.

Bien qu'il semble que Cosini méritait la renommée de ceux qui se consacraient aux ornements, à la sculpture du feuillage, des grotesques et des masques de sorte que Michelangelo dans ladite chapelle lui confia cette partie de longue et difficile exécution⁷², la participation de Cosini aux tombeaux Médicis est toutefois amoindrie par rapport à celle de Michel-Ange.

⁷⁰ Voir à ce propos CORDELIER, GROLLEMUND, JEAMMET, VIATTE, 2014.

⁷¹ Voir DUBUS, LUCAS-FIORATO, 2017, p. 16 – 17.

⁷² Voir BENVENUTI, CAMBRAY DIGNY, 1819, p. 49. « Il Cosini meritò celebrità fra quei molti che dedicaronsi agli ornamenti, intagliando fogliami, grotteschi, mascherette ; cosicchè Michelangelo nella detta Cappella a lui affidò questa parte di lunga e difficile esecuzione. »



Fig. 18 Silvio Cosini (1495 – 1549), *Tombeau de Raphaël de Volterra*, c. 1523, marbre, Volterra, Église San Lino

Raffaello Maffei (1451 – 1522)⁷³ – dit Raphaël de Volterra ou *Volterranus* – est né dans l'illustre famille Maffei à Volterra en 1454. En 1466, il rejoint Rome avec sa famille, où son père est nommé secrétaire de Pie II (1405 – 1464), puis de Paul II (1417 – 1471) et Sixte IV (1414 – 1484). La famille Maffei – notamment Raffaello Maffei (et son frère Mario Maffei (1463 – 1537) était très appréciée des Médicis, plus particulièrement du pape Léon X malgré le fait que l'aîné Antonio Maffei (1450 – 1478) ait participé à la Conspiration des Pazzi en 1478.

⁷³ La Vie de Raphaël Maffei, surnommé Volterranus, a été publiée à Rome en 1722, par Benedetto FALCONCINI.

Expert des langues grecque et latine, Raffaello Maffei a traduit de nombreux ouvrages antiques tels *l'Odyssée* d'Homère⁷⁴ ou encore *l'Économique* de Xénophon. Mais sa renommée est surtout due à son œuvre *Commentaria urbana* (1506), l'une des premières encyclopédies modernes qui est à l'origine de la division universelle de la connaissance en trois branches : anthropologie, géographie et philologie. Après s'être rendu à l'âge de 25 ans en Hongrie, il revint à Volterra où il consacra le reste de sa vie à la religion. Il fonda le couvent des Clarisses de Volterra.

Commandé par son frère Mario Maffei (1463 – 1537) évêque de Castaglione, le tombeau du Volterranus⁷⁵ fut érigé vers 1523 par Silvio Cosini dans l'église San Lino de Volterra. Toutefois, certaines sources indiquent que l'œuvre fut laissée en 1531 incomplète par Cosini qui laissa Volterra pour Gênes⁷⁶. D'autres sources indiquent que Cosini serait revenu de Gênes pour achever le tombeau, mais il semblerait que le style pour l'ornementation du monument ne soit pas celui de Cosini.

L'hypothèse que ces éléments soient de la main du frère Montorsoli est la plus plausible. Quoiqu'il en soit, Giorgio Vasari dans ses deux éditions des *Vies* ne mentionne pas la participation d'autres artistes à l'édification du tombeau Maffei et ne l'attribue qu'à Silvio Cosini⁷⁷. « [...] à Volterra le tombeau de messire Raphaël de Volterra, où il représenta cet homme très savant d'après nature, sur un coffre de marbre, avec des ornements et des figures. »⁷⁸ Toutefois, il est bien attesté que Cosini était en plein travail sur le monument entre 1531 et 1532.

Véritable tombe murale, le monument sépulcral de Raffaello Maffei présente une composition en arc de triomphe simple. La composition du monument Maffei évoque la conception du tombeau du cardinal Ascanio Sforza (1455 – 1505) réalisé vers 1507 par Andrea Sansovino pour Santa Maria del Popolo de Rome (fig. 33) dont le commanditaire de l'œuvre, Mario Maffei, aurait eu connaissance et qui aurait pu servir de base au monument de Cosini.

La partie centrale du tombeau met à l'honneur le défunt, ici reposant directement sur le couvercle d'un sarcophage à pattes de lion orné d'une couronne et de rubans latéraux.

⁷⁴ *Metaphrasis Odysseae Homeri*, Cologne, 1523.

⁷⁵ Voir à ce propos BAGEMIHL, 1996.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ Voir BENVENUTI, CAMBRAY DIGNY, 1819, pp. 99 – 100.

⁷⁸ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 288, l. 29 – 32.

Céans, Raffaello Maffei est représenté dans une posture allongée sur le côté, le coude supportant le haut du corps et une jambe relevée. Bien qu'antérieure, la posture du défunt Maffei rappelle notamment l'allure de la statue du *Crépuscule* de Michel-Ange réalisée entre 1524 et 1531 pour le tombeau de Laurent de Médicis, pour la *Sagrestia Nuova*.

Tombant sur la figure allongée, un bandeau portant l'inscription virgilienne « SIC ITUR AD ASTRA »⁷⁹ signifiant « C'est ainsi que l'on s'élève vers les étoiles. » est remarquable.

Derrière l'effigie, une croix avec les extrémités feuillées et les bras larges émettent des flammes. Une frise de la corniche ornée d'une alternance de têtes de chérubins et de festons surmonte la partie centrale.

L'arche est un coffre profond orné au centre duquel est identifiable un grand emblème flamboyant comportant la mention « IC + XS » renvoyant au Christ. Cette mention renvoie incontestablement au testament de Raffaello Maffei qui – mort en février 1522 – désirait des funérailles modestes et une inhumation dans une simple tombe de San Lino qui devait porter le signe « IC + XS ».

De part et d'autre de l'arche, deux génies ailés tenant des torches surmontent les niches du registre inférieur et un mascarón en stuc couronne le tout. La correspondance avec les masques réalisés pour les tombeaux de la *Sagrestia Nuova* par Cosini lui-même est incontestable (fig. 17).

Ces niches latérales – encadrées de ces pilastres ornés de divers grotesques et de symboles renvoyant au défunt tel que le cerf, symbole de la famille Maffei – renferment des représentations sculptées en haut-relief de l'Archange Gabriel à senestre et du saint Gérard de Villamagna (1174 – 1242) à dextre – saint vénéré par la famille Maffei, le père de Raffaello Maffei s'appelant lui-même Gherardo Maffei.⁸⁰

Les niches et la partie centrale où se trouve l'effigie reposent sur un soubassement orné également. Entourée de deux anges tirant sur des rubans sculptés en bas-relief, l'inscription en latin du tombeau fait l'éloge du défunt « Raffaello Maffei [...] doctrine de la vertu et de la sainteté [...] a produit des œuvres de grandes merveilles. » L'inscription mentionne également le commanditaire de l'œuvre « Mario Maffei [...] frère. »⁸¹ Des masques se retrouvent à nouveau de part et d'autre de l'épithaphe.

⁷⁹ Voir VIRGILE, 2004, Ch. 9, V. 641, p. 383.

⁸⁰ Mentionné dans MICHAUD, 1813.

⁸¹ « CRISTO SERVATORI. RAPHAELI MAFFEO GERARDI MEFF DOCTRINA PIETATE AC SANCTITA CVM QVOVIS ANTIQVORUM COMPARAND VT EIVS INDICANT OPERA EGREGIA TESTANTVR MIRACVLA. MARIUS MAFFEYS EPS CAVALICEN FRATRI SANTIS P »

Aux abords du soubassement du tombeau, encadré de pilastres apparentés à l'ordre étrusque par leur sévérité, les blasons sculptés en bas-relief de la famille Maffei sont identifiables par la présence du cerf rampant sur l'écu, symbole de la famille véronnaise.

Silvio Cosini a dépassé la plupart des productions similaires à son art et la chapelle Minerbetti de Santa Maria Novella en témoigne.⁸² Ce monument érigé en l'honneur de Ruggiero Minerbetti (? – 1280) est mentionné dans la *Torrentiniana* de Vasari : « Silvio exécuta aussi un magnifique tombeau pour la chapelle des Minerbetti, au jubé de Sainte-Marie-Nouvelle : la forme du sarcophage est belle, et des boucliers, des cimiers et autres éléments originaux y sont sculptés [...] »⁸³

Le monument se présente comme une niche à l'intérieur de laquelle se trouve l'épithaphe, les armoiries et ornements ainsi que le tombeau. Le sarcophage rappelle celui du tombeau de Raffaello Maffei (Fig. 18) par sa sobriété, les pattes de lion surmontées de triglyphes d'ordre dorique.

Au-dessus du sarcophage, ornant le fond de la niche, les armoiries de la famille Minerbetti sont identifiables : trois épées basses en éventail épinglées sur un écu de forme italienne, avec l'insigne papale sur la tête, une croix fleurie et deux clés papales à gauche du manche des épées (symboles de la papauté attribués par le Pape lui-même à titre d'honneur exceptionnel à la famille⁸⁴). La *bottega* Della Robbia a notamment réalisé une armoirie de la famille Minerbetti⁸⁵, qui atteste la présence de ces éléments sur les armes de la famille.

⁸² Voir WOOD BROWN, 1902, pp. 151 – 156. Voir également BENVENUTI et CAMBRAY DIGNY, 1819, p. 50. « Silvio Cosini però si elevò sulla mag gior parte di simili produzioni, e la Cappella Minerbetti in S. M. No vella ne fa fede, e i lavori che condusse nel Duomo di Milano alla Cappella dell'Albero gli meritarono d'esser attribuiti al più raro scalpello che la meccanica dell'arte possa vantare, vale a dire ad Agostino Busti detto il Bambaja. »

⁸³ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 288, l. 20 – 23.

⁸⁴ Voir BORGHINI, 1809.

⁸⁵ Atelier Della Robbia, *Stemma de la famille Minerbetti*, c. 1480 – 1520, terre cuite émaillée polychrome et porphyre, D. 87,4 cm ; Pr. 14,8 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. 62-1882.



Fig. 19 Silvio Cosini (1495 – 1549), *Tombeau Minerbetti*, c. 1528 – 1530, marbre, Florence, Santa Maria Novella, Chapelle des Minerbetti

De même, les monuments des autres membres de la famille Minerbetti à Santa Maria Novella présentent également des boucliers ornés de clés croisées. C'est le cas par exemple du tombeau dédié à Tommaso Minerbetti, mort en 1499, dont la structure rappelle considérablement l'œuvre de Cosini pour la chapelle de la famille. Sous les armoiries, Cosini sculpte en haut-relief des casques avec cimiers considérés remarquables par Vasari. Les décors sculptés exécutés pour le tombeau Minerbetti évoquent également les trophées militaires réalisés par Cosini lui-même pour les tombeaux Médicis de la *Sagrestia Nuova*.

L'épithaphe central évoque quant à lui le défunt « Ruggiero Minerbetti [...] mort en 1280 »⁸⁶ et la date de la réalisation du tombeau « [...] arétin méritant 1530 »⁸⁷.

De même, dans la Torrentiniana, Giorgio Vasari évoque la réalisation d'un retable de marbre pour l'église de Montenero par Silvio Cosini. « [...] dans l'église de Montenero, près de Livourne, il fit un petit retable de marbre avec deux figures pour les frères Jésuates ».⁸⁸



Fig. 20 Silvio Cosini (1495 – 1549), *Autel*, marbre, Montenero, Sacristie du Sanctuaire

Cette réalisation de Cosini se rapproche – par sa structure tripartite – des retables contemporains. Les différents registres verticaux du retable sont séparés par des pilastres ornés de grotesques et de candélabres, rappelant les motifs sculptés par Simone Mosca pour la chapelle Cesi (fig. 61).

⁸⁶ ROGGERIUS MINERVETTUS EQUAES GUAELFOR REIP ARMOR INSIGNIS MORITUR ANNO MCCLXXX 1280

⁸⁷ FR (frater) ARCHIEPUS (Archiepiscopus) TURRITANUS EPUS ARRETINUS MERENTIS CONSANGUINEO MDXXX 1530.

⁸⁸ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 288, l. 28 – 29.

Quatre niches sont ainsi réparties de part et d'autre de la niche centrale, et renferment des représentations très certainement en haut-relief de deux saints et de deux Jésusates, ici debout et en prière en direction de la scène centrale, identifiables par leurs tenues de religieux. Les inscriptions « B. JOHANE » et « B. FRANC » sont lisibles sous les niches des saints.

Protecteur de Jésusates depuis la fondation de l'ordre religieux fondé par Giovanni Colombini (1304 – 1367) de Sienne et approuvé par Urbain V, saint Jérôme devient le protecteur des Jésusates. A gauche, le saint est représenté accompagné d'un lion qui est l'un de ses principaux attributs, non en ermite mais en tenue de cardinal, tenant un livre dans sa main droite. La mention de « S. JERONIMUS » est présente sous la niche du saint. Inscrit dans la niche de droite, une autre figure sainte apparaît, vêtue d'un lourd vêtement et d'une mitre, portant un objet dans ses bras. Le personnage est difficilement identifiable et l'inscription n'est que partiellement lisible, ne permettant pas une identification.

La niche centrale renferme une représentation de Vierge à l'enfant exécutée – semble-t-il – en relief sur une plaque de bronze. Le tout est surmonté d'une frise ornée de festons et autres ornements.

Un autre relief de Cosini pour la ville de Milan est cité par Vasari dans la première édition des Vies de 1550 « [...] à Milan ; il sculpta pour la cathédrale diverses scènes et ornements avec grand succès » mais l'œuvre – hypothétiquement un Mariage de la Vierge – n'est pas identifiable.

Andrea Sansovino dit Andrea Contucci

(Monte San Savino, 1460 – Monte San Savino, 1529)

Considéré comme « grand virtuose du marbre héritier de l'idéal de la perfection antique⁸⁹ », Andrea Sansovino – sculpteur et architecte italien – fut formé dans l'atelier d'Antonio Pollaiuolo (1429 – 1498) avant de fréquenter le jardin de Saint-Marc où il fréquenta Pietro Torrigiano (1472 – 1528). En 1493, après avoir honoré ses premières commandes italiennes, Sansovino rejoint la cour Portugaise (sous les règnes respectifs de Jean II (1455 – 1495) et Manuel I^{er} (1469 – 1521) probablement), où il réalisa de nombreuses sculptures, qui, pour certaines, sont toujours conservées. A son retour en Italie, Sansovino va à Rome. Puis, dès 1513, il reprit le commandement des travaux de la Santa Casa de Lorette.

Avant son départ pour le Portugal, Sansovino laissa de nombreuses œuvres dans la péninsule italienne, toutes réalisées entre 1488 et 1491, dont les plus notables sont les reliefs pour la chapelle Corbinelli de Santo Spirito à Florence, ou encore les retables en terre cuite de San Lorenzo (1490) et de Santa Chiara, tous deux mentionnés par Giorgio Vasari dans son ouvrage, tant dans la première édition⁹⁰ que dans la deuxième. « Tout en restant à Florence, il fit, pour l'église Sainte-Agathe à Monte Sansovino, un retable en terre cuite avec saint Laurent, d'autres saints et de petites scènes admirablement réalisées ».⁹¹ « [...] après, il en fit un autre⁹² qui fut émaillé par les Della Robbia avec *l'Assomption, sainte Agathe, sainte Lucie et saint Romuald* ».⁹³

Selon Jacques de Voragine⁹⁴, Laurent (c. 220 – 258) – d'origine espagnole – fut amené à Rome par saint Sixte⁹⁵ qui l'ordonna archidiacre au même moment où l'empereur romain Philippe II (237 – 249) – lui-même devenu chrétien et s'efforçant de travailler au bien de l'Église – devint le premier empereur qui reçut la foi du Christ. Alors officier de l'empereur, un dénommé Decius⁹⁶ célèbre pour sa bravoure guerrière, convoita peu à peu l'Empire et projeta la mort de son maître. Enivré par son succès, il étrangla l'Empereur, marcha sur Rome et reprit la persécution des chrétiens de l'Empire.

⁸⁹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 307, l. 10.

⁹⁰ Voir VASARI, 1550, Vol. II, p. 701.

⁹¹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 309, l. 30 – 32.

⁹² *In situ*, dans l'église Santa Chiara, Monte San Savino

⁹³ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 310, l. 1 – 2.

⁹⁴ Voir VORAGINE, 1998, pp. 483 – 490.

⁹⁵ Saint Sixte ou Pape Sixte II devint le 24^e évêque de Rome et pape de l'église catholique le 30 août 257 – fonction qu'il occupa jusqu'à la fin de son pontificat le 6 août 258.

⁹⁶ Dèce ou Trajan Dèce (201 – 251).

Apeuré, le fils du défunt Empereur confia le trésor de son père à saint Sixte et saint Laurent en leur enjoignant de le distribuer aux églises et aux pauvres. Ayant eu connaissance de l'existence du trésor de Philippe II, Decius et ses hommes se mirent à sa recherche et cette quête les conduisit jusqu'à saint Sixte – qui mourut la tête tranchée après avoir été emprisonné – puis à saint Laurent qui – ne voulant rompre sa promesse et sa foi – passât la nuit qui précéda l'un de ses jugements sur un lit de fer sous lequel s'embrasaient d'ardents charbons, à la demande de Decius.

Actif à Florence entre 1489 et 1493, Andrea Sansovino réalise cette œuvre en 1490 pour l'ancien prieur Sainte-Lucie et Saint-Agathe de Monte San Savino, aujourd'hui dans l'église Santa Chiara de la même ville. C'est donc à saint Laurent que le Florentin dédie son retable où il représente en terre cuite le saint identifiable ici grâce au grill qu'il tient de sa main droite en tant qu'attribut de son martyr.



Fig. 21 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Retable de Saint Laurent entre saint Sébastien et Saint Roch*, c. 1490, terre cuite, Monte San Savino, Église Santa Chiara

Saint Laurent – figure centrale de l'œuvre – présente des proportions plus hautes que les personnages qui l'entourent notamment, à droite, saint Sébastien dont la représentation pendant la Renaissance est caractérisée par une pose contorsionnée avec la tête rejetée en arrière. Les flèches perçant son torse incarnent ici le symbole de son martyr par sagittation tout comme son pagne – ou périzonium – qui – cachant ses attributs masculins – est également l'un des éléments principaux des représentations du saint. Cette figure de Sansovino n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *Saint Sébastien* de Benedetto da Maiano (1441 – 1497) exécuté entre 1489 et 1491 pour le retable de marbre de la chapelle Correale du monastère Santa Caterina d'Alessandria à Terrnova Sappo Minùlio.⁹⁷

À gauche de saint Laurent, saint Roch de Montpellier, pèlerin et thaumaturge français, est reconnaissable grâce à la tenue qu'il porte. L'hypothèse selon laquelle sa main droite manquante tenait son célèbre bourdon de pèlerin peut également être émise mais c'est par-dessus tout le geste effectué par son autre main élevant ainsi son vêtement sur la cuisse et laissant apparaître sa jambe et son bubon⁹⁸ qui incarnent ici les principaux attributs de saint Roch. Les trois rondes-bosses représentant les trois personnages du relief sont inscrites dans des niches chacune surmontée d'une coquille renaissance et les proportions de ces statues ne sont pas grandeur nature, puisque le saint principal se trouve être plus grand que les figures secondaires.

Surplombant la niche de saint Sébastien, deux anges ailés vêtus se rejoignent en tenant une couronne au-dessus de sa tête. Le contour de l'œuvre est quant à lui composé d'une frise ornée de festons, de rubans et d'ornements végétaux, tel le retable de sainte Agathe émaillé par la *bottega* Della Robbia et réalisé par Sansovino pour l'église Santa Chiara (fig. 22).

Suivant la tradition, la prédelle du retable présente des scènes de la vie de saint Sébastien. La scène centrale, exécutée en *stiacciato*, représente le saint lors de son martyr en 258. Saint Laurent est représenté sur un grill entouré d'autres diacres. La présence de la palme du martyr ainsi que de l'encensoir est également typique des représentations du saint. De nombreuses représentations modernes mettent en scène le martyr de saint Laurent de la même manière.⁹⁹ La scène à gauche semble représenter une flagellation. La scène de droite est quant à elle difficilement identifiable.

⁹⁷ Voir BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 336.

⁹⁸ Inflammation des ganglions lymphatiques.

⁹⁹ Titien (c. 1488 – 1576), *Le Martyre de saint Laurent*, 1558, huile sur toile, H. 493 cm ; L. 277 cm ; Venise, Église Santa Maria Assunta.

Mentionné dans le même passage que le retable de saint Laurent, le retable de l'Assomption fut exécuté par Andrea Sansovino dans les années 1490 sans doute pour le prieur Sainte-Agathe et Sainte-Lucie également. Localisé dès 1793 face au premier retable cité par Vasari, cette œuvre en terre cuite fut émaillée par la *bottega* Della Robbia (probablement par Luca Della Robbia le Jeune (1475 – c. 1548), à qui l'œuvre semble être attribuée dans son entièreté.)



Fig. 22 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Retable de l'Assomption, sainte Agathe, sainte Lucie et saint Romuald*, c. 1490, terre cuite vernissée, Monte San Savino, Église Santa Chiara

Dans sa première édition des *Vies*, Vasari évoque la participation de Sansovino pour la réalisation d'une cheminée pour la villa Altoviti de Florence (coparticipation non mentionnée dans la biographie de Rovezzano (p. 23 – 24) « Pour messire Bindo Altoviti, il fit faire une cheminée de grand prix, toute en *macigno*, sculptée par Benedetto da Rovezzano qui fut placée dans sa maison de Florence. Pour la frise de cette cheminée, Sansovino réalisa une merveilleuse composition à petites figures¹⁰⁰, avec Vulcain et d'autres dieux.

¹⁰⁰ Œuvre considérée perdue.

Beaucoup plus beaux encore sont deux *putti* de marbre qui surplombaient l'encadrement de cette cheminée et tenaient à la main les armes des Altoviti [...].¹⁰¹ Probablement détruites, aucune source mentionnant ces œuvres n'a été trouvée pour étoffer ce propos.

Basilique mineure de Rome gérée par l'ordre des Augustins, l'église Santa Maria del Popolo fut reconstruite dès 1472 sous les ordres de Sixte IV (1414 – 1471) dans le cadre des rénovations entreprises par le pontife alors renommé « *Renovator Urbis* » ; rénovations reprises par Jules II (1443 – 1513) en 1503 qui décide d'ajouter un nouveau chœur à l'édifice. C'est dans ce même espace qu'Andrea Sansovino réalisa – sous les ordres du pape – deux tombes monumentales pour les cardinaux Ascanio Sforza (1455 – 1505) et Girolamo Basso della Rovere dit cardinal Recanati (1434 – 1507).



Fig. 23 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Monument du cardinal Ascanio Sforza*, c. 1505, marbre, Rome, Santa Maria del Popolo

¹⁰¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 82, l. 41 – p.83, l. 7.

Ces deux tombeaux furent cités par Vasari dès 1550. « Le pape Jules II le convoqua à Rome et le chargea de l'exécution de deux tombeaux pour Sainte-Marie-du-Peuple : l'un pour le cardinal Ascanio Sforza, l'autre pour le cardinal Recanati, proche parent du pontife. Andrea paracheva ces œuvres ; leur poli, leur grâce et leur beauté obéissent à toutes les règles de l'art. La statue de la *Tempérance* tenant un sablier est jugée divine ; elle ne donne pas l'impression d'un ouvrage moderne, mais antique et absolument parfait. Il en a fait d'autres du même genre, mais elle les surpasse par la grâce de l'attitude, sans parler du voile qui l'enveloppe, d'une beauté charmante, résultat d'un travail si délicat qu'il tient du prodige. »¹⁰²

Les deux tombeaux présentent une composition évoquant les arcs de triomphe antiques mêlée à une architecture très ornée, typique du XV^e siècle. Les soubassements sont ornés dans leur centre de l'épithaphe du tombeau et de part et d'autre des armoiries des cardinaux exécutés en bas-relief. Le centre des deux tombeaux est composé d'une ouverture cintrée renfermant les sarcophages, les effigies ainsi que des reliefs représentant la Vierge dans les lunettes. Le reste des éléments est orné de divers décors sculptés comme des candélabres, des festons, des coquillages, des volutes ...



Fig. 24 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Monument du cardinal Recanati*, c. 1507, marbre, Rome, Santa Maria del Popolo

¹⁰² *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 311, l. 47 – p. 312, l. 10.

Déjà mentionnée lorsqu'il était question de la vie de Raffaello da Montelupo (p. 67 – 68), l'élaboration des décors de marbre en bas-relief¹⁰³ dessinée par Bramante¹⁰⁴ sous les papes Léon X (1475 – 1521), Clément VII (1478 – 1534) et Paul III (1468 – 1534), de la chapelle de la Vierge à Notre Dame de Lorette¹⁰⁵ fut également l'une des réalisations majeures de l'Œuvre d'Andrea Sansovino, participation évoquée par Vasari dès 1550. Cette mention par l'auteur est d'ailleurs l'une des plus détaillée – sans compter la biographie de Michel-Ange – des *Vies* étudiées dans le cadre de cette étude, tant bien qu'elle suffit quasiment à faire office de description de l'ouvrage.



Fig. 25 Bramante (1444 – 1514) *et al*, *Santa Casa*, XVI^e siècle, marbre, Lorette, Basilique de Lorette

¹⁰³ Voir REYMOND, 1914, p. 39. « Après la mort de Bramante, Andrea Sansovino, avec l'aide des meilleurs sculpteurs florentins, fut l'auteur de cette étonnante décoration sculptée qui, par de gigantesques bas-reliefs [...] couvrit le monument tout entier [...] »

¹⁰⁴ Voir REYMOND, 1914, p.39. « Une des dernières œuvres de Bramante est la Santa Casa de Lorette, commencée en 1510. C'est sa science, c'est la pureté de son style que nous admirons dans tous les détails de l'architecture, et surtout dans la belle ordonnance qui reste encore très apparente malgré la surcharge d'une ornementation qui a donné à cette œuvre un caractère tout nouveau. »

¹⁰⁵ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 312, l. 20 – 46 à p. 314, l. 1 – 15.

« La réputation d'Andrea grandit ; Léon X le chargea d'achever la décoration en marbre de la chapelle de la Vierge à Notre-Dame-de-Lorette, commencée par Bramante. Cette décoration, telle que l'avait laissée Bramante, comportait aux angles quatre doubles ressauts, ornés de pilastres avec bases et chapiteaux sculptés reposant sur un soubassement richement décoré, haut de deux brasses et demie.

Sur ce soubassement, entre les pilastres, il y avait de grandes niches destinées à accueillir des figures assises, surmontées de niches plus petites qui arrivaient jusqu'à l'astragale des chapiteaux. Le tout constituait une décoration de la même hauteur que les piliers sur lesquels reposaient l'architrave, la frise et la corniche richement sculptée. L'ensemble entourait les quatre faces de la chapelle, avec ses ressauts aux angles ; un renforcement aménagé au milieu des deux faces les plus longues (la chapelle était rectangulaire) était encadré de ressauts semblables à ceux des angles.

La grande niche inférieure et la petite niche supérieure qui y étaient aménagées étaient situées entre deux espaces de cinq brasses dans chacun desquels s'ouvrait une porte donnant accès à la chapelle. Au-dessus des portes entre les niches, des renforcements larges de cinq brasses étaient destinés à accueillir des scènes sculptées. La face antérieure était semblable, mais sans niche au milieu ; le soubassement, en revanche, faisait un ressaut formant un autel, encadré par les pilastres et les niches des angles. Au milieu était réservé un espace égal à ceux destinés à accueillir les scènes des faces latérales. Au-dessus de l'autel, une grille en bronze ouvrant sur l'autel placé à l'intérieur de la chapelle permettait d'entendre la Messe en voyant l'autel de Notre-Dame. Il y avait donc sept emplacements conçus pour sept scènes, un sur la face antérieure, au-dessus de la grille, deux sur chaque face latérale et deux superposés sur la face postérieure, derrière l'autel de Notre-Dame. Il y avait également huit grandes niches, huit petites, et d'autres renforcements plus petits pour les emblèmes et les devises du Pape et de l'Église.

C'est donc ainsi qu'Andrea trouva la chapelle. Il décida de distribuer dans les espaces vides des scènes qu'il voulait riches et belles de la *Vie de la Vierge*. Sur une des faces latérales, il commença la *Naissance de la Vierge*, dont il fit la moitié et qui fut achevée par Baccio Bandinelli. Sur l'autre face il commença le *Mariage de la Vierge*, qui resta aussi inachevé et fut terminé après la mort d'Andrea par Raffaello da Montelupo. Sur la face antérieure, de chaque côté de la grille, il projeta une *Visitation* et le *Recensement de Marie et Joseph* ; ces scènes furent exécutées par le jeune Francesco da Sangallo.

Sur le grand panneau au-dessus de la grille, Andrea sculpta avec une grâce inégalable la scène de l'*Annonciation* qui se déroula dans la pièce même conservée dans la chapelle de marbre. La Vierge écoute intensément l'annonce ; l'Ange agenouillé qui prononce « Ave Maria » ne semble pas de marbre, mais d'essence divine. Il est accompagné de deux autres anges en ronde bosse, détachés du fond : l'un avance à côté de Gabriel, l'autre semble voler. De l'autre côté d'un petit édifice, deux autres anges sont si finement taillés par le ciseau qu'on les dirait vivants. En haut, au-dessus d'un nuage en relief presque entièrement détaché du fond, deux *putti* soutiennent Dieu le Père qui transmet le Saint Esprit par un rayon de marbre entièrement détaché ; le Père est aussi naturel que la colombe symbolisant l'Esprit Saint qui le survole. Indicible est la beauté d'un vase de fleurs très finement ouvragé, dont la main créatrice de grâce d'Andrea orna cette composition. Les plumes des anges, les chevelures, la grâce des visages et des draperies, chaque détail est d'une telle perfection que cet ouvrage divin ne sera jamais suffisamment chanté.

Ce très saint lieu, la propre maison de la mère du Fils de Dieu, ne pouvait, en ce monde, avoir un abri plus riche et plus beau que celui-ci, conçu par l'architecte Bramante et sculpté par Andrea Sansovino. Fût-il construit tout de pierres les plus précieuses d'Orient, il ne vaudrait presque rien comparé à tant de mérites.

Andrea consacra à cet ouvrage un temps absolument incroyable, ce qui explique qu'il n'ait pas pu finir les autres. Il avait entrepris de sculpter sur une face latérale la *Nativité*, avec les bergers et quatre anges qui chantent ; il la finit si bien que tous les personnages semblent vivants. Mais la scène suivante, l'*Épiphanie*, fut terminée par son élève Girolamo Lombardo et d'autres. Pour la face arrière il projeta deux grandes scènes superposées : la *Mort de la Vierge*, avec les Apôtres qui la portent pour l'enterrer, quatre anges dans le ciel et une foule de Juifs qui essaient de voler la sainte dépouille, composition qui fut finie, après la mort d'Andrea, par le sculpteur Bologna. La scène inférieure devait représenter le *Miracle de Lorette* : de quelle manière cette chapelle, la demeure de la Vierge, où elle était née, avait grandi et reçu l'annonce de l'Ange, élevé son Fils jusqu'à douze ans et vécu après sa mort, avait été transportée par les anges d'abord en Esclavonie, ensuite dans une forêt près de Recanati, enfin à l'endroit où elle est actuellement l'objet d'une immense vénération, lieu de fréquents et solennels pèlerinages pour tous les peuples de la Chrétienté.

Cette scène fut exécutée en marbre d'après le projet d'Andrea par le sculpteur florentin Tribolo. Andrea ébaucha aussi les Prophètes des niches, mais il n'en finit qu'un seul ; les autres furent terminés par Girolamo Lombardo et d'autres sculpteurs, dont on parlera dans les vies suivantes. »¹⁰⁶



Fig. 26 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Autel du Saint Sacrement*, c. 1485, marbre, Florence, Basilique Santo Spirito, Chapelle Corbinelli

Exécuté pour la chapelle Corbinelli dans la Basilique Santa Spirito, l'autel du Saint-Sacrement d'Andrea Sansovino fut cité dès 1550 par l'arétin Giorgio Vasari.

¹⁰⁶ *Op. Cit.* Vol. I, Livre 5, Vol. I, p. 312, l.20 – p. 314, l. 16.

« On le chargea ensuite de construire la chapelle du Saint-Sacrement dans la même église, pour la famille Corbinelli. Il y apporta tous ses soins, imitant Donatello et d'autres éminents artistes dans les bas-reliefs et ne mesurant pas ses efforts ; il voulait se faire valoir, et il y parvint. Pour deux niches, encadrant un magnifique tabernacle, il sculpta deux saints qui mesuraient un peu plus d'une brasses, *saint Jacques et saint Mathieu*, si naturels et si bien faits qu'on n'y relève aucune erreur. Tout aussi réussis sont les *anges* en ronde bosse ; ils volent, revêtus des plus belles draperies, entourant un charmant petit Jésus tout nu. Sur la prédelle et au-dessus du tabernacle figurent de petites scènes si bien sculptées qu'avec la pointe d'un pinceau on obtiendrait à peine ce qu'Andrea obtint avec son ciseau. Pour apprécier à sa juste mesure l'application de cet homme hors du commun, il faut considérer cet ouvrage d'architecture dans son ensemble : il est si bien fait pour une œuvre de petites dimensions, l'assemblage de ses éléments est si impeccable qu'on le croirait taillé dans un seul bloc de pierre. Il sculpta aussi sur le devant de l'autel d'une grande *Pietà* de marbre en demi-relief avec la *Vierge et saint Jean en larmes*. »¹⁰⁷

La structure architectonique de l'autel et la division tripartite opérée grâce à des pilastres décorés de divers symboles (épées, marteaux, rubans, oiseaux ...) rappelle les arcs de triomphe romains. Dans la niche centrale, le tabernacle – conçu comme un petit élément d'architecture avec ses colonnes et son fronton – est orné d'un relief – hypothétiquement en bronze – représentant le Christ ressuscité.

Dans les niches latérales, Sansovino exécute les statues de saint Mathieu et de saint Jacques, surmontées de cocardes dans lesquelles sont identifiables l'Archange Gabriel et une scène de l'Annonciation. La prédelle est ornée de scènes sculptées en demi et haut-relief représentant la Décapitation de saint Mathieu (à gauche), la Cène (au centre) et saint Jacques et le magicien Hermogène¹⁰⁸ (à droite). Aux deux extrémités de la prédelle, les armoiries de la famille Corbinelli sont identifiables grâce au cerf, symbole de la famille.

Dans le registre supérieur, le monument s'achève par une représentation du Couronnement de la Vierge inscrite dans une lunette. Une composition architecturée et des statues en ronde bosse viennent terminer le tombeau. En-dessous de la prédelle, une scène sculptée en bas-relief – représentant la Vierge et saint Jean pleurant le Christ mort – orne l'autel.

¹⁰⁷ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 310, l. 36 – p. 311, l. 8.

¹⁰⁸ Voir VORAGINE, 1998, pp. 410 – 419.



Fig. 27 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Pietà*, c. 1485, marbre, Florence, Basilique Santo Spirito, Chapelle Corbinelli, Autel du Saint-Sacrement

Pietro Torrigiano

(Florence, 1472 – Espagne, 1528)

Sculpteur de l'école florentine, Pietro Torrigiano – après avoir côtoyé les Jardins de Saint-Marc aux côtés de nombreux contemporains – voyagea dans de nombreux pays. Après des débuts à Florence, il rejoignit Rome où il réalisa des modelages en stuc pour les appartements Borgia du pape Alexandre VI (1431 – 1503). Après un engagement dans l'armée de différents états italiens, il retourne exercer son art à Florence puis part en Angleterre par invitation du roi Henri VIII (1457 – 1509). Il finit sa vie en Espagne où il meurt en 1528.

Dès 1550, dans la première édition des *Vies*, Giorgio Vasari dépeint le sculpteur dans une biographie quelque peu succincte, sans toutefois oublier de mentionner de manière anecdotique la possible altercation entre Torrigiano et Michel-Ange.¹⁰⁹ Dans le même chapitre, Vasari mentionne la participation de l'artiste pour la décoration de six lunettes de la Tour Borgia au Vatican. « Il alla à Rome, où Alexandre VI faisait décorer la tour Borgia ; Torrigiano, en compagnie d'autres maîtres, y exécuta plusieurs ouvrages en stuc. »¹¹⁰



Fig. 28 Pietro Torrigiano (1472 – 1528), *Lunette de la Grammaire*, c. 1498, stuc doré, Vatican, Appartements Borgia, Salle des Arts Libéraux

¹⁰⁹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre 5, p.159.

¹¹⁰ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 159, l. 34 – 36.

Raffaello da Montelupo

(Montelupo Fiorentino, 1505 – Orvieto, 1566)

Fils de Baccio Sinibaldi ami de Michel-Ange, Raffaello da Montelupo fut formé à Rome dans le cercle de Raphaël (1483 – 1520) avant de partir en 1533 à Lorette où Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546) le convainquit de participer aux décors de la Santa Casa. Dans les années 1545, Michel-Ange lui commanda quelques œuvres – notamment pour le monument du pape Jules II (1443 – 1513) – qui le rendirent davantage célèbre.

Dans la biographie de Baccio da Montelupo, Vasari consacre une section à la vie de son fils Raffaello, dans laquelle l'auteur mentionne sa participation à l'élaboration des décors du Château Saint-Ange de Rome, certains probablement faisant partie du genre du relief. « De retour à Rome, il fut choisi par Tiberio Crispo, alors gouverneur de Saint-Ange, comme architecte de ce grand édifice où il agença et orna beaucoup de salles, de sculptures de différentes pierres et de cheminées, fenêtres et portes de toutes sortes de brèches ».¹¹¹ Toutefois, ces œuvres ne sont pas documentées. Également, l'historiographe mentionne dans ce passage l'aide apportée par Raffaello à Simone Mosca pour le relief de l'*Adoration* de la cathédrale d'Orvieto. (Fig. 65)

« Il alla ensuite à Orvieto et exécuta en marbre dans une chapelle que l'excellent sculpteur Mosca avait auparavant parée de très beaux ornements en demi-relief, une *Adoration des Mages*, fort jolie pour la variété de ses nombreuses figures et leur très beau style ».¹¹²

Dans son ouvrage, Vasari évoque également la participation du sculpteur pour les décors de la chapelle de la Vierge à Notre-Dame-de-Lorette. « [...] aussi fut-il amené à Lorette par Antonio da Sangallo avec beaucoup d'autres artistes pour terminer l'ornementation de la chambre de la Madone d'après le projet laissé par Andrea Sansovino ; il acheva entièrement le *Mariage de la Vierge* commencé par ce dernier ; il travailla avec beaucoup dans un beau style, en partie sur les ébauches d'Andrea, en partie d'après sa propre inspiration ».¹¹³

¹¹¹ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 337, l. 31 – 35.

¹¹² *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 337, l. 27 – 31.

¹¹³ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 336, l. 34 – 39.

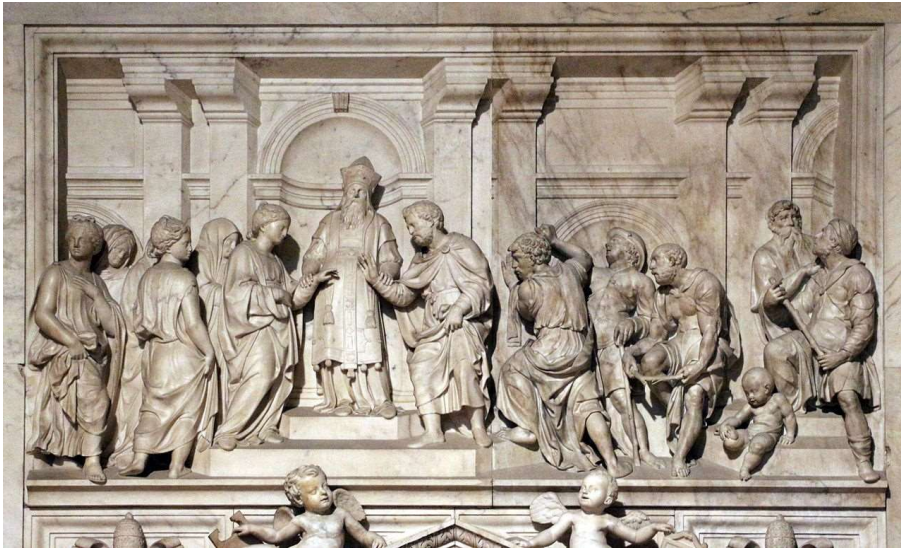


Fig. 29 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Mariage de la Vierge*, c. 1531, marbre, Lorette, Basilique de Lorette, Santa Casa

Située en Italie centrale, dans la province d'Ancône, Lorette est une ville importante pour le culte catholique, en raison de la présence de la *Santa Casa*, lieu où naquit la Vierge Marie et où elle reçut l'Annonciation. Localisée dans la Basilique de l'Annonciation de Lorette, la Santa Casa devient un lieu de pèlerinage très important durant la période moderne. Débutée dans les années 1450, la construction de la basilique qui renferme le sanctuaire s'acheva en 1587. Érigée autour des vestiges de la maison natale de Marie de Nazareth, l'édification du monument réunit de nombreux artistes de la Renaissance tant pour les œuvres picturales que les décors sculptés et l'architecture. Outre les nombreuses fresques ornant l'intérieur de l'édifice, le sanctuaire de marbre érigé tout autour des murs en pierre de la Santa Casa est l'élément le plus remarquable de l'édifice. Ce revêtement de marbre réalisé notamment par Andrea Sansovino (1460 – 1529), Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546) et le pisan Raniero Nerucci (XVI^e siècle), fut recouvert de reliefs monumentaux en marbre de Carrare commandée par le pape à partir du dessin de Bramante. Ce décor naquit d'une collaboration intense entre de nombreux sculpteurs de cette période, dont Vasari nous fait part dans diverses biographies de son ouvrage.

Vasari signale également la réalisation d'un relief par Raffaello da Montelupo pour la ville de Rome. « A l'église de la Consolation de Rome, il sculpta dans une chapelle trois figures de marbre en demi-relief ». ¹¹⁴ Cette œuvre sculptée en demi-relief, représente certainement le mariage mystique de sainte Catherine. Céans, la Vierge est assise au milieu et tient l'enfant Jésus sur son genou gauche qui se penche vers sainte Catherine pour mettre la bague à son doigt. Sainte Catherine tient sous son bras gauche la roue dentée de son supplice.



Fig. 30 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Sainte Famille et sainte Catherine*, c. 1539, marbre, Rome, Église Santa Maria della Consolazione, Chapelle Dondoli

¹¹⁴ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 338, l. 2 – 4.

Agostino Busti, dit Bambaia

(Busto Arsizio, 1483 – Milan, 1548)

Bambaia – de son vrai nom Agostino Busti – est un sculpteur lombard dont la jeunesse et la carrière demeurent très mal connues. Plusieurs hypothèses furent émises quant à sa formation qui aurait eu lieu dans les ateliers du sculpteur Benedetto Briosco (1460 – 1517), artiste à l'origine du portail de la Chartreuse de Pavie. La collaboration des deux artistes fut attestée pour la réalisation du tombeau du Cardinal Branda Castiglioni (1350 – 1443) pour la Collégiale de Castiglione Olona (Lombardie). En 1512, Bambaia travailla pour les décors du Duomo de Milan. L'année suivante, en collaboration avec Cristoforo Lombardo (? – c. 1555), il exécute le monument funéraire du poète Lancino Curzio (? – 1512) pour l'église San Marco de Milan.

En 1516, le gouverneur de Milan Odet de Foix (1485 – 1528) commande à Agostino Busti – avec le soutien financier de François I^{er} – un tombeau pour son cousin Gaston de Foix (1489 – 1512) général des armées de son oncle le roi Louis XII en Italie ; mort tué lors de la bataille victorieuse de Ravenne du 11 avril 1512.

Inclue dans la biographie de Baccio da Montelupo, Vasari offre quelques lignes de son ouvrage aux délicats reliefs réalisés par Agostino Busti pour cet imposant monument funéraire destiné à accueillir la dépouille de Gaston de Foix. L'artiste réalisa ainsi un ouvrage monumental en marbre destiné à l'église Santa Marta de Milan. « Agostino de Milan, sculpteur estimé sur pierre et sur bois, qui commença à Sainte-Marthe de Milan¹¹⁵ la sépulture de Monseigneur de Foix, encore inachevée de nos jours. On y voit nombre de grandes figures terminées, quelques-unes à moitié réalisées ou ébauchées, ainsi que beaucoup de scènes en demi-relief à l'état de morceaux et non scellées, ornées de rinceaux et de trophées. »¹¹⁶

¹¹⁵ A l'église Santa Marta de Milan jusqu'aux environs de 1631, puis au Palais Royal de Turin et enfin au musée municipal d'Art ancien de Turin depuis 1871.

¹¹⁶ *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 326, l. 20 – 26.

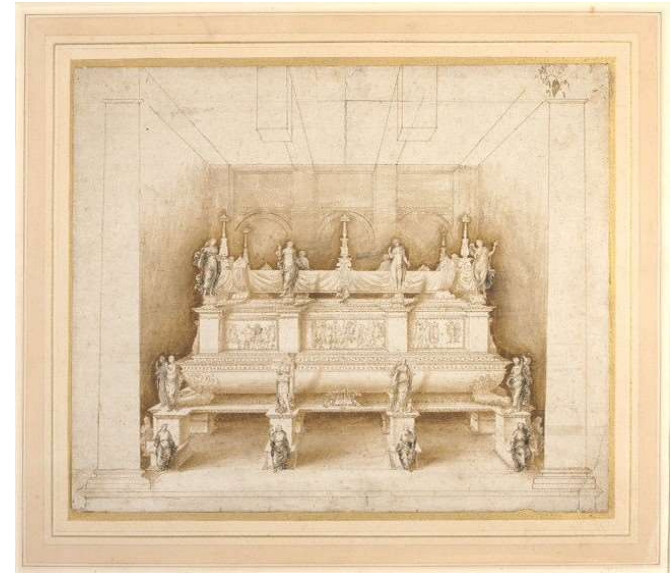


Fig. 31 Bambaia (1483 – 1548), *Dessin préparatoire pour un monument funéraire*, c. 1515, Encre sur papier, H. 425 mm ; L. 406 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 2315

Bambaia pense ainsi un ouvrage monumental et complexe pour honorer le défunt, mais le retour des Sforza et l'expulsion des Français hors de la ville en 1521 mit un terme au projet et les parties achevées furent laissées à l'abandon. La reconstitution du tombeau fut difficile, mais le dessin du Victoria and Albert Museum attribué à Bambaia (fig. 31) permet de suggérer le projet initial du tombeau.

Ce dessin attribué à Bambaia montre une tombe constituée d'un sarcophage, soutenue par quatre pieds montés sur un socle soutenu par huit petites colonnes carrées, surmontées de petites figures habillées à l'antique, similaires à celles placées dans le registre supérieur du tombeau. Le sarcophage – dont la forme est dérivée de l'antique – devait quant à lui être orné de diverses scènes exécutées en relief. Une multitude d'éléments – dont certains ont été conservés – devait ainsi composer le tombeau.



Fig. 32 Bambaia (1483 – 1548), *Quatre pilastres du tombeau de Gaston de Foix*, c. 1516 – 1523, marbre, H. 0.29 m ; M ; L. 0.565 m ; Pr. 0.065 m. Turin, Palazzo Madama, musée municipal d'Art ancien, Inv. 0463/PM-0466/PM

Au vu des décors militaires qui les ornent (cuirasse, casque, boucliers, trophées ...), ces pilastres sculptés en haut-relief conservés au musée municipal d'art ancien de Turin auraient peut-être eu pour vocation d'être placés de part et d'autre des reliefs représentant des scènes victorieuses de la carrière militaire de Gaston de Foix. De même, ces pilastres ont pu être inspirés du superbe exemple antique de panoplies sculptées du mont Aventin de Rome que Bambaia reprit après son voyage à Rome entre 1513 et 1514¹¹⁷.

Les moulages en plâtre des autres reliefs destinés au monument conservés au Victoria and Albert Museum permettent également d'imaginer la structure du monument initial.

¹¹⁷ Voir Luca TOSI, In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, pp. 436 – 440.

Ces œuvres sculptées en haut-relief représentent une scène de cavalerie¹¹⁸, la bataille de Ravenne¹¹⁹, la bataille de Brèche¹²⁰, les funérailles de Gaston de Foix¹²¹, Gaston de Foix sur le champ de bataille¹²² et Gaston de Foix entrant dans Milan par la Porta Romana¹²³.

« Une sensibilité venue de l'art de Léonard, une connaissance du patrimoine iconographique classique, et une technique insurpassable font d'Agostino Busti le pionnier de la nouvelle période classique, véritable chef de file du classicisme lombard dominant les premières décennies du XVI^e siècle. »¹²⁴

¹¹⁸ Inv. REPRO.1884-657.

¹¹⁹ Inv. REPRO.1884-653.

¹²⁰ Inv. REPRO.1884-652.

¹²¹ Inv. REPRO.1884-654.

¹²² Inv. REPRO.1884-655.

¹²³ Inv. REPRO.1884-656.

¹²⁴ Voir Luca TOSI, In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, pp. 436 – 440.

Properzia De Rossi

(Bologne, 1490 – 1530)

Reconnue pour ses qualités de sculptrice et pour avoir transgressé les rôles traditionnels de la femme pendant l'époque moderne, Properzia De Rossi exerça la sculpture en tant que professionnelle de l'art. D'abord connue pour les prouesses dont elle fit preuve dans ses sculptures sur noyaux de pêches, Properzia De Rossi pratiqua peu à peu la sculpture de marbre, réalisant ainsi des œuvres pour San Petronio de Bologne. Elle meurt en 1530 alors que le pape Clément VII l'avait demandée au moment du couronnement de Charles Quint, sacré empereur des Romains à Bologne le 23 février 1530.

« Il est frappant de voir qu'à toute époque, dans tous les domaines professionnels que les femmes ont voulu étudier et conquérir, leurs résultats ont été remarquables et leur ont apporté la célébrité. »¹²⁵

Précitée en 1550 dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, la *Vie* de l'artiste féminine Properzia de' Rossi (1490 – 1530) qu'offre Vasari est la seule biographie de femme que l'auteur réalise. En 1568, il agrémenta ce même chapitre en citant de manière succincte de la vie de Sœur Plautilla Nelli (1524 – 1588) et de Sofonisba Anguissola (1532 – 1625). Toutefois, « le féminisme de Vasari semble surtout une conviction littéraire, si l'on en croit la liste des noms empruntés à l'histoire antique des « femmes illustres ». Dans cet excursus, d'ailleurs, on verrait volontiers l'intervention de Vincenzo Borghini (1515 – 1580)¹²⁶, en raison des emprunts assez érudits aux textes classiques. »¹²⁷

¹²⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 95, l.1 – 3.

¹²⁶ Vincenzo Borghini était un ami de Giorgio Vasari.

¹²⁷ Voir André CHASTEL, « Introduction à la *Vie* de Properzia de Rossi », In *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 93.



Fig. 33 Properzia de' Rossi (1490 – 1530), *Joseph et la femme de Putiphar*, c. 1520, marbre, Bologne, Basilique San Petronio

« Elle mena à bonne fin, au grand émerveillement de tout Bologne, un très beau bas-relief représentant la femme de l'intendant du Pharaon qui, amoureuse de Joseph et désespérée de l'inutilité de ses supplications, lui arrache finalement son manteau avec une grâce féminine absolument admirable. [...] Cette œuvre fut jugée unanimement très belle et lui procura une grande satisfaction ; la représentation de ce personnage de l'Ancien Testament lui avait permis un défoulement partiel de sa brûlante passion ».¹²⁸

Cette œuvre exécutée en haut et demi-relief est l'un des seuls ouvrages de la main de l'artiste aujourd'hui encore conservé. Le relief – représentant l'épisode tiré de la Genèse¹²⁹ – et notamment les drapées atteste la maîtrise de Properzia.

Vasari évoque également la réalisation de deux hauts-reliefs pour la Chapelle des Reliques de la Basilique San Petronio de Bologne. « Elle exécuta contre son gré deux anges en haut-relief aux belles proportions, placés dans la même église ; ils y sont encore aujourd'hui. »¹³⁰ L'œuvre n'est pas identifiable.

¹²⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 96, l. 30 – 40.

¹²⁹ Genèse 39.6-20

¹³⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 96, l. 44 – 46.



Fig. 34 Nicolas Pisano (c. 1225 – c. 1284) *et al*, Arche de saint Dominique, marbre, Bologne, Basilique San Domenico

Alfonso Lombardi

(Ferrare, c. 1497 – Bologne, 1537)

Sculpteur et médailleur lombard, Alfonso Lombardi – également connu sous le nom de Lombardi da Lucca, Alfonso da Ferrara et Alfonso Lombardo – commença son apprentissage artistique dans sa ville natale où il travailla le plâtre et la terre cuite. Puis, il commença à œuvrer à la cour d'Alphonse I^{er} d'Este (1476 – 1534) – duc de Ferrare – où il réalisa des portraits sculptés en stuc ou en cire, et toute une série de médailles. Très tôt, il quitta Ferrare pour se rendre à Bologne, où il reçut les commandes les plus importantes de sa carrière aujourd'hui encore conservées dans les églises les plus renommées de la ville comme la cathédrale de Bologne, la basilique San Petronio ou l'église Santa Maria della Pioggia.

Dès 1550, Giorgio Vasari dédie l'une de ses *Vies* au sculpteur ferrarais, dans laquelle il mentionne les statues et reliefs réalisés par l'artiste pour la porte de San Petronio de Bologne¹³¹. « Il réalisa, pour le côté gauche de la porte de San Petronio, une très belle *Résurrection* en une série de petites scènes en marbre. »¹³²

Localisée sur la Piazza Maggiore de Bologne, la basilique San Petronio est dédiée à saint Pétrone, évêque du V^e siècle et saint patron de la ville. Commencée en 1390, la basilique de style gothique fut achevée vers 1479 mais le parement de marbre initialement prévu ne sera que partiellement posé sur la façade, laissant ainsi apparaître la brique rouge de l'édifice, faisant ainsi de San Petronio la plus grande église gothique en brique du monde. Dans les années 1527, Alfonso Lombardi fut mandaté pour réaliser les décors des structures architecturales couronnant les portes de la contre-façade de la basilique.

¹³¹ Voir GIANNOTTI, 2015.

¹³² *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 108, l. 3 – 5.

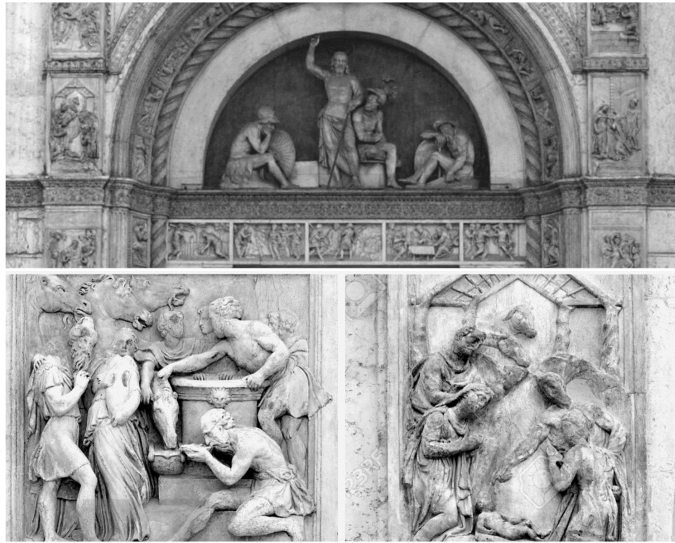


Fig. 35 Alfonso Lombardi (1497 – 1537), *Résurrection* et détails de la *Nativité* (à senestre) et de *Rebecca et Moïse* (à dextre), c. 1527, marbre et stuc, Bologne, Basilique San Petronio

Inscrit dans une lunette, le groupe de la Résurrection surplombe la porte de la basilique. Le Christ se tient debout, le bras tendu vers le ciel, accompagné de trois soldats assis qui le regardent. Sous la lunette, exécutés en marbre et en stuc, des scènes de l'Ancien Testament viennent orner la façade, telle l'histoire de Rebecca et Moïse. Certaines de ces scènes sont sculptées en demi-relief, d'autres – en haut-relief – laissent penser que les figures se détachent du fond, parfois pourvues de décors architecturés ou ornés de personnages ou d'animaux exécutés en *stiacciato*. L'élément le plus remarquable dans ce portail de San Petronio demeure l'usage de la polychromie par Lombardi, créé par l'emploi de deux matériaux différents. « L'alternative entre une finition picturale « d'après nature » et l'imitation, par la peinture, d'autres matériaux (marbre ou bronze), commença vraisemblablement à se poser avec Antonio Begarelli ou Alfonso Lombardi. »¹³³

¹³³ Marco ALBERTARIO, in BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 205.

Dans la *Vie* d'Alfonso Lombardi, Vasari mentionne également les reliefs exécutés pour l'Arche de saint Dominique dans la chapelle du tombeau du saint à Bologne. « Il sculpta, dans la même ville, quelques petites scènes en marbre, en demi-relief, dans la chapelle du *Tombeau de saint Dominique*, sur la prédelle de l'autel. »¹³⁴

Dédiée à Dominique de Guzmán (1170 – 1221), l'arche éponyme fut érigée dès l'année de la mort du saint. Après une seconde phase de remaniement, la construction de l'arche actuelle débuta en 1264, sous l'impulsion du prieur du couvent dominicain de Bologne : Giovanni da Vercelli (? – 1283), et s'acheva après une troisième vague d'intervention en 1536. De nombreux artistes de la période – dont Michel-Ange – se succéderont et collaboreront pour réaliser les décorations du monument honorifique.

Vraisemblablement, Alfonso Lombardi est à l'origine de la prédelle de l'arche localisée sous le sarcophage exécuté deux siècles plus tôt par Nicolas Pisano (c. 1225 – c. 1284). Les reliefs d'Alfonso Lombardi – réalisés en bas-relief de marbre – sont divisés en trois parties. (De haut en bas) : La première retrace les premières décennies de la vie de saint Dominique : la naissance, l'enfance et la jeunesse. Sur le premier relief, la mère de Dominique : Jeanne d'Aza (1135 – 1205) se tient assise sur son lit entourée d'autres figures féminines. Au premier plan, une autre figure tient le nouveau-né dans ses bras, s'apprêtant à le laver dans un bassin. Le relief de l'enfance représente le jeune Dominique, couché sur le sol de sa chambre, près duquel se tient un chien tenant une torche dans sa gueule. Le relief évoquant la jeunesse montre un homme vendant ses livres puis distribuant à des mendiants le fruit de sa vente.

La partie centrale de la prédelle évoque l'Adoration des Mages, faisant écho au désir du saint de rechercher le Christ avec la même passion que les Rois Mages. Sur le troisième et dernier relief est représentée la mort de saint Dominique.

¹³⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VI, p. 108, l. 1 – 3.

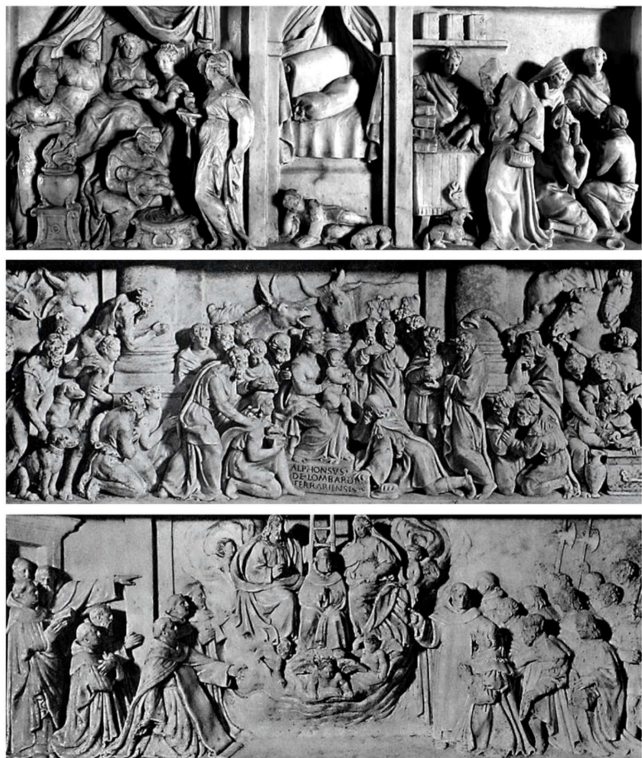


Fig. 36 Alfonso Lombardi (1497 – 1537), *Détail des reliefs de la prédelle de l'Arche de saint Dominique*¹³⁵, c. 1532, marbre, Bologne, Basilique San Domenico

¹³⁵ En italien : *Arca di San Domenico*



Fig. 37 Michelagnolo da Siena (1470 – 1520), Baldassarre Peruzzi (1481 – 1537), Niccolò Tribolo (1500 – 1550), *Tombeau du pape Adrien VI*, marbre, Rome, Santa Maria dell'Anima.

Michelagnolo da Siena (Sienne, c. 1470 – c. 1520)

Michelagnolo da Siena incarne l'une des biographies les plus énigmatiques de l'ouvrage de Vasari. Très peu de sources mentionnent le sculpteur siennois, l'ouvrage de Vasari incarnant ainsi la seule référence irremplaçable pour Michelagnolo. L'historiographe affirme que l'artiste passa sa jeunesse en Slavonie (Croatie) avant de rejoindre Rome à la mort du pape Adrien VI (1459 – 1523) pour en réaliser le tombeau. Il s'agit d'ailleurs de l'unique œuvre d'art mentionnée par Vasari dans ces quelques lignes dédiées au Siennois dans la *Vie* d'Alfonso Lombardi.

« Après avoir passé ses meilleures années en Slavonie avec d'autres excellents sculpteurs, Michelagnolo, sculpteur siennois, se rendit à Rome à l'occasion suivante : à la mort du pape Adrien, le cardinal Hincfort, familier de ce pontife qui l'avait élevé, rempli de gratitude pour les bienfaits reçus, décida de lui élever un tombeau en marbre et en confia le soin au peintre siennois Baldassarre Peruzzi. Celui-ci réalisa un modèle et voulut que le sculpteur Michelagnolo, son ami et compatriote, se chargeât de l'exécution. Michelagnolo sculpa l'authentique portrait du pape Adrien grandeur nature, étendu sur son tombeau et, au-dessous dans une composition en marbre, il représenta sa venue à Rome et son accueil par le peuple romain qui va à sa rencontre en le vénérant. Dans quatre niches il plaça quatre Vertus en marbre : la Justice, la Force, la Paix et la Prudence, toutes exécutées minutieusement sur les conseils de Baldassarre. Il est vrai que quelques détails sont du sculpteur florentin Tribolo, tout jeune à l'époque ; ce sont ceux qui furent jugés les meilleurs.

Michelagnolo exécuta avec une extrême méticulosité les pièces de petite taille, dont les petites figures particulièrement louables. Parmi les autres éléments, on note quelques brèches très soigneusement sculptées et si bien assemblées qu'elles ne laissent rien à désirer. Pour sa peine, Michelagnolo fut gratifié par le cardinal d'une juste et estimable récompense et de son attachement constant pour le restant de ses jours ; ceci à juste titre, car ce tombeau et cette reconnaissance n'ont pas donné moins de gloire au cardinal que de renommée à Michelagnolo de son vivant et d'honneur après sa mort. Peu après l'achèvement de cette œuvre, Michelagnolo passa de cette vie dans l'autre, à environ cinquante ans. »¹³⁶

¹³⁶ *Op. Cit.* II, Livre VI, p. 111, l. 7 – 34.

Malgré le testament du pape qui stipulait qu'il ne désirait pas de monument funéraire somptueux, le cardinal Willem van Enckenvoirt – seulement huit jours après la mort du feu pape – commandait un tombeau monumental pour l'église Sante Maria dell'Anima de Rome, dans le but d'honorer et de protéger la mémoire d'Adrien VI mais également de faire part de son admiration pour le défunt tout en s'honorant lui-même, comme l'atteste certaines mentions de l'épithaphe : « WILHELMVS ENCKENVOIRT ILLIVS BENIGNITATE ET AVSPICIIS TT. S. IO ET PAVLI PRESB. CARTE. DERTVSEN. FACIVNDVM CVR. » signifiant « Willem Enckenvoirt cardinal de saint Jean et saint Paul, grâce à sa gentillesse et sur son ordre [Adrien VI], a érigé ce monument ».

Confié à l'architecte siennois Baldassare Peruzzi (1481 – 1537), le projet du tombeau papal vit le jour vers 1523. Michelagnolo da Sienna fut nommé principal assistant de Peruzzi, au côté du jeune Niccolò Tribolo (1500 – 1550). Toutefois, la connaissance quant à la répartition des exécutions est, encore aujourd'hui, imprécise. Le tombeau achevé en 1530, il fallut attendre 1533 pour que la dépouille du défunt pape rejoigne sa dernière demeure.

Le monument conçu par Peruzzi atteste des dernières modes de la sculpture funéraire romaine dans ce deuxième quart du XVI^e siècle, avec un goût prononcé pour le classicisme et une dominance de l'ornement et de la décoration, nouvelles caractéristiques de la sculpture qui atteindra son apogée avec le tombeau de Jules II de Michel-Ange à Saint-Pierre-aux-Liens de Rome.

Céans, le monument en marbre de Carrare reprend une composition architecturale tripartite à l'image des façades d'arc de triomphe romain de l'Antiquité à pignon triangulaire.

La partie centrale du tombeau est divisée en trois registres verticaux, séparés par des colonnes en marbre coloré surmontés de chapiteaux corinthiens ou composites sculptés. L'entrecolonnement est garni de niches dans lesquelles sont placées des rondes-bosses représentant les personnifications des quatre vertus cardinales : la Fortitude avec le lion (en bas à gauche), la Justice avec les plumes (en bas à droite), la Tempérance avec les rênes de la modération (en haut à gauche) et la Prudence avec le miroir et le serpent (en haut à droite).

Au centre, le sarcophage richement orné des armoiries papales, d'une inscription et de petits *putti* tenant des torches, est surmonté de l'effigie sculptée en ronde bosse du pape représenté endormi, portant son habit de pontife. Le monument s'achève dans le registre supérieur par une lunette ornée d'un plafond à caissons dans laquelle est inscrit un relief de la Vierge à l'enfant entre saint Pierre et saint Paul. En dessous du fronton, deux génies volants tiennent respectivement la tiare et la branche de palmier puis la branche de laurier et la clé, le tout représenté en demi-relief.

En dessous du sarcophage est sculpté un grand relief représentant l'entrée d'Adrien VI à Rome. Occupant le centre du relief, le pape est représenté à cheval. De nombreuses autres figures sont ciselées ici et l'arrière-plan de la scène est formé par des bâtiments civils et ecclésiastiques de la ville de Rome.



Fig. 38 Michelagnolo da Siena (1470 – 1520), Baldassare Peruzzi (1481 – 1537), Niccolò Tribolo (1500 – 1550), *L'arrivée d'Adrien VI à Rome*, marbre, Rome, Santa Maria dell'Anima.

Le soubassement du tombeau est orné de l'épithaphe, agencé dans une tablette rectangulaire décorée de volutes. De part et d'autre, les armoiries du commanditaire de l'œuvre sont identifiables grâce au symbole du cardinalat : le *galero* accompagné d'une cordelière à quinze houppes et des aigles symboles de Van Enckenvoirt.

Cette œuvre monumentale réalisée à Rome dans les années 1525 est le fruit d'une collaboration entre divers artistes, ainsi, il est difficile de déterminer qui réalisa les différents éléments du tombeau. « Seule l'idée d'insérer une scène de la vie du Pape est neuve [...]. Le traitement des motifs sansoviniens (pape couché, lunette avec une Madone) témoigne d'un malaise de cet artiste à s'imprégner des canons du *Cinquecento*, malaise qui culmine avec les écoinçons, où les anges occupent très maladroitement l'espace. [Michelagnolo da Sienne] Un sculpteur mineur, donc, très mal connu, intéressant surtout comme témoin de la vogue qu'eurent à Rome les monuments d'Andrea Sansovino à Sainte-Marie-du-Peuple. »¹³⁷

Giovanni Marigliano, dit Giovanni da Nola

(Nola, 1478 – Naples, 1559)

Giovanni da Nola fut l'un des sculpteurs et architectes italiens de la Renaissance principalement actif à Naples. Formé auprès du maître Benedetto da Maiano (1442 – 1498), il réalisa un voyage à Rome lors de sa formation où il commença à s'emprendre de l'influence de Michel-Ange Buonarroti (1472 – 1556).

A son retour, il s'établit à Naples et réalisa un large *corpus* d'œuvres au nom de la couronne espagnole à la tête du Royaume de Naples. La plupart de ses œuvres fut déplacée dans la péninsule ibérique, notamment son propre tombeau érigé par ses soins qui est encore aujourd'hui considéré comme l'un des principaux exemples de l'art de la Renaissance italienne en Catalogne.

En effet, du vivant de l'artiste, le Royaume de Naples est dans une posture délicate et indécise. Objet de revendication française, le Royaume de Naples passa sous le joug aragonais dès 1442 avec le roi Alphonse V d'Aragon (1396 – 1458). Après de nombreuses péripéties, il redevient espagnol au moment où Ferdinand II d'Aragon (1452 – 1516) – qui régnait sur l'Espagne – prit la ville de Naples en 1503 au cours d'une lutte contre le roi de France Louis XII (1462 – 1515). Ferdinand II étant également maître de la Sicile, il reforma le royaume des Deux-Siciles, mais les deux entités qui le composaient (Naples et Sicile) restèrent politiquement séparées, chacune étant gouvernée par son vice-roi, nommé directement par le roi d'Espagne.

C'est dans ce contexte, et pour l'un des vice-rois de Naples, que Giovanni da Nola réalisa l'une des œuvres les plus célèbres de son *corpus* : le monument funèbre du militaire castillan et vice-roi de Naples Don Pietro de Tolède (1484 – 1553), dit Pierre Alvarez de Tolède.

¹³⁷ Voir SCHOLTEN, 2010, p. 123 – 143.



Fig. 39 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Monument funéraire de Don Pietro de Tolède et de sa femme*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli

Dans son ouvrage, Vasari évoque cette œuvre dans la *Vie* d'Alfonso Lombardi où il dédie un passage à Giovanni da Nola. « C'est lui qui fut chargé par Don Pietro de Tolède¹³⁸, marquis de Villafranca, alors vice-roi de Naples, de sculpter un tombeau en marbre pour lui et sa femme. Giovanni sculpta de nombreuses scènes représentant les victoires obtenues par ce seigneur sur les Turcs et un grand nombre de statues. »¹³⁹

Le monument se compose d'une haute base carrée sur laquelle sont disposées, au quatre coins et reposant sur des chapiteaux corinthiens sculptés, les statues allégoriques en ronde bosse des quatre vertus cardinales : la Justice, la Tempérance, la Prudence et la Force d'âme. Ces figures sont surplombées par les représentations centrales des deux époux agenouillés : Don Pietro et sa femme Donna Maria Pimentel Orsorio alors séparés par un casque sculpté.

¹³⁸ Également connu sous le nom de Pierre de Tolède ou Don Pietro di Toledo, il fut finalement inhumé avec sa femme à Santa Maria del Fiore de Florence mais le monument demeure à Naples. Le tombeau fut achevé en 1570 et accueille aujourd'hui le fils des deux feu époux : Don Garcia de Toledo et sa femme Donna Vittoria Colonna.

¹³⁹ *Op. Cit.* Vol II, Livre VI, p. 112, l. 37 – 41.

Le vice-roi de Naples est identifiable notamment grâce à une comparaison avec la représentation réalisée par Titien (1490 – 1576) en 1542.¹⁴⁰

La face principale de la base présente une inscription honorifique à Pietro de Tolède et son épouse accompagnée, de part et d'autre, des blasons des deux familles respectives. Sous la figure de Donna Maria, Giovanni da Nola cisèle deux loups, véritables éléments héraldiques de la famille Orsorio dont la devise est : « Dans le champ d'or, deux loups passant de gueules l'un sur l'autre ». De même, sous la figure du marquis apparaissent les armes de la famille de Tolède : le bouclier à carreaux de quinze pièces. Également, la mention « 1570 » apparaît sur le monument, date à laquelle le tombeau fut entièrement achevé.

Les autres faces de la base sont ornées de représentations en bas-relief des entreprises vice-royales victorieuses. La première représente la célébration de l'arrivée de Charles Quint à Naples en 1535 ; évoquant ainsi les bonnes relations dont jouissait Pietro de Tolède avec l'empereur du Saint-Empire. Ici, Don Pietro attend Charles Quint devant la Porta Campana, entouré d'une procession de fêtes.



Fig. 40 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Célébration de Charles Quint*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli

¹⁴⁰ Titien (1490 – 1576), *Pedro Alvarez de Toledo*, 1542, 139,5 x 117,5 cm, Munich, Bavarian State Painting collection, Altepinakothek, Inv. WAF 1085.

La seconde scène représente la Bataille d'Otrante de 1538 pendant laquelle le vice-roi espagnol s'était rendu avec ses troupes dans les Pouilles (*Puglia*) accompagné de son fils et de l'amiral Doria dans le but de chasser les Turcs qui tentaient de conquérir la région. Il s'agit-là d'une véritable scène de bataille où Don Pietro est représenté à cheval et où est identifiable un groupe de chrétiens fait prisonnier par les Turcs.



Fig. 41 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Bataille d'Otrante*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli

Contrairement aux deux autres reliefs, la dernière face de la base est sculptée en bas-relief si fin qu'il pourrait être qualifié de *stiacciato*. Cette face illustre une bataille navale, pouvant être une représentation de la flotte envoyée en 1535 par Charles Quint et confiée à Andrea Doria (1466 – 1560) dans le but de reprendre Tunis. L'interprétation de de cette représentation demeure toutefois hypothétique.



Fig. 42 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Scène navale*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli

En 1568, Giorgio Vasari publie la seconde édition de son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, revue et augmentée d'une trentaine de biographies de « nobles et fameux artistes vivants »¹⁴¹ publiée à Florence chez Filippo et Iacopo Giunti.

Après avoir établi un catalogue des reliefs du début de la « Troisième Époque¹⁴² » mentionnés par Vasari dès 1550, il s'agira dans cette seconde partie d'évoquer le genre du relief dans ces biographies rajoutées pour l'édition de 1568.

Traitant d'artistes unanimement toscans (exception faite pour l'élève de Jacopo Sansovino : Alessandro Vittoria), cette seconde partie sera organisée selon les affinités entre l'auteur et ses contemporains.

II – L'ÉDITION DE 1568 ET L'ADDITION DE « NOBLES ET FAMEUX ARTISTES »

¹⁴¹ Vasari, « Dédicace au très illustre et excellent prince Cosme de Médicis, duc de Florence et Sienne » In *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, p. 45.

¹⁴² Vasari, « Préface » in *Op. Cit.* Vol. I, Livre V, p. 17.

DES ARTISTES PEU CONSIDÉRÉS

Baccio Bandinelli

(Florence, 1488 – Florence, 1560)

Également connu sous le nom de Bartolomeo Brandini, Bandinelli fut envoyé par son père – Michelangelo Brandini (1459 – 1528) – dans l’atelier de Giovan Francesco Rustici (1475 – 1554). Très tôt, le jeune artiste étudie les ouvrages de Donatello (1386 – 1466) et Verrocchio (1435 – 1488) lui donnant ainsi un goût prononcé pour la sculpture. Baccio Bandinelli fut actif notamment à Florence, Rome, Gênes et Lorette.

Se voulant l’égal de Michel-Ange, Bandinelli devient son principal rival, anecdote que Vasari – fervent admirateur du *divino* – ne manque pas de relater dans le chapitre qu’il attribue à Baccio dans sa réédition des *Vies*.¹⁴³ « Pour Baccio Bandinelli, l’un de ses contemporains qu’il connaissait le mieux, Vasari a rédigé une longue biographie très détaillée et vivante [...]. N’aimant guère le personnage [...] soulignant le manque de grâce et d’élégance, il [Vasari] laisse entendre à propos de chaque œuvre achevée l’absence de génie d’un artiste laborieux. »¹⁴⁴

Dans l’édition de 1568 des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Vasari évoque la participation de Baccio Bandinelli pour les reliefs du revêtement de marbre de la Santa Casa de Lorette (p.). « Le pape félicita Baccio, mais estimant que ce n’était pas le moment de s’occuper du *David*, il envoya l’artiste à Lorette pour qu’Andrea Sansovino lui confiât l’exécution d’une scène. A son arrivée, Andrea l’accueillit avec joie et amitié, autant pour sa réputation que pour la recommandation du pape ; on lui confia une dalle de marbre pour qu’il y sculptât la *Naissance de la Vierge*. Baccio fit un modèle et commença l’ouvrage. Mais il était incapable de s’accommoder d’un travail en équipe et d’être sur le même plan que les autres. [...] Des personnes présentes intervinrent et emmenèrent Baccio qui fut contraint de quitter Lorette ; il fit transporter sa scène à Ancône, mais il s’en lassa et ne s’en occupa plus, bien qu’elle fût presque achevée. Elle fut terminée par la suite par Raffaello da Montelupo et mise à sa place avec les autres scènes d’Andrea qu’elle n’égale pas en qualité, tout en étant digne de considération. »¹⁴⁵

¹⁴³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 20.

¹⁴⁴ Florence GIRARD-PIPAU, « Introduction » In *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 15.

¹⁴⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 23, l. 24 – p. 24, l. 5.



Fig. 43 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Naissance de la Vierge*, c. 1518, marbre, Lorette, Basilique de l’Annonciation, Santa Casa

Dans la *Giuntina*, Vasari évoque également la réalisation d’une scène en marbre blanc représentant une scène de la Passion : « Il emporta avec lui un panneau haut d’une brasse et large d’une brasse et demie, un *Christ à la colonne* battu par deux hommes nus, très bien sculpté en demi-relief. Il l’offrit au pape [...]. »¹⁴⁶



Fig. 44 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *La Flagellation*, c. 1532, marbre, H. 63 cm ; L. 81 cm ; Pr. 10 cm, Orléans, Musée historique et archéologique de l’Orléanais

¹⁴⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 31, l. 15 – 19.

Revenu à Florence en 1530 après s'être réfugié à Lucques après la chute des Médicis, Baccio Bandinelli se rendit à Bologne où le pape Clément VII (1478 – 1534) et l'empereur Charles Quint devaient se retrouver. Bandinelli réalisa une *La flagellation*¹⁴⁷ qu'il offrit – selon Vasari – au pape Clément VII.

Exécuté sur un panneau de marbre blanc, l'œuvre présente une scène de Flagellation semblable à celles exécutées pendant toute la période moderne, telles que la *Flagellation* attribuée non unanimement à Donatello aujourd'hui conservée au musée Bode de Berlin¹⁴⁸ dont Bandinelli – comme le fait justement remarquer Jean-René Gaborit¹⁴⁹ – reprend la gestuelle du bourreau tenant les cheveux du Christ.

Dans la *Vie* de Bandinelli, Vasari mentionne également la réalisation des tombeaux des papes Léon X et Clément VII pour Santa Maria della Minerva de Rome. « Le pape était revenu à Rome depuis plusieurs mois et désirait pour le pape Léon et lui-même deux tombeaux de marbre à la Minerva. Baccio saisit cette occasion pour se rendre à Rome et le pape, décidant de lui confier les tombeaux dès la mise en place de la statue colossale, écrivit au duc d'accorder à Baccio toutes les facilités nécessaires. On fit donc une enceinte en bois et on maçonna le socle en marbre, dans lequel on déposa une dalle avec des inscriptions en mémoire du pape Clément VII et de nombreuses médailles avec le portrait de Sa Sainteté et du duc Alexandre. »¹⁵⁰

Vasari reprend la description aux pages suivantes : « Après le décès [du pape Clément VII], il [Baccio] apprit que les exécuteurs testamentaires étaient les cardinaux Hippolyte de Médicis, Innocenzo Cibo, Giovanni Salviati et Niccolò Ridolfi, ainsi que messire Baldassare Turini de Pescia ; ils étaient chargés de commander les tombeaux en marbre de Léon et Clément à ériger dans la Minerva, pour lesquels il [Baccio] avait fait dans le passé les modèles. Ces tombeaux venaient d'être promis au sculpteur ferrarais Alfonso Lombardi, par l'entremise du cardinal de Médicis, qui l'avait à son service. Alfonso, suivant les conseils de Michel-Ange, avait changé les compositions et avait déjà préparé de nouveaux modèles.

¹⁴⁷ Voir à ce propos GABORIT, 1994. Œuvre considérée perdue, Gaborit rapproche cette œuvre à un dessin de Bandinelli conservé à l'Ashmolean Museum à Oxford.

¹⁴⁸ Donatello (1386 – 1466), *Flagellation*, marbre, c. 1430, Berlin, Musée de Bode

¹⁴⁹ Voir GABORIT, 1994.

¹⁵⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 32, l. 19 – 28.

[A la mort du cardinal Hippolyte] Baccio bondit à Rome et prit immédiatement contact avec Lucrezia Salviati de Médicis, sœur du pape Léon [...] il parvint à faire changer d'avis ces seigneurs qui chargèrent le cardinal Salviati de passer contrat avec Baccio. [Les deux autres cardinaux avec Baldassare da Pescia] le sachant [Baccio] médiocre architecte, ils avaient demandé à Antonio da Sangallo tout le travail d'appareil sculpté en marbre ; les statues de marbre et les scènes seraient confiées à Baccio.



Fig. 45 Baccio Bandinelli (1488 – 15610), *Monument à Léon X*, c. 1536 – 1541, marbre, Rome, Église Santa Maria della Minerva

Il fit deux modèles en bois avec les statues et les scènes en cire. Ils avaient chacun un soubassement massif sans saillie, qui supportait quatre colonnes ioniques historiées ; celles-ci délimitaient trois ouvertures, une grande au milieu où, sur un socle, chaque pape, assis, en habit pontifical, donnait sa bénédiction, et deux plus petites contenant chacune une niche abritant une statue debout en ronde bosse, haute de quatre brasses, et quelques saints encadrant chacun des papes. La composition avait la forme d'un arc triomphal ; au-dessus des colonnes qui supportaient la corniche, un panneau haut de trois brasses et large de quatre et demie était décoré d'une scène en marbre en demi-relief : la *Rencontre du pape Léon avec le roi François à Bologne*.

Cette scène surmontait la statue du pape Léon aux côtés de laquelle, dans les niches, se trouvaient *saint Pierre* et *saint Paul* : au-dessus de ces statues, de chaque côté de la scène concernant Léon, deux scènes plus petites représentaient l'une *saint Pierre ressuscitant un mort*, l'autre *saint Paul prêchant*. La scène correspondante de l'autre tombeau représentait le *Couronnement de Charles Quint* par le pape Clément à Bologne, encadré de deux scènes plus petites : *saint Jean-Baptiste prêchant* et *saint Jean l'Évangéliste ressuscitant Drusiana* qui surmontaient des niches où chacun de ces saints hauts de quatre brasses encadrait la statue du pape Clément, analogue à celle de Léon.

Dans cet ensemble, Baccio fit preuve d'un manque de religion ou d'un excès de flatterie ; ou des deux ensemble. [...] En agissant comme je viens de le dire, Baccio montra à tous que, s'il était plein d'affection et de bonne volonté pour les papes, il possédait peu de jugements pour les exalter et les honorer dans leurs tombeaux. [...] Baccio commença les statues et les scènes, mais il ne fut pas à la hauteur de ses promesses, ni de sa reconnaissance envers les papes. Il mit peu de soin dans leur exécution, négligea la finition et les laissa pleines de défauts, plus intéressé à encaisser l'argent qu'à travailler le marbre. [...] Baccio partit pour Florence en laissant, sans donner d'explication, les tombeaux inachevés et les statues aux soins de deux aides d'atelier. »¹⁵¹

¹⁵¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 34, l. 28 – p. 37, l. 26.



Fig. 46 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Monument à Clément VII*, c. 1536 – 1541, marbre, Rome, Église Santa Maria della Minerva

Dans la *Giuntina*, Vasari évoque la réalisation du socle du tombeau de Giovanni delle Bande Nere dit Jean des Bandes Noires (1498-1526) également connu sous le nom de Jean de Médicis ; condottière italien durant la Renaissance. « Enfin, il maçonna le soubassement du tombeau, un cube d'environ quatre brasses de côté [...] où sont sculptés des bucranes de chevaux reliés par des drapés. [...] Sur la face antérieure, il termina une scène de marbre en demi-relief : le seigneur Giovanni est assis ; on lui amène de nombreux prisonniers, des soldats, des femmes échevelées ainsi que des personnages nus hauts de deux brasses environ. L'ensemble est dépourvu d'invention et de sentiment. »¹⁵² Le relief représentant les offrandes reçues par le condottière ne fut pas accueilli positivement par les contemporains de l'artiste, qui n'ont vu dans cette représentation qu'une ultime action opportuniste de la part de Bandinelli qui souhaitait s'attirer les faveurs de la plus grande famille florentine.

¹⁵² *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 38, l. 12 – 29.



Fig. 47 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Giovanni delle Bande Nere recevant des présents et Armoiries Médicis du Tombeau de Giovanni delle Bande Nere*, c. 1540, marbre, Florence, Place San Lorenzo

Les armoiries exécutées par Bandinelli sur deux des quatre faces de ce socle sont incontestablement identifiables ici, mais pourtant non évoquées par Vasari. « *D'or à six boules mises en orle, cinq de gueules, celle en chef d'azur chargée de trois fleurs de lys d'or.* » Deux lions surplombent le champ de l'armoire ; animal symbolisant la puissance et la richesse de la famille de Médicis. Le tout est surmonté d'une représentation de la couronne des grands-ducs Médicis.

Malgré son aversion pour la personnalité de Bandinelli, Vasari se voit contraint – dans la Giuntina – de louer les qualités de l'artiste notamment pour les œuvres qu'il réalisa pour le chœur de Santa Maria del Fiore sur les plans de Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) ; édifice symbolique qu'il semble superflu de présenter ici.

« Préposé à la Fabrique de Sainte-Marie-de-la-Fleur [...] Baccio fit valoir au duc que la Fabrique de Sainte-Marie-de-la-Fleur gaspillait son argent et [...] son excellence ferait bien de consacrer tout l'argent employé inutilement par la Fabrique à la décoration du chœur octogonal de l'église [...] »

Brunelleschi avait laissé un modèle pour le chœur [...] dans l'intention de le réaliser un jour en marbre, identique de forme mais plus richement orné. Baccio se disait qu'en plus de tout ça, il aurait l'occasion de faire maintes statues et reliefs en marbre et en bronze pour le maître-autel et le pourtour du chœur, ainsi que pour deux chaires en marbre déjà prévues. Sur chacun des huit côtés extérieurs, on pourrait encastrer, dans le soubassement décoré en marbre, de nombreuses scènes en bronze. »¹⁵³ « Ce piédestal sur lequel prend place *Dieu le Père* haut de plus d'une brasses comportait de nombreuses *Scènes de la Passion*, qui étaient prévues en bronze. »¹⁵⁴

« [...] dans le soubassement il avait laissé un vide de trois brasses pour y placer un relief de marbre ou de bronze, représentant la *Création*. A cette scène devaient faire suite, sur le pourtour du soubassement, vingt et un épisodes de l'Ancien Testament. Pour enrichir encore plus le soubassement, Baccio avait prévu des modèles de *Prophètes*, nus ou habillés, à réaliser en marbre sur les socles des colonnes et des piliers. »¹⁵⁵

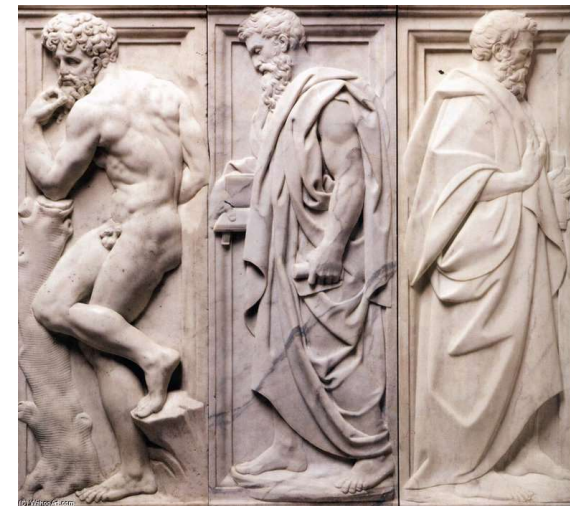


Fig. 48 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Prophètes*, c. 1555, marbre, Florence, Santa Maria del Fiore

¹⁵³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 42, l. 8 – 32.

¹⁵⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 45, l. 5 – 7.

¹⁵⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 45, l. 17 – 24.

Dans la Giuntina, Vasari évoque également plus succinctement d'autres réalisations de la main de Bandinelli. « Après l'élection d'Adrien VI, il retourna à Florence avec le cardinal, occupant son temps à l'étude du dessin. A la mort d'Adrien VI, pour l'élection de Clément VII, Baccio partit immédiatement pour Rome afin d'être présent à l'intronisation : pour cette cérémonie il exécuta des statues et des scènes en demi-relief commandées par Sa Sainteté. »¹⁵⁶

Vraisemblablement, l'œuvre a été détruite mais un dessin de la main de Bandinelli conservé au Victoria and Albert Museum¹⁵⁷ pourrait correspondre à cette œuvre éphémère mentionnée par Vasari.

Également, Vasari mentionne un relief en bronze de Bandinelli exécuté en bronze. « Entre-temps, Baccio avait sculpté une *Déposition de croix* à petites figures en bas et demi-relief, œuvre d'une rare beauté ; il la fit couler en bronze et en fit cadeau à Charles Quint à Gênes ; Sa Majesté l'apprécia au point de nommer Baccio commandeur de l'ordre de Saint-Jacques ».¹⁵⁸ Cette œuvre demeure non identifiée, mais un modèle conservé au Département des Sculptures du Musée du Louvre¹⁵⁹ pourrait être l'œuvre offerte à Charles Quint ou bien une fonte réalisée en 1600 par Antonio Susini (1558 – 1624) d'après un modèle en stuc.

¹⁵⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 25, l. 30 – 36.

¹⁵⁷ Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Dessin pour un arc de triomphe en honneur du Pape Clément VII*, Encre sur papier, H. 550 ; L. 371 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 2257

¹⁵⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 30, l. 12 – 16.

¹⁵⁹ Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *La Descente de Croix*, c. 1578, bronze, , H. 64 cm ; L. 47 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. MR 3383.

Giovanfrancesco Rustici

(Florence, 1474 – Tours, 1554)

Peintre, alchimiste et sculpteur florentin, Giovanfrancesco Rustici – familier de l'orfèvre Marco di Bartolomeo Rustici (1392 – 1457) – a effectué ses premières années d'apprentissage au Jardin de Saint-Marc, sous la direction de Bertoldo di Giovanni et empreint des héritages de Benedetto da Maiano (1442 – 1498) et de Fra Filippo Lippi (1406 – 1469). Rustici laissa une œuvre certes peu abondante mais prouvant d'une grande variété (notamment en ce qui concerne les médiums) et d'une grande qualité, où il combina le retour à Donatello, le rêve néo-antique et la démarche expérimentale du grand Léonard.

Vers 1487, Rustici rejoint Andrea del Verrocchio (1435 – 1488) puis – au moment où Verrocchio part pour Venise – Rustici se lie à Léonard de Vinci, expliquant ainsi la récurrence dans sa production de thèmes équestres. Il fut également le maître de Baccio Bandinelli dont le père « le mit en apprentissage chez Giovanfrancesco Rustici, l'un des meilleurs sculpteurs de la ville, encore intimement lié, à l'époque, à Léonard de Vinci. »¹⁶⁰

Giovanfrancesco Rustici – ami de Léonard de Vinci, d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange, mais également protégé des Médicis et des Salviati – fut l'un des artistes les plus admirés de son temps, la *Prédication de saint Jean-Baptiste* pour la porte nord du Baptistère de Florence étant considérée comme étant « l'une des œuvres les plus parfaites et les mieux conçues jamais faites par un maître moderne. »¹⁶¹ Après son arrivée à Paris en 1528, il devient le sculpteur attitré de François I^{er} qui lui accorda la pension la plus élevée après celle attribuée à Rosso Fiorentino (1494 – 1540). Les dernières années de sa vie furent moins fastes puisqu'il mourut pauvre à Tours en 1554.

La monographie réalisée par Philippe Sénéchal parue aux éditions Arthena en 2007, démontre l'apport réel de Rustici, alors considéré comme personnage-clef du passage de l'école de Verrocchio aux ferments anticlassiques des années 1520, mais également son rôle déterminant dans la vie sociale florentine, attestée par la création sous l'égide de Rustici des Compagnie della Cazzuola et del Paiolo.¹⁶²

¹⁶⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 19, l. 37 – 40.

¹⁶¹ Voir SÉNÉCHAL, 2007.

¹⁶² En français « La compagnie de la truelle et du chaudron ».

Hormis les études récentes sur les travaux du sculpteur, l'une des sources modernes de l'œuvre de Rustici demeure la réédition de 1568 des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari.

Toutefois, pour ce dernier « Rustici ne saurait être le plat suiveur de Léonard qui aurait seulement tiré parti de conseils et d'interventions du maître ». De la même façon, « Giovanfrancesco n'a joui ni de son vivant, ni auprès de la postérité de la faveur qu'aurait dû lui valoir son talent [...] La biographie vasarienne, introduite en *ex novo* dans la deuxième édition, représente en quelque sorte l'apogée de cette courbe décevante. [...] C'est donc un mérite de la sensibilité de Vasari que d'avoir reconnu la place intéressante du personnage dans le panorama du XVI^e siècle italien. »¹⁶³ Ainsi, peu d'œuvres de Rustici sont documentées. C'est le cas par exemple d'un portrait en demi-relief du duc Julien¹⁶⁴ que Vasari cite en 1568, mais qu'aucune source moderne ou contemporaine ne mentionne. « Il exécuta le portrait de profil, en demi-relief, du duc Julien qui lui accorda toujours sa faveur. Coulé en bronze, ce portrait jugé exceptionnel, est actuellement chez messire Alessandro, fils d'Ottaviano de Médicis ».¹⁶⁵

La première œuvre inscrite dans le genre du relief que Vasari évoque dans la biographie du sculpteur concerne un *tondo* réalisé par l'artiste pour la salle de la Magistrature au siège de la Corporation de Santa Maria. « Il sculpa en marbre un autre *tondo*, une *Vierge à l'Enfant* avec le petit saint Jean-Baptiste, qui fut placé dans la première salle de la Magistrature des consuls, au siège de la Corporation Por Santa Maria. »¹⁶⁶

¹⁶³ Gabriella REPACI-COURTOIS, « Introduction » in *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 383.

¹⁶⁴ Œuvre considéré perdue.

¹⁶⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 391, l. 34 – 37.

¹⁶⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 387, l. 23 – 26.



Fig. 49 Giovanfrancesco Rustici (1475 – 1554), *Vierge à l'Enfant*, c. 1505, marbre, Florence, Musée national du Bargello

Cette *Vierge à l'enfant avec le jeune saint Jean-Baptiste* réalisée par Giovanfrancesco Rustici dans les années 1509 fait partie des *tondi* toscans traditionnels. En effet, le *tondo* fut l'une des formes favorites de l'art toscan du XV^e siècle italien, tant pour la peinture que pour la sculpture. Ce *tondo* montre une proximité incontestable entre la Vierge et l'enfant Jésus, qui s'étreignent et se regardent mutuellement avec une complicité sans pareil. Saint Jean-Baptiste enfant, vêtu de sa peau, laisse apparaître un bandeau sur lequel est identifiable la référence biblique à l'agneau : ECCE AGNUS DEI.¹⁶⁷ Les trois personnages sont ici liés, dans une douce entente. Dépourvu d'un fond paysager ou architectural, le regard se concentre ici sur le groupe.

¹⁶⁷ « Voici l'agneau de Dieu ».

Ici, Rustici prouve son inspiration considérable pour l'un de ses contemporains : Michel-Ange. Des similitudes avec les *tondi* Pitti et Taddei exécutés par le *divino* entre 1504 et 1507 (fig. 79 – 80). Toutefois, Rustici privilégie ici l'expression de l'humanité du groupe divin grâce au naturel de sa représentation.



Fig. 50 Giovan Francesco Rustici (1475 – 1554) et Giovanni Della Robbia (1469 – 1529), *Noli me tangere*, c. 1505, terre cuite émaillée, H. 230 ; L. 200, Florence, Musée national du Bargello

Initialement conçu pour le monastère Santa Lucia à Camporeggi de Florence, cette œuvre est la preuve que Rustici sut – au cours de sa carrière – se mesurer à différents matériaux et techniques les plus variées ; ce retable en terre cuite émaillée du Bargello représentant *Noli me Tangere* ou encore les *tondi* réalisés pour la Villa Salviati attestent de l'apogée de l'artiste dans ces genres différents. Dans la biographie de l'artiste – ajoutée aux *Vies* en 1568 – Giorgio Vasari mentionne cette œuvre emblématique du *corpus* de Rustici tout en faisant preuve d'une grande réserve. « Pour les religieuses de Sainte-Lucie, via San Gallo, il modela en terre l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine*, en demi-relief, qui fut émaillée par Giovanni Della Robbia et placée sur un autel de l'église de ces religieuses, dans un encadrement en *macigno*. »¹⁶⁸

Modelé par Rustici dans un style classique puis vitré en blanc sur fond jaune par Giovanni Della Robbia (1469 – 1529), le relief se présente comme « un gigantesque camée blanc sur un fond jaune bouton d'or ».¹⁶⁹

De la même façon, l'œuvre illustre les relations que Giovanni Della Robbia entretenait avec les sculpteurs travaillant à Florence au début du *Cinquecento*, mais également ce matériau exclusif qu'est la terre cuite vernissée dans la Florence des XV^e et XVI^e siècles. Cette œuvre est particulièrement novatrice en termes de glaçure dellarobbiane mêlant le jaune et le blanc.

L'œuvre représente la scène biblique de l'adresse faite par Jésus ressuscité à Marie-Madeleine¹⁷⁰ plus communément appelé « *Noli me Tangere* »¹⁷¹. « Femme, lui dit Jésus, pourquoi pleures-tu ? qui cherches-tu ? ». S'imaginant que c'était le jardinier, elle lui dit : « Si c'est toi qui l'as enlevé, dis-moi où tu l'as mis, et j'irai le prendre. » Jésus lui dit : « Marie ! » Elle se retourna et lui dit en hébreu : « *Rabbouni !* » (C'est-à-dire Maître). Jésus lui dit « Ne me retiens pas¹⁷², car je ne suis pas encore monté vers le Père ; va plutôt trouver mes frères et dis-leur : Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu. » Marie de Magdala court donc annoncer aux disciples : « J'ai vu le Seigneur, et voici ce qu'il m'a dit... ».

¹⁶⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 390, l. 31 – 35.

¹⁶⁹ Voir SÉNÉCHAL, 2007.

¹⁷⁰ *Évangile selon Jean*, Ch. 20, V. 15 – 18 : « Résurrection et apparition à Marie Magdala »

¹⁷¹ Qui signifie « Ne me touche pas » ou « Ne me retiens pas ».

¹⁷² En latin : *Noli me tangere*.

L'arrière-plan de l'œuvre – présentant des éléments végétaux et paysagers exécutés en *stiacciato* – valorise les figures principales de la scène : le Christ debout (à senestre) et Marie-Madelaine agenouillée (à dextre).

La lunette est sculptée de la représentation de l'évêque saint Augustin – également Docteurs de l'Église latine – entre deux petits anges ailés et nimbés. L'évêque – représenté dans sa tenue épiscopale (bâton pastoral, mitre, halo de sainteté) – pointe la scène de sa main droite tandis que sa main gauche tient fermement un livre fermé. De cette expression plastique, le saint semble rappeler au spectateur que la scène sous-jacente est la véritable scène mère de l'œuvre.

Dans la biographie de Rustici, d'autres œuvres concernant le genre du relief sont citées, mais demeurent révélatrices d'une réserve de la part de l'auteur, comme les *tondi* pour la villa Salviati exécutés par Rustici entre 1522 et 1526.

Localisée en Toscane, la villa Salviati – autrefois château de la famille Del Palagio – est rachetée en 1445 par l'une des grandes familles de banquiers florentins et romains de la Renaissance : la famille Salviati.

Dès 1490, des travaux sont commandés par le propriétaire de la demeure qui fut réduite et transformée en villa avec un jardin, et qui rassembla plusieurs artistes de l'époque : Giuliano da Sangallo (1445 – 1516) et Giovan Francesco Rustici. Ainsi, c'est pendant la restructuration de la villa Salviati que Rustici réalisa – entre 1522 et 1526 – une série de *tondi* en terre cuite représentant des sujets mythologiques¹⁷³, que Vasari cite dans son ouvrage de 1568. « Ami intime de Jacopo Salviati l'Ancien, il exécuta pour lui un *tondo* en marbre avec la *Madone*, destiné à la chapelle d'un de ses palais près du pont alla Badia ; tout autour du cortile, il fit de nombreux *tondi* en terre cuite, remplis de figures et autres magnifiques motifs décoratifs. Ils furent pour la plupart, presque tous même, détruits par les soldats l'année du siège, lorsque le parti opposé aux Médicis mit le feu au palais. »¹⁷⁴

Les 16 *tondi* – répartis le long de la cour et sur le portique – représentaient des thèmes mythologiques, et notamment : Cérès et Triptolème, le Dieu de la rivière avec des amours, un dialogue entre divinités, une scène de sacrifice, Jupiter et l'Aigle, Hercule et le cheval de Diomède, Bacchus et Ariane, l'armure de Cupidon, une *Judea capta* (pièce commémorative),

¹⁷³ Voir en premier lieu BONGIOVI, GABRIELLINI, LUCHERINI, PELAGOTTI, ROSSI, TEODORI, 2010.

¹⁷⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 390, l. 36 – 43.

Apollon et Marsyas, deux chevaliers et un vaincu, Hercule avec le taureau et une figure féminine, deux triomphes d'un conducteur de char avec une victoire, le char de Neptune et une rencontre de divinités. Beaucoup de ces tondi sont dérivés de sources classiques, tandis que certains tendent à rappeler des inspirations léonardesques.



Fig. 51 Giovanfrancesco Rustici (1475 – 1554), *Hercule et le cheval de Diomède*, c. 1522 – 1526, terre cuite et traces de patine, Florence, Villa Salviati

Après analyses, certains de ces *tondi* ont dévoilé des traces de polychromie, attestant ainsi qu'ils avaient originellement reçu des badigeons pour leur donner l'aspect de médailles gigantesques liées à l'inspiration de l'artiste pour la glyptique et la numismatique antique.¹⁷⁵ Certains auraient quant à eux reçu un traitement imitant le marbre.

¹⁷⁵ Voir SÉNÉCHAL, 2012, p. 30 – 31. « Il n'empêche qu'à une phase plus avancée de la Renaissance, les *tondi* du cortile de la Villa Salviati ont pu, avec un revêtement pseudo-métallique, donner plutôt l'illusion de médailles géantes. »

Vasari évoque également la réalisation des emblèmes de la Corporation des Marchands¹⁷⁶ accompagnant le groupe de la prédication de saint Jean-Baptiste réalisé entre 1506 et 1511 pour la façade du Baptistère de Florence.



Fig. 52 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *L'Annonciation à Marie*, c. 1525, marbre, Florence, Villa Salviati

Mentionné par Giorgio Vasari en 1568 : « Giovanfrancesco, aidé par le peintre Raffaello Bello et par Niccolò Soggi, représenta en demi-relief, dans un grand *tondo*, *l'Annonciation*, avec une magnifique perspective ; la fonte en bronze fut une réussite si parfaite qu'on ne pouvait voir plus bel ouvrage : il fut envoyé au roi d'Espagne. »¹⁷⁷, ce relief demeure peu documenté.

¹⁷⁶ Op. Cit. Vol. II, Livre VIII, p. 388, l. 13 – 16.

¹⁷⁷ Op. Cit. Vol. II, Livre VIII, p. 387, l. 18 – 22.

Hypothétiquement, au vu de sa localisation, l'œuvre a pu probablement être commandée par la famille Salviati pour les décors de leur villa florentine, mais Vasari relate un envoi de l'œuvre en Espagne. La provenance de cette Annonciation reste donc inconnue.

Rustici représente l'Archange Gabriel à gauche venu annoncer l'immaculée conception à la Vierge Marie à droite. Gabriel, facilement identifiable, est représenté ailé, à genoux devant la Vierge, portant sur son épaule gauche un lys symbole de la pureté de la Vierge. Ce lys renforce le symbole de pureté virginale, associé par essence à la Vierge Marie. De sa main droite, il exécute le geste de la bénédiction qu'il apporte à Marie la proclamant bénie. La colombe – non visible sur les photographies disponibles – est l'un des symboles les plus importants du thème de l'Annonciation dont Rustici avait connaissance. Sa présence est probablement signifiée dans le reste du relief. La Vierge est quant à elle assise, vêtue d'un lourd vêtement drapé, tenant un livre ouvert dans sa main gauche et appuyant l'autre main sur son cœur. Non nimbée, la Vierge semble porter une couronne épurée rappelant la vie et l'immortalité, signifiant également qu'elle est au service de Dieu.

Le fond du relief offre un décor architectural aux allures antiques sculpté en *stiacciato*. Aux allures antiques, cette architecture présente des escaliers, des arcades, des colonnes et des reliefs placés au-dessus des portes. Dans une mise en abîme, Rustici offre une représentation non seulement d'une Annonciation, mais également de ce goût moderne du *all'antica*, où il est courant de présenter des reliefs antiques au-dessus des portes.

Réalisée vers 1495, ce relief émaillé est mentionné par Vasari dans sa réédition de 1568. Seul l'un de ces panneaux – conservé au Victoria and Albert Museum – est identifiable, les autres ayant disparu ou fait l'objet d'une confusion de la part de l'historiographe. « A son élève le peintre Roberto di Filippo Lippi, Giovanfrancesco donne un grand nombre de ses ouvrages : bas-reliefs, modèles, dessins ; entres autres *Léda*, *Europe*, *Neptune* et un splendide *Vulcain* sculptés sur des panneaux séparés [...] »¹⁷⁸

¹⁷⁸ Op. Cit. Vol. II, Livre VIII, p. 391, l. 37 – 41.



Fig. 53 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *L'enlèvement d'Europe*, c. 1495, terre cuite émaillée, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.8:1, 2-1971

Dans la mythologie antique, Jupiter tomba amoureux d'Europe fille du roi de Tyr Agénor. Déguisé en taureau blanc, Jupiter séduisit la princesse phénicienne alors qu'elle jouait au bord de la mer et il l'emmena à travers la mer jusqu'en Crète.¹⁷⁹ C'est ce sujet tiré des mythes classiques que Rustici sculpte sur ce relief rectangulaire glaçuré d'étain blanc probablement émaillé dans la *bottega* des Della Robbia. Europe est représentée après son enlèvement par Jupiter, chevauchant le dos du taureau et tenant l'une de ses cornes de sa main gauche, les cheveux et les draperies flottant derrière elle.

Pour composer et représenter son sujet, Rustici s'est probablement inspiré de la collection d'intailles de la Famille Médicis, qu'il côtoya lors de sa formation au Jardin de Saint-Marc. En effet, une telle représentation mythologique jouissait d'une grande popularité auprès de Laurent le Magnifique et de son entourage.

¹⁷⁹ Voir OVIDE, 1992. II, 836 – 875 (p. 101 – 103).

Bien que Gentilini¹⁸⁰ datât l'œuvre à la fin du XV^e faisant ainsi du relief une œuvre de jeunesse de Rustici, la datation de l'ouvrage ne fit pas l'unanimité. D'autres historiens replacent l'œuvre dans la production des années 1520, au moment où Rustici exécute son célèbre *Noli me Tangere*, juste avant son départ de Florence. Toutefois, Gentilini rapproche le relief de *L'enlèvement d'Europe* avec les modèles de la fin du *Cinquecento*, en s'appuyant notamment sur les traits du visage et le manteau volumineux.

Peintre et sculpteur, Rustici démontre par cette œuvre sa capacité à donner une réponse tridimensionnelle à un thème généralement abordé en peinture.

Mentionnée en 1568 par Vasari – « [...] ainsi qu'un petit panneau en bas-relief où est représenté un magnifique cavalier nu. »¹⁸¹ – ce panneau représentant *Saint-Georges terrassant le dragon* est probablement le relief mentionné par Vasari dans la biographie de Rustici.



Fig. 54 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *Saint-Georges terrassant le dragon*, c. 1515, marbre, H. 28 ; L. 48 cm, Budapest, Museum of Fine Arts, inv. 1138

¹⁸⁰ Voir à ce propos GENTILINI, 1992.

¹⁸¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 391, l. 41 – 42.

Ce bas-relief conservé à Budapest atteste de l'influence de Donatello sur les œuvres de Rustici, tant pour la technique de réalisation utilisée que pour le sujet représenté. Exécuté en *stiacciato donatellien*, l'œuvre de Rustici rappelle la prédelle du Saint-Georges de Donatello réalisé entre 1415 et 1417¹⁸². L'influence du peintre Paolo Uccello (c. 1397 – 1475) qui réalisa en 1470 un *Saint-Georges et le dragon*¹⁸³ est évidente.

Mêlant les inspirations, Rustici représente ce sujet légendaire en incluant des références antiques telles que le Parthénon finement ciselé à l'arrière-plan du relief.

Toutefois, il est possible que Vasari n'ait jamais vu cette œuvre puisque – dans sa réédition de 1568 – aucune mention de « Saint-Georges » n'est notable, bien que ce sujet soit connu de tout érudit du XVI^e siècle.

¹⁸² Donatello, *Saint-Georges*, c. 1415 – 1417, marbre, H. 209 cm, Florence, Musée national du Bargello.

¹⁸³ Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon*, c. 1470, huile sur toile, H. 55,6 cm ; L. 74,2 cm, Londres, National Gallery.

Daniele Ricciarelli, dit Daniele de Volterra

(Volterra, 1509 – Rome, 1566)

Peintre et sculpteur maniériste de la Renaissance italienne, Daniele de Volterra effectue sa formation d'artiste dans les ateliers siennois du Sodoma (1477 – 1549) et de Baldassare Peruzzi (1481 – 1537), avant de partir à Rome pour rejoindre les ateliers de Perino del Vaga (1501 – 1547), qu'il accompagna sur ses chantiers romains.

Il commença à travailler avec Michel-Ange qui usa de ses bonnes relations avec le pape Paul III (1468 – 1549) pour faire nommer Daniele de Volterra surintendant des œuvres vaticanes. Michel-Ange lui fournit également quelques-uns de ses dessins que Ricciarelli utilise pour réaliser certaines de ses peintures et de ses fresques, comme les fresques réalisées pour l'église de la Trinité-des-Monts de Rome ou encore son célèbre tableau à double face représentant *David vainqueur de Goliath*¹⁸⁴ aujourd'hui conservé au centre de la Grande Galerie du Louvre. Il est également l'artiste qui rhabilla de pagnes les figures nues de Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine.

En 1568, Giorgio Vasari rajoute à son ouvrage une biographie dédiée à Ricciarelli, toutefois il « s'en tient à une analyse assez superficielle de l'art de Daniel Ricciarelli qui, né en 1509, est son contemporain ».¹⁸⁵ Dans ce chapitre, Vasari évoque principalement – outre les œuvres picturales – des réalisations en stuc.

« Autour de ce panneau [la *Descente de Croix*], il fit un décor de stucs, avec beaucoup de sculptures et deux figures soutenant le fronton de leur tête, tandis que d'une main elles tiennent le chapiteau et de l'autre cherchent à placer la colonne qui doit les porter et dont le fût repose sur la base, le tout réalisé avec une incroyable habileté. Sur l'arc au-dessus du tableau, il peignit deux *Sibylles*, les meilleures figures de toute l'œuvre, de part et d'autre de la fenêtre centrale qui éclaire la chapelle. La voûte est divisée en quatre parties par de beaux encadrements de stucs et de grotesques, étranges et variés avec des motifs nouveaux, des mascarons, des festons pleins d'invention [...]. »¹⁸⁶

¹⁸⁴ Daniele Da Volterra (1509 – 1566), *David vainqueur de Goliath*, c. 1550 – 1555, huile sur ardoise, H. 1,33 m ; L. 1,72 m, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv. 566.

¹⁸⁵ Marie-Geneviève DE LA COSTE-MESSELIÈRE, « Introduction » In *Op. Cit.*, Vol. II, Livre IX, p. 95, l. 11 – 12.

¹⁸⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 100, l. 15 – 27.



Fig. 55 Daniel de Volterra (1509 – 1566), *La Descente de Croix*, c. 1541, fresque, Rome, Trinità dei Monti

Il est possible d'émettre l'hypothèse que Vasari mentionne cet encadrement dans le but de magnifier davantage l'œuvre qui se trouve à l'intérieur de ce cadre en stuc.

Surintendant des œuvres vaticanes, Ricciarelli reçut du Pape Paul III la charge de reprendre la réalisation des décors de la Sala Regia¹⁸⁷, véritable salle d'honneur du Palais apostolique du Vatican et antichambre de la chapelle Sixtine. Ces travaux avaient été commencés par Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546), les décors en plâtre furent exécutés par Perino del Vaga (1501 – 1547) et Ricciarelli effectua les ornements de stucs surmontant les portes mentionnées dans la Giuntina : « Lorsque Perino del Vaga mourut en 1547, il laissait inachevée la Sala Regia qui, nous l'avons dit, se trouve dans le palais du pape [...] ».

¹⁸⁷ Voir à ce propos DAVIDSON, 1976.

Grâce à l'intervention d'amis et de hauts personnages, dont Michel-Ange, le pape Paul III chargea Daniel de le remplacer et lui accorda le même traitement ; il lui fit commencer le décor des parois en stuc, avec des nus en ronde bosse sur les frontons. [...] les stucs furent très admirés. »¹⁸⁸



Fig. 56 Daniel de Volterra (1509 – 1566), *Décors*, stuc, Vatican, Palais apostolique, Sala Regia,

¹⁸⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 102, l. 18 – 45.

Niccolò Tribolo, dit Il Tribolo

(Florence, c. 1500 – Florence, 1550)

Architecte et sculpteur florentin, Niccolò Tribolo est l'un des artistes les plus importants du maniérisme italien du XVI^e siècle. Débutant sa formation auprès d'Andrea Sansovino (1460 – 1529), Tribolo part à Venise avec son ami Benvenuto Cellini (1500 – 1571) puis revient à Florence vers 1517 pour commencer sa carrière en tant qu'artiste indépendant puis il devient rapidement le protégé du duc Cosme I^{er} de Toscane (1519 – 1574) pour qui il réalisa de nombreuses œuvres tels les décors éphémères pour l'arrivée de Charles Quint à Florence en 1536. Peu à peu, sa renommée s'accroît grâce à ses talents d'architecte de jardin, talent qu'il prouva lors de ses travaux pour les villas médicéennes.

Outre les mentions réalisées par Benvenuto Cellini dans son autobiographie intitulée *Vie de Benvenuto Cellini par lui-même* rédigée entre 1558 et 1567, la *Giuntina* de Giorgio Vasari publiée en 1568 constitue l'une des sources majeures de la vie de Tribolo ; chapitre « à la mesure de l'importance que Vasari accorde au sculpteur florentin, présenté comme héritier de deux courants qui dominent la sculpture de la première moitié du XVI^e siècle, ceux de Jacopo Sansovino et de Michel-Ange. »¹⁸⁹ En effet, Vasari était un fidèle ami du sculpteur, comme en témoigne le passage dans la *Vie* de Tribolo lié à la mort de Clément VII survenu en 1534 : « Giorgio Vasari, qui fut toujours son ami et l'aimait sincèrement, l'aida de son mieux, le consola et lui dit de ne pas se laisser aller ; il s'arrangeait pour lui obtenir du travail du duc Alexandre, avec l'appui de messire Ottaviano de Médicis au service de qui il avait introduit Tribolo ». ¹⁹⁰

Après avoir mentionné des œuvres non identifiables tels « deux médaillons de marbre, très réussis »¹⁹¹ commandés par Giovanni Gaddi (1493 – 1542) ainsi que des scènes et des personnages en cire réalisés pour le tombeau d'un roi du Portugal commandé à Jacopo Sansovino (1486 – 1570)¹⁹², la première œuvre concernant ce thème du genre du relief cité par Vasari et pouvant être retracé est la participation de Tribolo à l'élaboration des décors en demi-relief de la porte de la basilique San Petronio de Bologne précitée dans la *Vie* d'Alfonso Lombardi (1497 – 1537) (p. 77 – 78).

¹⁸⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 331, l. 1 – 5.

¹⁹⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 340, l. 9 – 13.

¹⁹¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 335, l. 44 – 45.

¹⁹² *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 336, l. 1 – 7.

« Tandis que Tribolo était occupé de la sorte arriva à Florence un gentilhomme bolognais, messire Bartolomeo Barbazzo, venu pour ses affaires. Il se souvint que l'on cherchait à Bologne un artiste jeune et doué pour sculpter en marbre des figures et des scènes pour la façade de la cathédrale San Petronio. Il en parla à Tribolo et vit ses œuvres qui lui plurent [...] il l'emmena avec lui à Bologne où il sculpta avec soin et en peu de temps deux *Sibylles* en marbre qui furent très appréciées et placées dans l'encadrement de la porte qui conduit à l'Ospedale della Morte. »

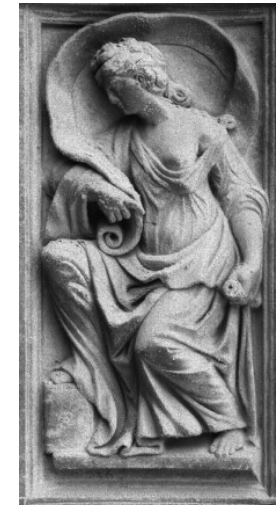


Fig. 57 Niccolò Tribolo, *Sibylles*, c. 1525 – 1527, marbre, Bologne, Basilique San Petronio

Dans la biographie de Tribolo, Vasari évoque de nouveau les décors de la façade de la *Santa Casa* de Lorette, précités dans les *Vies* d'Andrea Sansovino (p. 59 – 60), Raffaello da Montelupo (p. 67 – 68), de Baccio Bandinelli (p. 94 – 95) et de Simone Mosca (p. 136). « Une fois le siège de Florence levé, Clément eut recours à lui. Il projetait de terminer la chapelle de Notre-Dame de Lorette, commencée sous Léon X et restée inachevée à la suite de la mort d'Andrea Contucci dal Monte Sansovino. Antonio da Sangallo qui dirigeait le chantier reçut l'ordre d'appeler Tribolo pour qu'il finisse les scènes laissées inachevées par maître Andrea.

Notre artiste alla à Lorette avec toute sa famille ; il y retrouva Simona Mosca, remarquable sculpteur sur marbre, Raffaello da Montelupo, Francesco da Sangallo le Jeune, Girolamo Ferrarese, autre sculpteur élève de maître Andrea Simone Cioli, Ranieri da Pietrasanta et Francesco del Tadda, tous appelés pour achever l'ouvrage. Dans la répartition des tâches, il revint à Tribolo un travail particulièrement important : il termina le *Mariage de la Vierge* (Fig. 29) commencé par maître Andrea¹⁹³. Il eut l'idée d'ajouter au groupe des nombreux spectateurs qui assistent aux noces un personnage qui brise son bâton, pour manifester sa déception de ne pas l'avoir vu fleurir ; une déception si immédiate et naturelle qu'elle ne pourrait être mieux rendue. Son ouvrage et celui des autres finis à la perfection [...] »¹⁹⁴

De nombreuses autres œuvres sont citées dans la *Vie* de Tribolo par Vasari, mais demeurent non identifiées. C'est le cas par exemple d'emblèmes exécutés pour Bertoldo Corsini (1415 – 1497)¹⁹⁵ ou encore des décors en demi-relief pour les portes d'entrée de la villa d'Ottaviano de Médicis (1484 – 1546)¹⁹⁶. La *Vie* de Tribolo est davantage centrée sur les exploits architecturaux qu'il accomplit durant sa vie.

¹⁹³ Vasari est confus quant à l'achèvement du *Mariage de la Vierge* de Sansovino. Dans la *Vie* de Raffaello da Montelupo, il signale que ce dernier a achevé l'œuvre, mention qu'il fait également dans la *Vie* de Tribolo.

¹⁹⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 338, l. 37 – p. 339, l. 11.

¹⁹⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 340, l. 30 – 33.

¹⁹⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 341, l. 44 – p. 342, l. 5.

Les sculpteurs de l'*Accademia del Disegno*

« Après avoir décrit la vie et les œuvres des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes que la mort a frappés depuis Cimabue jusqu'à nos jours [...] il me reste maintenant à dire quelques mots sur les artistes de notre Académie de Florence dont je n'ai pas assez parlé jusqu'ici. »¹⁹⁷

La création de l'*Accademia del Disegno* de Florence en 1563 résulte d'une collaboration entre Cosme I^{er} de Médicis (1519 – 1574) et, entre autres, Giorgio Vasari qui, dans la *Giuntina*, ajoute une section dédiée aux « Peintres, sculpteurs et architectes de l'Académie du Dessin et leurs ouvrages à partir de Bronzino. »¹⁹⁸

Ce chapitre étant très succinct, il est évident que les propos tenus quant aux reliefs exécutés par ces membres de l'Académie sont incomplets.

Parmi les artistes cités dans cette section, seule les *Vies* des Florentins Bernardo Buontalenti (1536 – 1608), Benvenuto Cellini (1500 – 1571), Francesco da Sangallo (1494 – 1576), Bartolomeo Ammannati (1511 – 1592), Andrea Calamech de Carrare (1524 – 1589), Vincenzo de' Rossi (1525 – 1587), Francesco Camilliani (1530 – 1586), Stoldo Lorenzi (1534 – 1583), Domenico Poggini (1520 – 1590) ; des Pérugins Vincenzo Danti (1530 – 1576), Ignazio Danti (1536 – 1586) et du Flamand Jean Bologne (1529 – 1608), seront considérées.

Le passage le plus développé est celui dédié à Vincenzo Danti dans lequel Vasari évoque – après avoir affirmé qu'il jugeait l'artiste inférieur à personne dans le genre du relief – la réalisation de bas-reliefs de marbre et de bronze¹⁹⁹, d'un bas-relief à nombreux personnages servant de porte d'armoire, d'un autre bas-relief représentant Moïse guérissant les Hébreux de la morsure des serpents²⁰⁰, du bas-relief représentant le portrait de Benedetto Varchi²⁰¹ puis, pour finir, un tombeau de marbre orné d'un bas-relief représentant Charles de Médicis.²⁰²

¹⁹⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 200, l. 1 – 6.

¹⁹⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 195.

¹⁹⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 226, l. 2 – 5.

²⁰⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 226, l. 5 – 11.

²⁰¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 226, l. 35 – 36.

²⁰² *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 226, l. 16.

En ce qui concerne les autres artistes, très peu d'œuvres sont citées dans ce chapitre. De la main de Cellini, Vasari évoque très succinctement des « figures en bas-relief »²⁰³ ainsi qu'un « piédestal de marbre orné »,²⁰⁴

De la même façon, Vasari mentionne pour Vincenzo de' Rossi la réalisation de « deux tombeaux ornés de Prophètes de marbre en demi-relief à Sainte-Marie-de-la-Paix. »²⁰⁵

Est également évoquée la réalisation de bas-reliefs destinés à entourer le chœur de Sainte-Marie-de-la-Fleur par Battista Lorenzi.²⁰⁶

Concernant le reste des artistes sélectionnés, Vasari mentionne de nombreuses fois la réalisation d'« ornements », de « masques », de « médailles », d'« armoiries et de blasons », sans jamais préciser la nature de ces œuvres.

²⁰³ *Op. Cit.* Vol. II. II, Livre X, p. 218, l. 8 – 9.

²⁰⁴ *Op. Cit.* Vol. II. II, Livre X, p. 218, l. 36 – 37.

²⁰⁵ *Op. Cit.* Vol. II. II, Livre X, p. 221, l. 14 – 18.

²⁰⁶ *Op. Cit.* Vol. II. II, Livre X, p. 229, l. 30 – 32.

« Pot-pourri » des sculpteurs non toscans du XVI^e siècle

« Ainsi, dans ces ultimes pages, pour ne léser personnes des louanges dues au mérite, j'ai parlé de ces quelques sculpteurs et architectes vivants dont, auparavant, je n'avais pas eu l'occasion de discuter à mon aise. »²⁰⁷

A la toute fin de son ouvrage, Vasari établit une section qualifiée de « pot-pourri » par Véronique Gerard-Powell dans son introduction au chapitre²⁰⁸, dédiée aux artistes non toscans du XVI^e siècle et dominée par une personnalité : Leone Leoni (1509 – 1590). Toutefois, les biographies exécutées par Vasari dans cette partie se révèlent être très peu détaillées et très succinctes, comme l'atteste l'étude des quelques lignes dédiées à : Leone Leoni d'Arezzo (1509 – 1590), Pompeo d'Arezzo (1530 – 1608), Pietro Paolo Galeotti (1520 – 1584), Mario Capocaccia (1568 – 1581), Gobbo (Giamberti Giovanbattista) (? – 1552), Giovan Giacomo della Porta (1513 – 1555), Guglielmo della Porta (1500 – 1577), Guglielmo Tedesco (1548 – 1562), Tomaso Porta (1520 – 1567), Leonardo de Milan (1530 – 1589), Jacopo Casignuola (1567), Tomaso Casignuola et Nanni di Baccio Bigio (1532 – 1568).

Peu d'ouvrages sont donc cités dans cette section, les seuls étant la réalisation du tombeau de Giovanni Jacopo de Médicis par Leone Leoni d'Arezzo pour la Cathédrale de Milan²⁰⁹ et un bas-relief de bronze représentant la Nativité. Dans le *corpus* de Guglielmo della Porta, Vasari évoque l'exécution de nombreux bas-reliefs rendus avec beaucoup d'élégance²¹⁰ pour le tombeau de l'évêque Solis pour les *Botteghe Oscure*, mais également des scènes de bronze représentant la *Vie du Christ* pour l'une des portes de Saint-Pierre.²¹¹ La mention de cette œuvre constitue la description la plus développée de cette section, les autres mentions dans ce chapitre demeurant très peu détaillées.

²⁰⁷ *Op. Cit.* Vol. II. Livre X, p. 134, l. 27 – 30.

²⁰⁸ *Op. Cit.* Vol. II. Livre X, p. 119.

²⁰⁹ *Op. Cit.* Vol. II. Livre X, p. 124, l. 33 – 37.

²¹⁰ *Op. Cit.* Vol. II. Livre X, p. 128, l. 19 – 25.

²¹¹ *Op. Cit.* Vol. II. Livre X, p. 129, l. 23 – 46.

DES BIOGRAPHIES ENTHOUSIASTES

Pier Francesco di Bartolomeo, dit Pierino da Vinci

(Vinci/Florence, c. 1529 – Pise, 1553)

« Il faut songer qu'il vivait la fleur de son âge et de son talent quand il accomplit et offrit au monde ce que chacun admire, mais qu'il aurait donné des fruits plus abondants si une funeste tempête ne les avait détruits, ainsi que la tige qui les portait ». ²¹²

C'est par cette métaphore illustrant la courte mais illustre vie de Pierino da Vinci que Giorgio Vasari débute la biographie qu'il réalise de l'artiste neveu du « grand Léonard » dans sa réédition des *Vies*. Pierino da Vinci – considéré comme porteur d'un génie céleste – fit son apprentissage à Florence dans les ateliers de Baccio Bandinelli (1488 – 1560) et de Niccolò Tribolo (1500 – 1550) avant de trouver en la figure de Luca Martini (? – 1561) ²¹³ son mécène. Les *Vies* de Vasari constitue un témoignage très précieux concernant la vie de ce jeune artiste, très peu documentée ; la biographie de Pierino étant d'ailleurs – semble-t-il – l'une des privilégiées de l'ouvrage.

Autrefois propriété de la famille Brunelleschi, le *Palagio della Petraia* ²¹⁴ rentre dans les possessions de Palla Strozzi (1372 – 1462) en 1422. Passant dans les mains de la famille Salutati, la villa est vendue à Cosme I^{er} de Médicis (1519 – 1574), qui la légua à son fils Ferdinand I^{er} de Médicis (1549 – 1609) vers 1550, lequel entreprit des travaux d'embellissements dans le but de transformer le palais en résidence davantage luxueuse. De nombreuses améliorations furent réalisées dans le palais et notamment dans ses jardins dont les plans furent redessinés par Tribolo. Au cours de ce chantier, Pierino da Vinci participera à la construction d'une fontaine citée par l'historien : « Tribolo venait d'acheter le modèle d'un fût pour la fontaine du Labyrinthe, comportant des satyres en bas-relief, quatre mascarons de dimension moyenne et quatre *putti* en ronde bosse assis sur des rinceaux de vigne. Au retour de Vinci, Tribolo lui dit d'exécuter le fût : il le sculpta et le termina en y ajoutant des détails plaisants de son cru, qui furent très appréciés de tous. » ²¹⁵ Pierino sculpta sur le fût divers ornements tels que des masques, des petits *putti*, des festons ...

²¹² *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 375, l. 11 – 15.

²¹³ Voir NELSON, 1995.

²¹⁴ Voir à ce propos ACIDINI, GALLETTI et AMENDOLA, 1995.

²¹⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 377, l. 45-46 et p. 378, l. 1 – 5.



Fig. 58 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Fontaine du Labyrinthe*, c. 1552, Florence, Villa Medicea della Petraia

Vasari poursuit la biographie de l'artiste en mentionnant un Christ à la colonne, aujourd'hui considéré perdu. « Tribolo fréquentait quotidiennement Luca Martini qui était alors chargé de superviser la construction du Marché Neuf. Désirant aider Vinci dont il appréciait beaucoup le talent et le mode de vie, Luca lui donna un bloc de marbre haut de deux tiers de brasse et large d'une brasse un quart. Vinci y sculpta un *Christ à la colonne*, où l'on voit qu'il a observé les règles du bas-relief et du dessin : l'œuvre suscita l'admiration de tous, chacun voyant qu'à moins de dix-sept ans et en cinq ans d'études, il avait acquis dans son art ce que d'autres n'obtiennent qu'au bout de toute une vie et au prix d'une longue expérience ». ²¹⁶

²¹⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 378, l. 14 – 24.



Fig. 59 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Vierge avec l'Enfant, saint Jean, sainte Elisabeth et saint Zacharie*, c. 1530, marbre, H. 42 cm ; L. 27 cm, Florence, Musée National du Bargello

Vasari évoque également la réalisation d'un relief de marbre qu'il juge comme faisant partie « d'autres ouvrages de moindre importance »²¹⁷ et représentant une Vierge à l'Enfant accompagnée de saints. « Il acheva à cette époque un petit bas-relief de marbre représentant la *Vierge et le Christ avec saint Jean et sainte Elisabeth*, qui fut considéré comme exceptionnel : il appartient à la très illustre duchesse et se trouve aujourd'hui dans le cabinet du duc, parmi ses œuvres les plus précieuses ».²¹⁸

La Vierge à l'Enfant est représentée assise tenant un livre dans la main gauche et l'enfant au creux de son autre bras. La Vierge peut être rapprochée – par sa posture – de la *Vierge aux escaliers* réalisée par Michel-Ange vers 1491 (Fig. 78). Le personnage principal est ici accompagné de saint Zacharie et de sainte Elisabeth – parents de saint Jean également présent sur le relief.

²¹⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 380, l. 46 – p. 381, l. 1.

²¹⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 381, l. 1 – 5.



Fig. 60 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Pise restaurée*, 1549, marbre, H. 73 cm ; L. 160 cm,, Rome, Pinacothèque Vaticane

Vasari mentionne un autre relief de Pierino faisant (hypothétiquement) écho aux querelles entre Florence et Pise durant la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle. En 1494, lorsque Charles VIII (1470 – 1498) envahit l'Italie – Pise obtient son indépendance par le roi de France, et crée la seconde République de Pise. Mais en 1509, Florence reconquit Pise qui perd alors son rôle de port principal de la Toscane. En 1569, Cosme I^{er} de Médicis (1519 – 1574) crée le grand-duché de Toscane, devenant ainsi le grand duc de la région.

« Il se mit ensuite à une composition de marbre, en moyen et bas-relief, d'une brasse de haut sur une brasse et demie de long, représentant Pise rénovée par le duc, qu'on voit présider à la restauration de la cité. Il est accompagné des Vertus dont Minerve figurant la Sagesse et les Arts qu'il avait ressuscitées à Pise. La ville est entourée de tous les maux et périls dont elle était assaillie et ravagée avant d'en être libérée grâce au duc.

Les Vertus qui l'entourent et les Vices autour de Pise, étaient représentés avec un style et dans des attitudes admirables. Mais Vinci laissa la composition inachevée, au grand regret de ceux qui l'ont vue et ont apprécié la perfection des parties terminées.»²¹⁹ Pierino da Vinci – également protégé des Médicis – réalisa donc probablement ce relief dans le but de glorifier le grand duc de Toscane (particulièrement identifiable au centre du relief²²⁰) et la restauration définitive du pouvoir médicéin dans la ville de Pise.

Vasari évoque également un relief réalisé pour le cardinal Niccolò Ridolfi (1501 – 1550), neveu du pape Léon X (1475 – 1521). « [...] Bandini, repartant pour Rome, l'emmena avec lui ; il y travailla un an et fit quelques œuvres dignes d'échapper à l'oubli. La première fut un bas-relief représentant le *Christ en croix* remettant son âme à son père d'après un dessin de Michel-Ange. Il fit pour le cardinal Ridolfi un buste de bronze pour une tête antique et un bas-relief en marbre représentant *Vénus*. »²²¹ Le dessin de Michel-Ange est sans doute celui conservé au British Museum²²², mais le relief n'est pas identifié au même titre que le bas-relief représentant *Vénus*.

²¹⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 381, l. 6 – 17.

²²⁰ Pour comparaison voir : Benvenuto Cellini, *Buste de Cosmes I^{er} de Toscane*, 1546, bronze, Florence, Musée national du Bargello

²²¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VII, p. 378, l. 45 – 46 et p. 379, l. 1 – 3.

²²² Michel-Ange (1475 – 1564), *Christ en croix*, pierre noire, c. 1538 – 1541, Londres, British Museum, Inv. 1895 0915,504.

Simone Mosca, dit Il Moschini

(Settignano (Florence), 1492 – Orvieto, 1553)

« Depuis les jeunes sculpteurs de l'Antiquité grecque et romaine, aucun moderne en dehors de Simone Mosca de Settignano n'a égalé la savante qualité de leurs travaux dans les bases, chapiteaux, frises, corniches, festons, trophées, mascarons, chandeliers, oiseaux, grotesques et toute espèce de décor sculpté. »²²³

Frazione de Florence et ville de tailleurs de pierre, Settignano fut le lieu de naissance et d'éducation de plusieurs sculpteurs de la Renaissance florentine comme Desiderio da Settignano (1430 – 1464), Bernardo Rossellino (1409 – 1464) ou encore Michel-Ange qui fut élevé, à la Villa Michelangelo, par sa nourrice jusqu'à ses dix ans.

Né dans cette *frazione* en 1492, Simone Mosca fut l'apprenti du grand architecte Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546), puis il travailla en tant que sculpteur d'ornements architectoniques aux côtés des meilleurs artistes de son temps. Dès la fin des années 1520 au début des années 1530, Mosca travailla avec Michel-Ange dans la chapelle des Médicis de la basilique Saint-Laurent de Florence.

L'une des sources de la vie de Mosca n'est autre que l'ouvrage de Giorgio Vasari, où il établit « l'une des biographies les plus enthousiastes [...] avec un effort d'analyse technique très poussée des travaux de sculpture décorative qu'il admire sans réserve : la cheminée d'Arezzo « *miracolo* », les reliefs de Lorette « *degni di ogni lode* », ceux d'Orvieto « *cosa rara* » ». ²²⁴ Vasari eut ainsi l'occasion d'analyser le répertoire et la technique du relief de Mosca et connaît manifestement très bien ce style décoratif dont la virtuosité le fascine. « Nous sommes entrés maintenant dans le cercle des contemporains, où la mémoire – assez fidèle, somme toute – joue à plein. »²²⁵

²²³ André CHASTEL, « Introduction » in *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 155, l. 1 – 6.

²²⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 153, l. 1 – 5.

²²⁵ André CHASTEL, « Introduction » in *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 153.



Fig. 61 Simone Mosca (1492 – 1553), Détail des ornements entourant le Saint-Pierre de Vincenzo de Rossi (1525 – 1587), c. 1524, marbre, Rome, Santa Maria della Pace, Chapelle Cesi

L'édification de l'église Santa Maria della Pace de Rome – à l'emplacement d'une chapelle dédiée à Saint-André-des-Porteurs-d'Eau – fut commandée en 1482 par le pape Sixte IV (1414 – 1484) probablement à Baccio Pontelli²²⁶ (1449 – 1494) qui donna au monument des traits similaires à ceux des temples circulaires antiques, dont Bramante reprendra les caractéristiques quelques années plus tard – entre 1502 et 1510 – pour la réalisation de son célèbre *Tempietto* de San Pietro in Montorio. D'ailleurs, il n'est pas impossible que cette œuvre majeure de Bramante soit inspirée des plans de Pontelli, puisqu'il a lui-même participé – entre 1500 et 1504 – à la construction de Sainte-Marie-de-la-Paix, notamment du cloître de l'église construit au moment où Bramante s'attèle à la construction du *Tempietto*.

L'intérieur de l'édifice est divisé – autour d'une courte nef centrale en croix octogonale – par diverses chapelles telles la Chapelle Chigi dont l'architecture est attribuée à Raphaël dont l'arche est ornée par la fresque des *Sibylles et des prophètes* signée de la main du maître, la Chapelle Ponzetti décorée de remarquables fresques signé Baldassarre Peruzzi, la Chapelle Mignanelli et ses marbres provenant du temple de Jupiter Capitolin, ou encore la Chapelle Cesi commandée par le militaire et mécène italien Agnolo Cesi.

Ornée de décorations purement Renaissance issues de la collaboration entre Rosso Fiorentino (1494 – 1540), Vincenzo de' Rossi (1525 – 1587) et Simone Mosca, la chapelle Cesi fut conçue par Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546), ce qui explique la présence de Mosca sur le chantier (qui comme pré cité était l'apprenti de Sangallo). La part de Mosca dans les décors sculptés de la chapelle Cesi se résume aux décors des pilastres encadrant les rondes-bosses de saint Pierre et saint Paul. Les hauts-reliefs au-dessus de l'arche représentant les prophètes et les anges étant de la main de Vincenzo de' Rossi.

Dans la Giuntina, Giorgio Vasari mentionne la participation de Mosca à la réalisation des décors de la chapelle Cesi. « Peu de temps après, Antonio da Sangallo eut à diriger le décor de marbre d'une chapelle pour messire Agnolo Cesi, avec une sépulture destinée à lui-même et sa famille, élevée en 1550 dans l'église Sainte-Marie-de-la-Paix ; il confia à Simone une partie des pilastres et soubassements à frise, et celui-ci s'en acquitta si bien et les fit si beaux que, même si on ne les désigne pas, leur grâce et leur perfection permettent de les identifier : on ne peut voir autels de sacrifice selon les rites antiques d'une plus heureuse invention que ceux qu'il fit dans la plinthe de cet ouvrage. »²²⁷

²²⁶ Voir à ce propos ZEPPEGNO, MATTONELLI, 1975.

²²⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 157, l. 13 – 22.

Les pilastres sculptés réalisés par Mosca autour des deux apôtres présentent de nombreux motifs tels des candélabres, des mascarons, des vases, des festons ou encore des figures zoomorphiques. Le soubassement de la façade est quant à lui sculpté des armoiries de la famille Cesi à savoir l'arbre planté sur une montagne aux six pics, le tout accompagné de nombreux rubans et de la devise de la famille : « OMNIBUS IDEM ». Les deux encadrements des apôtres présentent exactement les mêmes décors, donnant ainsi une symétrie à la façade.

Fidèle à sa virtuosité dans l'art des mascarons, Simone Mosca aida Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546) à orner la margelle du puits du cloître de Saint-Pierre-aux-Liens. Cette œuvre est mentionnée dans la *Vie* de Mosca, dès 1568. « Sangallo eut encore à exécuter pour le cloître de Saint-Pierre-aux-Liens la margelle du puits et en confia le rebord à Mosca qui y fit de superbes mascarons. »²²⁸

Outre les différents mascarons ornant la margelle, d'autres éléments sont identifiables ici telles les armes de Sixte IV della Rovere (1414 – 1484) : « au chêne arraché, glandifère et aux branches passées en double croix ». Les armes du pontife sont accompagnées des clés de saint Pierre et de la tiare pontificale.



Fig. 62 Simone Mosca (1492 – 1553), *Mascarons*, c. 1525, marbre, Rome, Cloître de San Pietro in Vincoli

²²⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 157, 22 – 25.

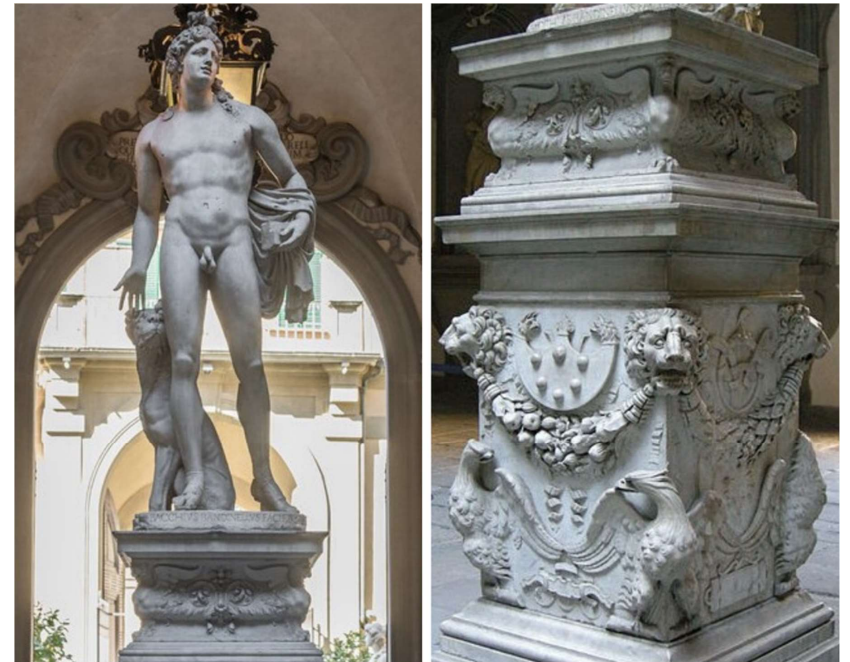


Fig. 63 Simone Mosca (1492 – 1553), Socle de l'*Orphée* de Bandinelli, c. 1525 – 26, marbre, Florence, Palais Médicis-Riccardi

Entre 1516 et 1517, Léon X (1475 – 1521) commande à Baccio Bandinelli (1488 – 1560) alors revenu à Rome, une statue pour le cortile du palais Médicis de Florence. S'inspirant de l'*Appolon du Belvédère*, la statue de marbre représentant *Orphée apaisant Cerbère*²²⁹ par son chant, fut placée à l'endroit prévu initialement sur un piédestal exécuté par Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554) et sculpté par Mosca. Le socle est évoqué dans la *Vie* de Simone. « Baccio Bandinelli travaillait alors à l'*Orphée* de marbre destiné au cortile du palais Médicis ; il avait demandé à Benedetto da Rovezzano d'en exécuter la base et confia à Mosca les festons et reliefs de grande beauté qu'on peut y voir, l'un d'eux toutefois étant inachevé et seulement dégrossi. »²³⁰

²²⁹ Voir à ce propos LANGEDIJK, 1976.

²³⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 157, l. 27 – 32.

Commandé par le pape Léon X – Jean de Médicis – le socle de la statue comporte notamment les armoiries Médicis, identifiables par les six boules. Ces armes sont présentes sur deux des faces opposées du socle. Sur les deux autres côtés, un autre type d'armoirie présentant des entrelacs est sculpté par Mosca.

Mentionné par Paolo Giovio (1483 – 1552) dans *Dialogo delle imprese militari e amorose* publié en 1559, ces armes semblent être l'emblème créée par le pape Léon X, qui souhaitait être perçu par les Florentins comme étant le restaurateur de la paix, probablement après le retour des Médicis à Florence, après dix-huit années d'exil.

« Sopra tutti non solamente i principi dell'Italia, ma etiando sopra a quelli della Casa de Medici suoi maggiori ne trouovna bellissinma Giovanni Cardinal de Medici, ilquale fu detto poi Pape Leone: e fu dopo ch'esso per mano dell'armi Spagnuole fu remesso in Fiorenza, essendo stato diciott anni in esilio l'impresa su un giogo come portano i buoi, e il motto dicena SVAVE, per significare di non esser ritornato a voler esser tiranno della patria col vendicardi sell ingiurie fattegli da suoi contrari e fattiosi cittadini, pronuntiano loro che'l suo prencipato farebbe stato clemente et soave : col motto della sacra srittura, conforme all'habito sacerdotale, che portana, canato da quel, che dice : *Iugum meum suave est, et onus meum leue.* »²³¹ signifiant « Mon joug est commode et mon fardeau léger. »²³²

Ornant le reste du piédestal, des têtes de lions occupent les quatre coins supérieurs du socle et tiennent dans leurs gueules des festons décorant les différentes faces. De la même façon, des faucons dont les ailes se rejoignent sur les façades de la structure, ornent les quatre coins inférieurs.

Dans la *Vie* de Mosca, Vasari évoque les travaux réalisés par l'artiste pour le palais de la famille Fossombrone, installée à Arezzo depuis la fin du XIV^e siècle.

« Il emmena Simone avec tout un groupe à Arezzo où, dans la demeure des héritiers de Pellegrino da Fossombrone autrefois construite sur les plans d'Andrea Sansovino pour le grand astrologue Piero Geri et vendue par ses héritiers, il lui confia une cheminée de macigno et un évier ordinaire. Simone se mit à l'œuvre et commença par poser la cheminée sur deux pilastres en ménageant deux niches dans le creux du foyer ; sur les pilastres, il disposa linteau, frise et corniche avec un fronton garni de festons et timbré aux armes de la famille.

²³¹ Voir GIOVIO, 1559, p. 39.

²³² Évangile selon Mathieu, Ch. 11, V. 30.



Fig. 64 Simone Mosca (1492 – 1553), Cheminée Fossombroni, c. 1527, macigno, Arezzo, Palais Fossombroni Falciai

Il la réalisa de la sorte avec une grande variété de motifs [...]. Il plaça sur les pilastres des trophées en demi et bas-relief, beaux et curieux au possible, avec casques, jambières, boucliers, carquois et toutes sortes d'équipements ; et avec cela des masques, monstres marins et autres motifs de fantaisie agréables, avec des profils recrusés qui les fait sembler d'argent. La frise qui sépare le linteau de la corniche, traitée avec un bel enroulement de rinceaux, comporte des creux remplis d'oiseaux si réussis qu'ils ont l'air de voler dans l'air et c'est merveille de voir leurs petites pattes pas plus grandes que nature, toute rondes, faire saillie d'une manière invraisemblable. Dans un feston, il réalisa des fruits et des feuilles en relief d'un soin si raffiné, qu'en un sens ils dépassent la nature. L'ouvrage est complété par des mascarons et des chandeliers d'une très grande beauté. Simone aurait pu mettre moins d'application à un travail dont il ne devait recevoir qu'une maigre rétribution de patrons sans grands moyens ; mais il y consentit pour l'amour de l'art et le plaisir du beau travail, sans aller aussi loin toutefois pour l'évier qu'il fit convenable, mais banal. »²³³ L'œuvre fut perçue telle « vraiment un prodige plutôt qu'œuvre de l'art humain ».²³⁴

²³³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 157, l. 41 – p. 158, l. 28.

²³⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 158, l. 19 – 20.

Cette cheminée réalisée par Mosca vers 1527 est décrite avec une grande précision par Vasari dans sa *Giuntina*, à tel point qu'aucun appendice n'est à ajouter à ce passage. Toutefois, la fontaine exécutée par Mosca ne semble pas être appréciée de Vasari, qui n'accorde aucun passage descriptif à l'œuvre. Aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum of Art de New-York²³⁵, la fontaine murale fut exécutée en *pietra serena*. L'œuvre présente une composition architecturée – avec ses colonnes à fûts cannelés et l'entablement sculpté – ornée de masques, coquilles et végétations.

Dans son ouvrage, Vasari mentionne également la participation de Mosca aux décors de la *Santa Casa* de Lorette, ouvrage déjà évoqué dans les *Vies* d'Andrea Sansovino (p. 59 – 60), Raffaello da Montelupo (p. 67 – 68) et de Baccio Bandinelli (p. 94 – 95).

« Pendant les travaux de Simone pour cette chapelle, Antonio da Sangallo vient à passer à Arezzo ; il revenait de Parme qu'il avait fortifiée et allait à Lorette terminer l'entreprise de la chapelle de la Madone, où il avait dirigé Tribolo, Raffaello da Montelupo, Francesco da Sangallo le Jeune, Girolamo de Ferrare, Simone Cioli avec d'autres sculpteurs, tailleurs de pierre et ouvriers du ciseau pour finir l'ouvrage resté inachevé à la mort d'Andrea Sansovino. Il réussit à amener Simone à ce chantier où il lui demanda de s'occuper, non seulement de la sculpture, mais aussi de la structure et du décor. Mosca [...] exécuta de sa main à la perfection beaucoup de pièces, en particulier des *putti* de marbre en ronde bosse sur les frontons des portes [...]. Il fit aussi tous les festons de marbre autour de l'ouvrage, avec un métier excellent et des reliefs très heureux, dignes de tout éloge. »²³⁶ (Fig. 25)

Réalisés entre 1546 et 1552, les reliefs de la cathédrale d'Orvieto font également l'objet d'une description enthousiaste dans la *Giuntina*.

²³⁵ Simone Mosca (1492 – 1553), *Fontaine adossée*, c. 1527 – 1534, *pietra serena*, H. 4,95 mètres, New-York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1971.158.1

²³⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 159, l. 15 – 32.

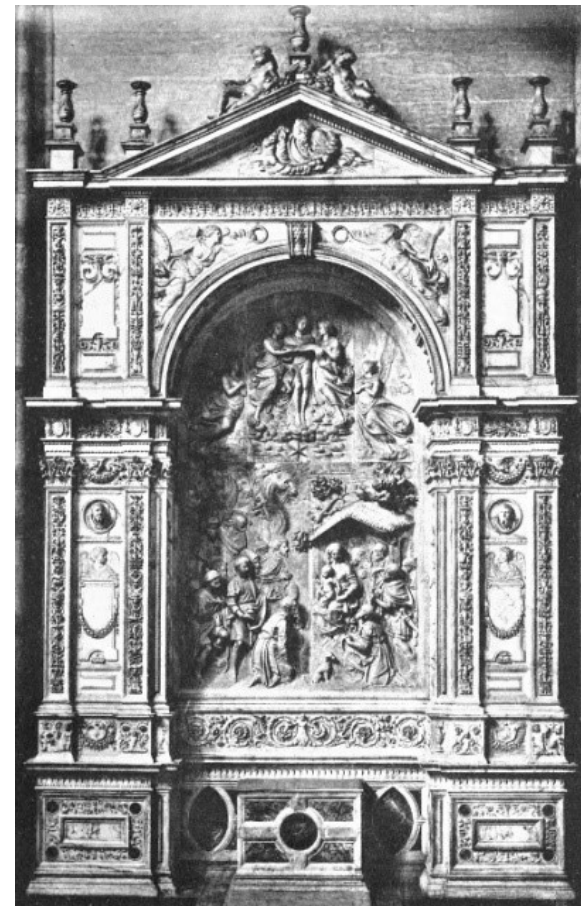


Fig. 65 Simone Mosca (1492 – 1553) et Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Adoration des Mages*, c. 1552 – 1556, marbre, Orvieto, Cathédrale d'Orvieto

La cathédrale d'Orvieto – également appelée *Duomo* – fut érigée sous l'impulsion du pape Nicolas IV (1227 – 1292) en 1290 ; faisant ainsi de l'édifice l'une des œuvres les plus grandes de l'architecture médiévale en Italie. Notamment célèbre pour les mosaïques et les reliefs recouvrant l'entièreté de sa façade, le *Duomo* d'Orvieto abrite également des œuvres somptueuses de la Renaissance dont l'exécution a pu rassembler de nombreux artistes pendant le *Cinquecento*.

« [...] les fabriciens de Sainte-Marie, cathédrale d'Orvieto, qui voulaient terminer la chapelle de marbre construite d'après les plans du Véronais Sanmicheli jusqu'à la base sculptée, s'adressèrent à Simone dont ils connaissaient l'excellence. [...]. Il commença par quelques pilastres et frises comme échantillons ; les qualités exceptionnelles de Simone furent appréciées et on lui assura un traitement annuel de deux cents ducats d'or qui lui permit de conduire à bien cet ouvrage. Au milieu, le décor était garni d'une *Adoration des Mages*, composition de marbre en demi-relief ; on fit venir, sur la proposition de son ami Simone, le sculpteur florentin Raffaello da Montelupo qui exécuta cette scène d'une grande beauté.

La décoration comporte donc des soubassements de deux brasses et demie de large de chaque côté de l'autel et, au-dessus, deux couples de pilastres de cinq brasses, qui encadrent la scène des Mages. Sur les pilastres les plus proches de l'autel sont sculptés des chandeliers avec ornement continu de grotesques, mascarons, silhouettes et rinceaux, une vraie merveille. Sur la prédelle qui entoure l'autel entre les deux pilastres, un angelot à mi-corps élève dans ses bras une inscription ; en haut, entre les chapiteaux, il y a des festons ; l'architrave, la frise et la corniche ont la même saillie, équivalente à la largeur des pilastres. Sur les pilastres du milieu repose un arc enveloppant la scène des Mages et formant une lunette avec une foule d'anges en demi-relief. Au-dessus de l'arc, une corniche relie les deux pilastres extérieurs qui composent le fronton de l'œuvre, avec un Père Éternel en demi-relief et, dans les écoinçons entre l'arc et les pilastres, deux Victoires en demi-relief. L'ouvrage est si bien compris et réalisé avec une telle richesse de relief qu'on ne peut épuiser les raffinements des parties creuses, la qualité des motifs pris dans ces chapiteaux, corniches, mascarons, festons et candélabres en ronde bosse, une réalisation qui mérite d'être admirée comme quelque chose d'exceptionnelle. Durant le séjour de Simone Mosca à Orvieto, son fils de quinze ans du nom de François, surnommé Moschino [...] guidé par son père, exécuta d'une manière qui tient du prodige les Anges porteurs d'inscription entre les pilastres, le Père Éternel du fronton, les Anges de la partie en demi-relief au-dessus de l'*Adoration des Mages* de Raffaello da Montelupo et enfin les Victoires latérales, à l'étonnement admiratif de tous. »²³⁷

²³⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 160, l. 14 - p. 161, l. 16.



Fig. 66 Simone Mosca (1492 - 1553) et Moschino (1531 - 1578), *Visitation*, c. 1546, marbre, Orvieto, Cathédrale d'Orvieto

« [...] après l'achèvement de cette chapelle, Simone fut chargé par les fabriciens de la cathédrale d'en faire une autre semblable en face ; pour encadrer l'espace central du chœur avec le maître-autel ; mais on demanda que, sans changer l'architecture, les figures fussent modifiées et composent au centre une *Visitation*, qui fut confiée à Moschino. La convention fut passée et le père et le fils entreprirent l'ouvrage. »²³⁸

La seconde chapelle présente les mêmes décors que la première ; la description vasarienne pouvant ainsi être reprise ici.

²³⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 161, l. 16 - 32.

Dans le reste de la *Vie* de Mosca, Vasari évoque des armoiries sculptées pour la façade San Giovanni Battista dei Fiorentini. Cette église – localisée à Rome – fut édifée par le Pape Jules II della Rovere (1443 – 1513) dans le cadre des aménagements urbains qu’il entreprit au début du XVI^e siècle. Il fit appel à des architectes et des sculpteurs de renom – tels Michel-Ange, Antonio da Sangallo le Jeune et Jacopo Sansovino – pour faire construire cet édifice de style Haute-Renaissance, au début de la Via Giulia. « Il parvint ainsi en peu d’années à se composer un beau style de valeur générale [...] comme on le voit dans les blasons destinés à l’église Saint-Jean-des-Florentins, via Giulia. Sur l’un deux, il accompagne un grand lys, vieil emblème florentin, d’enroulements de feuilles avec pousses et liserons dont l’exécution fit l’admiration de tous. »²³⁹

Ces reliefs – encore visibles sur la façade de l’église – représentent les armoiries du pape Jules II : « D’azur au chêne arraché d’or les quatre branches passées en sautoir. »

Vasari évoque également deux autres réalisations, non identifiées : [...] dans la maison de Bernardino Serragli et, à l’angle du palais des Prieurs, un grand blason en *macigno* du pape Clément. »²⁴⁰ et « [...] sur les arcs qui encadrent la nouvelle loggia tournée vers les prés, il lui fit faire deux blasons en marbre du pape, travaillées et ajourés à merveille dans la tiare, les clés, les festons et les petits mascarons. »²⁴¹

Ami d’Antonio da Sangallo le Jeune, Mosca était « le spécialiste à la mode des encadrements et des blasons ; il avait travaillé à Arezzo vers les années trente ; l’historien a eu l’occasion d’analyser son répertoire et sa technique du relief et connaît manifestement très bien ce style décoratif dont la virtuosité le fascine. »²⁴²

²³⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 157, l. 5 – 12.

²⁴⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 158, l. 35.

²⁴¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 162, l. 1 – 4.

²⁴² André CHASTEL, « Introduction » in *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 153, l. 5 – 13.

Francesco Moschino, dit Il Moschino

(Florence, c. 1531 – Pise, 1578)

Fils de Simone Mosca, Francesco Moschino représente la troisième génération de cette famille de sculpteur. Après avoir collaboré dès l’adolescence avec son père – notamment aux travaux de la cathédrale d’Orvieto – Moschino est nommé successeur de son défunt père, tâche qu’il préféra laisser à Raffaello da Montelupo (1505 – 1566) avant son départ pour Rome, puis pour Florence.

En 1568, Giorgio Vasari agrmente ses *Vies* de plusieurs dizaines de nouvelles biographies, dont celle de Simone Mosca, dans laquelle il évoquera les travaux de son fils, à la cathédrale d’Orvieto notamment. (Fig. 65 – 66 ; p. 137 – 139) Dans ces quelques lignes, Vasari mentionnera l’exécution d’un relief au sujet mythologique exécuté par Moschino vers 1560. « Il fit ensuite une composition à petites figures, presque en ronde bosse : le *Bain de Diane* avec ses nymphes et Actéon métamorphosé en cerf et mangé par ses chiens. »²⁴³



Fig. 67 Francesco Moschino (1531 – 1578), *Diane et Actéon*, c. 1560, marbre, Florence, Musée National du Bargello

²⁴³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 163, l. 15 – 18.

Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide²⁴⁴, cette scène représentant le mythe de Diane et Actéon, présente un technique intéressante alternant *stacciato* et haut-relief. Le décor paysager du relief présente une grotte exécutée dans une importante saillie de marbre pour finir par se fondre dans le morceau de marbre. De la même façon, les trois figures féminines à gauche du relief sont exécutées en demi-relief tandis que le personnage principal de l'œuvre, Diane, est représenté en haut relief comme sortant du panneau pour devenir une ronde bosse. Les personnages féminins se tenant derrière elles sont quant à eux finement ciselés en *stacciato*. Actéon, à gauche du panneau, est également finement sculpté mais ses chiens et sa tête présentent une saillie beaucoup plus importante, à la même image que la figure de Diane. Cette œuvre fut probablement achetée par Cosme I^{er} de Médicis (1519 – 1574). Vasari évoque également la réalisation de reliefs pour la cathédrale de Pise, effectués par Moschino en tant que fabricant de la cathédrale, toutefois ces œuvres ne sont pas identifiables.

²⁴⁴ Voir OVIDE, 1992, III, 131-250 (p. 110 – 114).

Giovanni Angelo Montorsoli, dit Giovann'Agnolo Montorsoli

(Florence, 1507 – Florence, 1563)

Sculpteur sur marbre et sur bois, stucateur et architecte, Giovann'Agnolo Montorsoli fut l'élève d'Andrea Ferrucci et de Michel-Ange, qu'il assista pour l'exécution des tombeaux de la *Sagrestia Nuova* et pour les travaux de la Bibliothèque Laurentienne du monastère San Lorenzo de Florence. Montorsoli travailla également pour les Médicis, notamment pour le Pape Clément VII (1478 – 1534) qui lui confia en 1532 la restauration de nombreuses sculptures antiques de sa collection, en particulier du *Laocoon*.

Après avoir prononcé ses vœux pour l'Ordre des Servites à la basilique de la Santissima Annunziata de Florence en 1531, Montorsoli continue à travailler comme sculpteur, art qu'il pratiqua dans diverses régions de la péninsule, puisqu'actif à Florence, à Rome dès 1531, à Naples en 1536, à Volterra à partir de 1537, à Gênes entre 1539 et 1543, à Messine en 1547 puis à Bologne entre 1558 et 1561.

La vie de Fra Montorsoli fut notamment documentée dans la seconde édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari publiée à Florence en 1568.

« Montorsoli [...] « amicissimo » de Vasari ; aussi celui-ci disposait-il sur lui de renseignements de première main. La description si élaborée des fontaines de Messine – que Vasari n'a jamais vues – ne comporte pas d'erreurs. Mieux encore, Vasari se dit informé des pensées secrètes de fra Giovann'Agnolo. [...] En ami indulgent, Vasari n'insiste guère sur le paradoxe de la production artistique de Montorsoli. »²⁴⁵

Dans le *corpus* de Montorsoli, Vasari mentionne les aménagements urbains réalisés par le Frère pour la ville de Messine, dont le premier cité est la Fontaine d'Orion²⁴⁶ ornée nombreux reliefs. La description qu'offre Vasari à cet ouvrage est considérable.

²⁴⁵ Philippe SENECHAL, « Introduction » in *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 15.

²⁴⁶ Voir à ce propos HENRAT, HUGUENEY, LAVEDAN, 1982, p. 28 – 30.



Fig. 68 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Fontaine d'Orion*, c. 1547 – 1550, marbre, Messine, Place de la Cathédrale

« Pendant qu'il était à Rome, les habitants de Messine avaient décidé d'élever sur la place de leur cathédrale une fontaine ornée de nombreuses statues. Ils avaient envoyé à Rome des agents pour chercher un excellent sculpteur. Ils avaient choisi Raffaello da Montelupo, qui tomba malade juste au moment de partir avec eux pour Messine. Ils changèrent de décision et emmenèrent le frère qui cherchait instamment le moyen d'obtenir ce travail. [...] ils arrivèrent à Messine en septembre 1547. Aussitôt installé, il commença des conduits pour amener l'eau de loin, fit venir des marbres de Carrare et, assisté de nombreux tailleurs de pierre et sculpteurs, réalisa très rapidement cette fontaine qui est ainsi faite : elle a huit côtés, quatre grands et quatre plus petits. Les quatre grands forment en leur milieu un angle saillant, les petits forment un renfoncement à fond plat. Au milieu est un très grand bassin qui reçoit l'eau en abondance de quatre fleuves de marbres qui se font suite tout autour des huit faces de la fontaine. Celle-ci est posée sur un socle dodécagonal de quatre marches ; les huit côtés des angles saillants sont plus grands : dans chacun des quatre autres, plus petit, est creusé un bassin. Sous les quatre fleuves, le rebord est haut de cinq palmes et chacun des angles – qui détermine vingt pans – est orné d'un terme.

La circonférence de la première vasque octogonale est de cent deux palmes, et le diamètre de trente-quatre. Sur chacun des vingt pans est sculpté un bas-relief de marbre représentant des fables mythologiques convenant à une fontaine : le cheval Pégase faisant jaillir la fontaine Castalie, Europe traversant la mer, Icare tombant dans les flots, Aréthuse changée en fontaine, Jason passant la mer avec la toison d'or, Narcisse métamorphosé en fontaine, Diane au bain transformant Actéon en cerf, etc.

Marquant les huit angles des escaliers, qui n'ont que deux marches pour accéder aux bassins et aux Fleuves alors qu'ils en ont quatre pour arriver aux grands côtés saillants, huit monstres marins de formes différentes sont couchés sur des sortes de cubes, leurs pattes avant reposant sur des masques d'où l'eau jaillit dans des vases. Les Fleuves, sur le rebord, reposent à l'intérieur du bassin sur des socles si hauts qu'ils paraissent assis sur l'eau ; ce sont : le *Nil* avec sept *putti*, le *Tibre* entouré d'une infinité de palmes et de trophées, l'*Ebre* accompagné de nombreuses Victoires de Charles-Quint et le *Cumano*, rivière voisine de Messine qui fournit l'eau de la fontaine, environné de compositions et de nymphes réalisées avec beaucoup de réflexion.

En dessous de ce niveau de dix palmes, il y a donc seize gros jets d'eau, huit provenant des masques, quatre des fleuves et quatre des poissons hauts de sept palmes, dressés dans la vasque avec la tête au-dehors, d'où l'eau jaillit en direction des grands côtés. Au centre du bassin, à chaque angle d'un cube de quatre palmes, est une sirène ailée, sans bras ; reliées les unes aux autres, elles sont surmontées de quatre tritons de huit palmes aux queues entrelacées et soutenant de leurs bras une grande vasque recevant de l'eau de quatre masques superbement sculptés. Au centre de cette vasque jaillit un fût rond qui supporte deux masques horribles représentant Charybde et Scylla foulés aux pieds par trois nymphes nues de six palmes, qui soutiennent au-dessus d'elles la dernière vasque avec leurs bras. A la base de cette vasque, quatre dauphins sont chevauchés par quatre *putti* ; la tête en bas, ils tiennent en l'air avec leurs queues une balle au milieu de laquelle l'eau jaillit vers le haut par quatre têtes, elle jaillit également des dauphins. Tout à fait au sommet, une figure armée représente l'étoile *Orion* ; sur son bouclier, on voit les armes de Messine, dont on dit, ou plutôt on conte que cette étoile serait la fondatrice. Telle est donc cette fontaine de Messine qu'il serait plus facile de décrire à l'aide de dessins que de mots. »²⁴⁷

²⁴⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 28, l. 23 – p. 30, l. 44.

Très appréciée par Vasari, la fontaine d'Orion fait l'objet d'une description très poussée dans ce chapitre dédié au frère ; les neufs reliefs ovoïdaux représentant des épisodes tirés des *Métamorphoses* d'Ovide étant également décrits par l'auteur. La seconde œuvre mentionnée par Vasari dans le cadre de ces aménagements urbains pour la ville de Messine, est la fontaine de Neptune trônant sur la Piazza dell'Unita d'Italia de la ville.



Fig. 69 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Fontaine de Neptune*, c. 1557, Messine, Piazza dell'Unita d'Italia

« Elle [la fontaine d'Orion] plut tant aux Messinois qu'ils lui en firent faire une autre au bord de la mer, près de la douane, très belle et d'une grande richesse. Octogonale elle aussi, elle est pourtant différente. Sur quatre côtés, on y accède par un escalier de trois marches droites et sur les quatre autres, plus petits, par des marches en demi-cercle. Comme dans l'autre fontaine, le rebord du grand bassin intérieur a, à chaque angle, un piédestal sculpté et un autre au milieu des quatre grands côtés. Sur les côtés où sont les escaliers arrondis, l'eau tombe en abondance dans un bassin de marbre ovale par deux masques sculptés dans le parapet au-dessous du bord. Au milieu de la fontaine, sur un soubassement haut à proportion, figurent les armes de Charles Quint ; à chaque angle se dresse un cheval marin entre les pattes duquel l'eau jaillit en hauteur. De huit mascarons sculptés dans une frise figurant sur ce soubassement au-dessous de la corniche supérieure tombent huit cascades. Au sommet se dresse un Neptune de cinq brasses, le trident à la main, un dauphin contre la jambe droite. Sur les côtés, sur deux socles, Charybde et Scylla prennent la forme de deux monstres très bien faits, entourés de têtes de chiens et de furies. »²⁴⁸

Censée symboliser le pouvoir de Messine (ville portuaire sicilienne) sur l'hostilité de la nature, représentée ici par les deux monstres marins Scylla et Charybde maîtrisés par le dieu Neptune. La fontaine est ornée de nombreux reliefs : mascarons, armoiries, formes zoomorphes ... les armes de Charles Quint – sculptées sur le piédestal de la statue en ronde bosse de Neptune – étant d'ailleurs identifiables notamment grâce aux grandes ailes d'aigles de part et d'autre du champ, symbolisant le Saint-Empire-Germanique.

Considérée comme étant la plus haute et la plus grande de cette période, la fontaine de Neptune présente une structure similaire aux fontaines contemporaines, comme la fontaine d'Hercule et Antée²⁴⁹ réalisée par Niccolò Tribolo (1500 – 1550) et Bartolomeo Ammannati (1563 – 1565) pour le jardin de la Villa Médicis de Castello (Florence) ou encore la fontaine du Labyrinthe de Pierino da Vinci (1530 – 1553) exécuté vers 1552 pour la Villa della Petraia de Florence (Fig. 58). Toutefois, Montorsoli signe une rupture avec la tradition de conception des fontaines qui auparavant ne comportaient un unique bassin surmonté d'une petite figure, tout en exprimant le style puissant de Michel-Ange qu'il fréquenta durant sa jeunesse.

²⁴⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 32, l. 9 – 21.

²⁴⁹ Comme le signale Vasari (*Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 24, l. 15 – 21) : Montorsoli était initialement prévu pour la construction de la fontaine.



Fig. 70 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Monument funéraire de Jacopo Sannazzaro*, c. 1536, marbre, Naples, Église Santa Maria del Parto

Actif à Naples en 1536, le frère Montorsoli y réalisa de nombreux ouvrages – mentionnés par Vasari dans sa réédition des *Vies* – comme le tombeau de Jacopo Sannazzaro²⁵⁰.

« De Gênes, Fra Giovann' Agnolo partit pour Naples où il mit en place le tombeau ; il est ainsi fait : les angles inférieurs reposent sur deux piédestaux, sur chacun desquels sont sculptées les armes de Sannazzaro ; au milieu, sur une dalle d'une brasse et demie, est gravée l'épithaphe [...]. Entre elles, encadrées de deux consoles, une composition carrée de deux brasses et demie représente, en bas-relief, des faunes, des satyres, des nymphes et autres figures jouant de divers instruments de musique et chantant, suivant la description laissée par ce poète excellent dans les pastorales érudites de son *Arcadie*. Au-dessus est posé le sarcophage, d'un très beau galbe, tout sculpté et très orné, dans lequel repose le corps de Sannazzaro, il est surmonté, en son milieu, par le buste du poète, sculpté d'après nature et placé sur un socle avec ces mots : ACTUS SINCERUS, accompagné de deux *putti* ailés comme des amours, entourés de livres. Dans deux niches ouvertes dans les murs latéraux de la chapelle, deux statues de marbre en ronde bosse d'au moins trois brasses sont debout sur des socles : l'apôtre saint Jacques et san Nazzaro. L'ouvrage scellé donna toute satisfaction aux exécuteurs testamentaires et à tous les Napolitains. »²⁵¹

Né d'une famille noble des Lomellina (Vallée du Pô), Jacopo Sannazzaro (1457 – 1530) fut un humaniste et poète napolitain, connu notamment pour son chef-d'œuvre *Arcadia* (1489) considéré comme la première œuvre pastorale de l'Europe de la Renaissance ayant connu un succès international. Proche de grandes familles influentes de la période moderne, en 1497 Sannazzaro reçut de la part du roi Frédéric I^{er} d'Aragon (1452 – 1504) une parcelle sur les bords de la Baie de Naples, où le poète fit ériger une église achevée peu avant sa mort en 1530. Son tombeau fut érigé dans cet édifice ; dans une chapelle érigée derrière l'abside de l'église.

A l'inverse des monuments funéraires ayant fait l'objet d'une analyse dans le cadre de cette étude, le tombeau de Sannazzaro réalisé par Montorsoli et présentant une composition originale, ne pouvait être rapproché des arcs de triomphe romains. Céans, le monument repose sur un soubassement orné d'armoiries et de *putti*.

²⁵⁰ Voir à ce propos COLL, CORTES, HOWARD, MARTINA WESTON, 2018, Vol. I, p. 85.

²⁵¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 25, l. 25 – p.30, l. 3.

Inscrite dans un cadre porté par des petits *putti*, l'épithaphe centrale laisse apparaître l'inscription suivante : « DE SACRO CINERIS FLORES HIC ILLE MARONI SINCERVS MVSA PROXIMVS VT TVMVLO. » signifiant « *Saupoudrez des fleurs sur les cendres sacrées : ici repose le fameux Sincero* [Sannazzaro] *près de Marone* [en référence à Virgilio Marone, dont la tombe est localisée près de Naples] *dans la poésie comme dans le sépulcre.* » Le tout est suivi de la mention « VIX AN LXXII OBIIT MDXXX » évoquant ainsi l'année de mort du défunt : 1530. De part et d'autre, les armoiries de la famille Sannazzaro sont identifiables grâce au *scaccato* (échiquier) surmonté d'un casque et entouré de feuillages et de banderoles.

Sur le soubassement repose, dans le registre central, deux piédestaux chacun ornés d'un crâne de bouc sculpté en haut-relief entourant un bas-relief²⁵² représentant l'*Arcadie*, terre idyllique et harmonieuse de l'Antiquité qui inspira Sannazzaro pour son célèbre ouvrage de 1489 ou encore l'*Utopia* rédigée en 1519 par Thomas More (1478 – 1535). Céans, de nombreuses figures sont identifiables : Neptune portant son trident au centre, Euterpe à sa gauche portant un instrument de musique, la figure mi-homme mi-bouc de Pan à sa droite jouant de la flûte, la déesse des eaux salées Amphitrite tenant elle aussi un trident et à droite le satyre Marsyas ici attaché à un arbre comme le veut la tradition.²⁵³

Le relief est surmonté de l'inscription latine « DOM » signifiant « Deo optimo maximo » soit « Dieu très grand et très bon. » Il s'agit là du seul élément chrétien présent sur ce tombeau ancré dans un contexte fortement païen ; mélange du sacré et du profane d'ailleurs caractéristique de la poésie de Sannazzaro. De part et d'autre du relief, deux statues d'Apollon portant son arc et Minerve vêtue de son armure, son casque et son bouclier sont représentées assises. Appuyé sur les deux piédestaux ornés de crâne, le sarcophage à pieds creusés de glyphes surplombant le tout présente également de nombreux ornements de rubans, *putti* ... ciselés en bas-relief.

Le registre supérieur de l'œuvre présente un portrait sculpté du défunt sous forme de buste à l'antique découpé en arrondi et posé sur un piédouche quadrangulaire gravé de l'inscription « ACTIUS SINCERUS ». Cette œuvre prouve ce nouvel intérêt de la Renaissance pour le portrait en buste antique.

²⁵² Le bas-relief ne semble pas de la main de Montorsoli.

²⁵³ Rome, I^{er} – II^e siècle, *Marsyas supplicé*, marbre, H. 2,56 mètres, Paris, Musée du Louvre.

Édifice religieux du centre de Gênes, l'église San Matteo surplombe la place éponyme qui, depuis le Moyen-Age, était le cœur de l'agrégation sociale de l'une des plus illustres familles génoises : la famille Doria. Avant 1125, Martino Doria qui avait rejoint l'ordre des frères bénédictins de l'abbaye de San Fruttuoso di Capodimonte de Camogli, souhaitait offrir une église à sa famille. Après avoir obtenu l'autorisation de l'évêque pour édifier l'église près de la cathédrale San Lorenzo, Martino Doria fit construire San Matteo, faisant de l'apôtre son nouveau patron. Consacrée en 1132 par l'évêque Sirio II (? – 1163), l'église, initialement de style roman, fut entièrement reconstruite dans un style gothique dans le dernier quart du *Trecento*.

Lors de son activité à Gênes entre 1539 et 1543, Agnolo Montorsoli participa à la réalisation de nombreux ouvrages mentionnés de façon enthousiaste dans la *Vie* du frère par Vasari, notamment pour l'église San Matteo de Gênes dans le cadre des rénovations de l'édifice et de la construction de la crypte sous-jacente à la demande d'Andrea Doria (1466 – 1560). « Le frère se rappela avoir promis au prince Doria de revenir à Gênes pour faire son tombeau à Saint-Mathieu et décorer l'église entière. Il partit tout de suite de Naples. Les modèles de ce qu'il devait faire plurent infiniment au prince, et il s'y mit aussitôt, avec un bon salaire et de nombreux auxiliaires. [...] Le frère [...] termina entièrement [les travaux], chapelle, tombeau et décoration de l'église : la nef centrale formait au fond une croix, et, plus bas, le maître-autel isolé en arrière et sur les côtés, en formait trois. Quatre grands pilastres, dans les angles de la chapelle, soutiennent un entablement qui en fait le tour, sur lequel s'appuient quatre arcs en plein cintre qui retombent à la verticale des pilastres ; trois des lunettes sont percées de fenêtres assez petites. Au-dessus des arcs tourne une corniche arrondie qui forme quatre angles dans les coins, d'un arc à l'autre, et, au-dessus, une petite coupole. (Fig. 72)

Tout autour de l'autel, le frère exécuta de nombreux ornements de marbre et, dessus, il plaça un vase de marbre superbe, très riche, destiné au Saint-Sacrement, entre deux anges également de marbre grandeur nature. Un compartiment formé d'un assemblage de brèches et de pierres rares, serpentines, porphyre et jaspes, est incrusté, tout autour, dans le marbre.

Sur le mur principal, au fond de la chapelle, il fit un autre compartiment qui va du sol jusqu'à la hauteur de l'autel, également de brèche et de marbre, qui sert à soubassement à quatre pilastres de marbre qui déterminent trois espaces.

Dans celui du milieu, plus grand que les autres, un tombeau renferme le corps de je ne sais plus quel saint²⁵⁴. Dans les deux autres sont deux *Évangélistes* en marbre. Cet ordre est surmonté par une corniche, sur laquelle reposent quatre pilastres plus petits qui soutiennent une autre corniche qui forme trois compartiments carrés correspondant aux trois espaces inférieurs. Dans celui du milieu, reposant sur la première et plus grosse corniche, un *Christ ressuscité* de marbre, en ronde bosse, est plus grand que nature. Le même ordre est repris sur les murs latéraux. Au-dessus du tombeau mentionné plus haut [dans l'abside], dans l'espace du milieu, une *Vierge avec le Christ mort* est sculptée en demi-relief.²⁵⁵ Elle est encadrée, d'un côté par le *roi David et saint Jean-Baptiste*, de l'autre par *saint André et le prophète Jérémie*.

Les lunettes des arcs au-dessus de la grosse corniche, où sont percées deux des fenêtres, sont ornées de stucs et de *putti*. Dans les angles, sous la coupole, se trouvent quatre *Sybilles*, également en stuc comme la voûte entièrement décorée de grotesques variés.²⁵⁶ [...] Sur les murs du transept sont placés deux tombeaux de marbre ornés de deux demi-reliefs ; dans l'un repose le comte Filippino Doria, dans l'autre le seigneur Giannettino, de la même famille. Sur les piliers [remplacés plus tard par des colonnes] où commence la nef principale sont appuyées deux magnifiques chaires de marbre²⁵⁷. Sur les côtés des nefs latérales, se succèdent, dans un bel ordre architectural, des chapelles avec des colonnes et de nombreux ornements qui font de cette église un monument d'une richesse vraiment magnifique. »²⁵⁸

²⁵⁴ Un deuxième tombeau est situé en face. Il s'agit des tombeaux de saint Maxime et saint Pélage.

²⁵⁵ Confusion de la part de Vasari. La Pietà est en ronde-bosse.

²⁵⁶ Les stucs et les scènes bibliques seraient de la main de Silvio Cosini.

²⁵⁷ Ces chaires sont aujourd'hui attribuées à Silvio Cosini.

²⁵⁸ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 26, l. 17 – p. 27, l. 37.



Fig. 71 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Intérieur du dôme garni des stucs de Montorsoli*, c. 1543 – 1547, stuc, Gênes, Église San Matteo

« En dessous de la chapelle est aménagée une salle souterraine à laquelle on descend par des escaliers de marbre ; au fond, dans un sarcophage de marbre surmonté de deux *putti*, on devait placer le corps du seigneur Andrea Doria et je crois que cela a été fait après sa mort. En face, sur un autel, un splendide vase de bronze, divinement fait et réparé quel qu'en fut le fondeur, renferme un fragment de bois de la Sainte-Croix, donné au prince Doria par le duc de Savoie. Les murs de cette crypte sont tout incrustés de marbre et la voûte décorée de stucs, de dorures et de scènes narrant les hauts faits du prince Doria. Le pavement est composé de différentes brèches en harmonie avec la voûte. »²⁵⁹

²⁵⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 27, l. 17 – 28.



Fig. 72 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Crypte de la famille Doria*, c. 1543 – 1547, Gênes, Église San Matteo

Nombreux sont les stucs et les reliefs composant la décoration de l'église San Matteo de Gênes, exécutés en partie par le frère Montorsoli. D'un enthousiasme sans pareil, le passage des *Vies* dédié à l'élaboration de cette œuvre est l'un des plus précis – pour le genre du relief – de l'ouvrage

En 1346, grâce à une riche donation du banquier Taddeo Pepoli (c. 1285 – 1347), la construction de l'église de Santa Maria dei Servi de Bologne (église de l'ordre des Servantes de Marie) débute, suivant les dessins du frère et architecte Andrea Manfredi da Faenza (1319 – 1396). Au fil des décennies, l'église est modifiée et redécorée grâce aux donations de riches mécènes bienfaiteurs. Vers 1558, Giulio Bovio – issu d'une ancienne famille de Bologne qui joua un rôle important dans la vie politique bolognaise – décide de faire ériger un autel de marbre dans l'église Santa Maria dei Servi de sa ville natale.

Le mandatement de Montorsoli pour la réalisation de cette œuvre est cité dans la *Giuntina* de Vasari. « Appelé avec insistance à Bologne par maître Giulio Bovio, oncle de l'évêque Bovio, pour faire dans l'église des Servites un maître-autel isolé en marbre et un tombeau avec statues et riche décoration de brèches et incrustations de marbre, il ne put refuser, d'autant plus qu'il s'agissait d'une église de son ordre. [...] L'autel, allant d'un pilier à l'autre, ferme le chœur des frères ; il est tout en marbre sur ses deux faces, avec un Christ nu au milieu, de deux brasses et demie, et quelques autres statues sur les côtés. L'architecture en est vraiment belle, bien équilibrée, bien ordonnée et l'assemblage si bien fait qu'on ne peut voir mieux. Le pavement du sol, à l'endroit où se trouve le tombeau de Bovio, est harmonieusement compartimenté ; chandeliers de marbre et bas-reliefs à petits personnages sont remarquablement exécutés ; tout est richement sculpté. Mais les figures sont petites, ce qui est dû à la difficulté d'amener de grands marbres à Bologne : elles ne valent pas l'architecture et ne méritent pas grand égo. »²⁶⁰



Fig. 73 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Autel isolé*, c. 1558 – 1561, marbre, L. 280 cm, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi

²⁶⁰ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 33, l. 44 – p. 34, l. 16.

L'autel est composé d'une structure architecturée, comprenant un soubassement orné, une tripartition dans le registre central ainsi qu'un entablement.

Dans le registre central, les figures exécutées en ronde bosse sont réparties dans des niches ornées d'une coquille. Au centre, le Christ Ressuscité – placé sur un petit piédestal – est représenté debout, portant la bannière de la Résurrection ici surmontée d'une croix. Simplement vêtu du périzonium, le Christ – ici en *contrapposto* - ne porte ni nimbe ni stigmates. La niche dans laquelle Jésus est inscrit, est séparée du reste de l'autel par deux colonnes en marbre polychrome, surmontées chacune d'un chapiteau corinthien, permettant ainsi de mettre en avant la figure principale de l'autel.

La niche est surmontée d'un fronton circulaire brisé lui-même posé sur une frise à têtes de chérubins et festons. A la droite de Jésus, saint Jean-Baptiste – vêtu de peaux de bêtes – regarde le ressuscité la main posée sur le cœur et la Vierge à l'Enfant – à la gauche du Christ – regarde droit devant elle, portant l'Enfant sur sa hanche. Les niches des deux personnages secondaires sont surmontées de deux figures qui, elles-aussi, admirent le Christ. Ces deux niches sont séparées du reste par deux pilastres cannelés très sobres.



Fig. 74 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Prédelle de l'autel isolé*, c. 1558 – 1561, marbre, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi

Le soubassement de l'autel est composé de cinq reliefs organisés autour d'un bas-relief central où est identifiable le Saint-Esprit. De part et d'autre, deux anges priant le Saint-Esprit sont représentés. A droite, sculptés en demi-relief, deux Évangélistes sont identifiables : saint Mathieu – traditionnellement représenté en train d'écrire sous l'inspiration d'un ange – et saint Marc dans une posture de réflexion, accompagné du lion.

A gauche, deux autres personnages sont représentés mais sont non identifiables (peut-être des Docteurs de l'Église). Sous le ciboire, au centre, est sculpté un bas-relief représentant la Naissance de la Vierge Marie.

L'autel est non seulement orné sur la face côté nef, mais également sur les côtés et la face donnant sur l'abside.

La seconde face est dominée par un Christ crucifié exécuté en demi-relief, scène entourée de deux colonnes monochromes à fûts canelés surmontées de chapiteaux corinthiens. Le Christ est crucifié sur sa croix, entouré de deux anges, de la Vierge et de saint Jean le priant. La croix est surmontée par le Saint-Esprit et à son pied se trouve le crâne d'Adam. De part et d'autre, Montorsoli représente saint Dominique tenant le livre et les lys, et saint Petronio, ici représenté en évêque avec la mitre et la crosse, tenant un modèle réduit de la ville de Bologne.

Le soubassement de la seconde face est structuré de la même façon que la première : le ciboire au centre, entouré de deux anges et de deux reliefs représentant les Docteurs de l'Église. Sous le ciboire, Giulio Bovio – le commanditaire de l'œuvre – fait placer son profil dans un médaillon ainsi que ses armes. Les deux autres côtés de l'autel sont ornés d'une représentation en ronde bosse d'Adam, de Moïse, de saint Laurent et de saint Sébastien.



Fig. 75 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Portrait de Giulio Bovio*, c. 1558 – 1561, marbre, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi

Dans la *Vie* du frère, Vasari mentionne également des travaux pour la chapelle d'Agnolo Borsa pour laquelle il exécuta un « bas-relief de marbre, tenu pour superbe et exécuté avec soin. »²⁶¹. L'œuvre n'est toutefois pas identifiable, bien que deux fragments semblent être aujourd'hui conservés au Musée national de Messine. L'historiographe évoque l'exécution du tombeau du Volterrano : « Il saisit une occasion pour partir à Volterra : il allait travailler au tombeau de marbre de messire Raffaello Maffei, dit le Volterrano. Les sculptures qu'il y exécuta révélèrent le talent qui devait plus tard le conduire à la réussite. »²⁶² Toutefois, la participation de Montorsoli à l'édification de ce tombeau n'est pas attestée et Vasari ne mentionne ni dans la *Vie* de Montorsoli ni dans la *Vie* de Cosini la collaboration des deux artistes pour la réalisation du monument Maffei. (Fig. 18)

²⁶¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 32, l. 39 – 40.

²⁶² *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 18, l. 25 – 29.

MICHEL-ANGE BUONARROTI ET JACOPO SANSOVINO : DEUX ARTISTES ADMIRÉS PAR VASARI

Michelangelo Buonarroti

(Caprese, 1475 – Rome, 1564)

Peintre, sculpteur et architecte, Michel-Ange Buonarroti est considéré comme l'artiste le plus complet à la carrière la plus achevée du XVI^e siècle. Formé dans les ateliers du peintre Domenico Ghirlandaio (1448 – 1494) et du sculpteur Bertoldo di Giovanni (c. 1435 – 1491) lui-même formé par Donatello, Michel-Ange fut également le protégé du Magnifique, lui permettant ainsi de devenir familier au grand et prestigieux milieu médicéen. Parcourant l'Italie, de Rome à Venise puis à Bologne et enfin à Florence, Michel-Ange reçut un grand nombre de commandes prestigieuses tout au long de sa carrière, comme le tombeau du Pape Jules II, ou encore la réalisation des fresques de la chapelle Sixtine.

Incontestablement, la *Vie* de Michel-Ange – très admiré de Vasari – est sans aucun doute la plus exhaustive des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari. Précitée dans la première édition de l'ouvrage, la vie de Michel-Ange fut en 1550 la première biographie d'un « vivant » évoqué par Vasari dans la *Torrentiniana*.

Malgré la faible quantité de reliefs réalisés par Michel-Ange, l'enthousiasme de Vasari demeure pour ce type d'œuvres. Ainsi, la *Bataille des Centaures* est le premier relief de la main de Michel-Ange que Vasari cite dans son ouvrage.

Quand Michel-Ange crée ce relief – en 1492 – il n'a qu'environ 17 ans et vient de recevoir sa formation à l'école des « excellents peintres et sculpteurs » ouverte par Laurent de Médicis dans le Jardin de Saint-Marc. Nombreux sont ainsi les historiens de l'art qui considèrent cette œuvre comme étant un test de talent du jeune prodige, qui s'inspire incontestablement ici des œuvres de l'Antiquité qu'il put côtoyer aux Jardins du Magnifique.



Fig. 76 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Bataille des Centaures* dit *Battaglia dei centauri*, c. 1492, marbre, H. 84,5 cm ; L. 90,5 cm, Florence, Casa Buonarroti

Dans la *Vite* de Michel-Ange, Giorgio Vasari mentionne cette œuvre, incarnant ainsi l'une des premières sources de cette œuvre, sans compter l'ouvrage biographique de *Condivi* publié en 1553. « C'est alors que, sur les conseils du grand écrivain Politien, Michel-Ange sculpta dans un bloc de marbre donné par le seigneur Laurent la *Bataille d'Hercule et des Centaures* ; elle est si belle qu'à la regarder on ne peut y voir l'œuvre d'un adolescent mais celle d'un maître estimé, accompli et grand praticien. L'ouvrage se trouve dans la maison du maître conservé par le neveu Leonardo comme une chose exceptionnelle – ce qu'elle est. »²⁶³

Le relief de la *Bataille des Centaures* est un grand panneau de marbre traité de manière dite brutale par l'artiste.

²⁶³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 191, l. 10 – 18.

Au premier plan de l'œuvre, Michel-Ange traite son sujet en taillant dans le marbre une masse chaotique composée de parties de corps humain se frottant les unes aux autres, donnant ainsi l'impression d'un combat dans lequel l'ennemi et l'allié sont difficilement identifiables mais tous démontrent une forte plasticité. Les personnages sont ainsi répartis sur toute la surface du panneau, certains semblant dépasser du cadre.

L'unique figure du relief presque complète – se détachant du fond de l'œuvre et se distinguant des autres personnages – est celle du jeune homme au premier plan qui tient une pierre dans sa main droite. Quasiment en ronde-bosse, la figure est représentée ici dans une posture complexe où la tension du corps donne l'impression que la pierre qu'il porte au-dessus de sa tête pour la lancer vers l'ennemi est lourde. De la même façon, un vieil homme se tient juste derrière lui, saisissant à son tour une grosse pierre dans ses mains, pour la jeter vers l'adversaire. Céans, la composition d'ensemble se révèle dans le mouvement circulaire des corps, la première figure attirant l'attention du spectateur étant celle de la jeunesse autonome dont la rotation du corps et le tracé imaginaire de son lancer de pierre mène à la deuxième figure dominante du relief, le Centaure qui se trouve debout au milieu de l'œuvre.

Bien que l'inspiration classique soit indéniable dans cette œuvre de jeunesse du maître, l'œuvre de Michel-Ange démontre des différences dans le style et l'interprétation de ce sujet du combat, largement répandu à cette période. Il est fortement probable également qu'il se soit inspiré d'œuvres contemporaines présentes au Jardin de Saint-Marc à la venue de Michel-Ange. « *Non seulement l'artiste est parti d'idées familières lorsqu'il a présenté le sujet, mais il s'est également appuyé sur des schémas familiers, de son professeur et des anciens. La célèbre bataille de cavalerie de Bertoldo, à cette époque dans la petite salle du premier étage sur l'aile gauche du palais des Médicis comme ornement au-dessus d'une cheminée et aujourd'hui au Musée national de Florence, était probablement la première raison du travail, dans lequel elle éveilla chez le garçon le désir d'essayer ses pouvoirs de la même manière.* »²⁶⁴

²⁶⁴ Voir FREY, 1907, p. 103. « Nicht nur daß Polizian von geläufigen Vorstellungen ausging, als er das Thema stellte, lehnt sich der junge Künstler auch an bekannte Muster, an seinen Lehrer und die Alten an. Bertoldos berühmte Reiterschlacht, damals im kleinen Saale des ersten Stockwerkes auf dem linken Flügel des Palazzo Medici als Schmuck über einem Kamine) und heute im Nationalmuseum zu Florenz befindlich, gab wohl die erste Veranlassung zu dem Werke, indem sie in dem Knaben das Verlangen weckte, in ähnlicher Weise seine Kräfte zu versuchen. »

Céans, certaines parties du corps démontrent les innovations de Michel-Ange dans le traitement de ce sujet, comme certaines parties du corps qui font écho au style maniériste ultérieur de Michel-Ange, la présence de figures rondes qui marque une rupture avec les traits minces classiques et l'absence totale de fond.

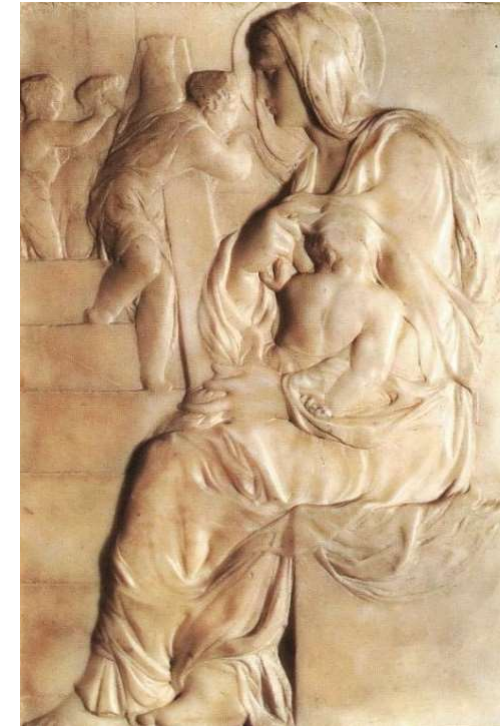


Fig. 77 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Vierge à l'escalier* dite *Madonna della Scala*, c. 1491, marbre, 56,7 x 40,1 cm, Florence, Casa Buonarroti

Le relief de la *Vierge aux escaliers* incarne la seconde œuvre citée par Vasari dans les deux éditions de son ouvrage. « En mémoire de son oncle, il conservait naguère un bas-relief de la Madone haut d'un peu plus d'une brasses dû à Michel-Ange qui avait justement voulu dans ces années même imiter le style de Donatello avec tant de bonheur que l'œuvre semble de la main de celui-ci, avec seulement un peu plus d'élégance dans le dessin.

Léonard en fit cadeau au duc Cosme de Médicis qui la tient pour une œuvre hors du commun, puisqu'il n'y a pas d'autres bas-relief de sa main que celui-là ».²⁶⁵

Conservé à la Casa Buonarroti, ce relief fut sculpté par Michel-Ange vers 1491, constituant ainsi avec *la Bataille des Centaures* les œuvres de jeunesse du maître. Rappelant incontestablement la *Vierge aux nuages*²⁶⁶ et la *Madonna Pazzi*²⁶⁷, cette œuvre semble incarner un hommage évident au *stiacciato* donatellien notamment au niveau des variations d'épaisseur très fines de l'escalier et des personnages de l'arrière-plan. Assise sur une pierre et occupant toute la hauteur du relief, la Vierge est ici représentée de profil en détournant le regard avec une sévérité et une monumentalité rappelant les modèles classiques. Nimbée, elle est vêtue d'une vêtement ample, qui lui permet de mettre à l'abri ou de nourrir son enfant qu'elle tient contre elle. La position du bras tenant l'enfant prolongé par le bras soulevant le drapé et accentué par le bras de Jésus retombant dans son dos, génère dans la composition un mouvement en spirale. En réponse à cette dynamique, les pieds de la Vierge s'entremêlent au bord inférieur du relief. L'effet réaliste du relief est davantage prononcé grâce au traitement des surfaces, notamment la chute de la draperie sur le siège de la Vierge.

Les marches – donnant le nom à cette œuvre emblématique – sont ici ciselées très finement (en *stiacciato*). Trois *putti* y sont répartis, deux semblent danser, l'autre se penche par-dessus la balustrade. La signification du fond de cette œuvre demeure encore incertaine : est-ce un simple exercice de style auquel le jeune artiste qu'est Michel-Ange en 1491 se confronte ou un réel hommage au célèbre relief de la *Danse des putti* pour la chaire du dôme de Prato de Donatello.²⁶⁸

La Vierge aux escaliers ne fut pas le seul relief traitant du thème de la Madone réalisé par Michel-Ange au cours de sa carrière. Comme le mentionne Vasari dans les deux éditions des *Vies*, Michel-Ange « [...] ébaucha sans les terminer deux *tondi* en marbre, dont un pour Taddeo Taddei, qui se trouve toujours chez lui et l'autre pour Bartolomeo Pitti, que frère Miniato Pitti de Monte Oliveto, savant cosmographe et amateur de peinture, offrit à son grand ami Louis Ghichardin. Ces ouvrages furent jugés remarquables. »²⁶⁹

²⁶⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 191, l. 18 – 26.

²⁶⁶ Donatello (1386 – 1466), *Madone aux nuages*, c. 1425 – 1435, marbre, H. 33,1 cm ; L. 32 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 17.1470.

²⁶⁷ Donatello (1386 – 1466), *Madonna Pazzi*, marbre, H. 74,5 cm ; L. 69,5 cm, c. 1420, Berlin, Musée de Bode.

²⁶⁸ Donatello (1386 – 1466), *Danse des putti*, marbre, H. 210 cm, 1428, Prato, Musée de l'Œuvre de la cathédrale.

²⁶⁹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 198, l. 12 – 17.



Fig. 78 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Tondo Taddei* ou *Madone Taddei*, c. 1504, marbre, D. 109 cm, Londres, Royal Academy of Arts

Le *Tondo Taddei* est une composition circulaire en marbre représentant la Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste enfant. Commandée par l'humaniste italien Taddeo Taddei (1470 – 1529), le *tondo* resta dans la Casa Taddei à Florence jusqu'au début du XIX^e siècle. En 1822, le collectionneur britannique Sir George Beaumont (1753–1827) acquiert le relief pour enfin le léguer à la Royal Academy, faisant ainsi du *tondo* l'unique sculpture en marbre de Michel-Ange en Grande-Bretagne.

Céans, la Vierge Marie est assise avec le petit Jésus se tenant presque allongé sur ses genoux, se retournant et regardant en arrière par-dessus son épaule droite vers l'enfant saint Jean-Baptiste, qui se tient debout à gauche du relief portant à la taille son bol baptismal et joignant les mains sur un petit chardonneret, symbolisant la Passion et donc faisant écho au destin de Jésus encore enfant ici. L'enfant Jésus est exécuté dans un relief davantage plus profond que celui de la Vierge. Saint Jean-Baptiste quant à lui, est à peine ciselé dans l'arrière-plan de marbre.

Remontant au moment où Michel-Ange est à Florence avant son départ pour Rome en 1505, le *tondo* est représentatif du talent du *divino* mais également du goût de la Renaissance pour le format circulaire. 1505 est également l'année où Michel-Ange peint le *Tondo Doni*²⁷⁰ et qu'il réalise le *Tondi Pitti*. Le *tondo* fait également partie du *corpus* d'œuvre du maître qu'il laissa inachevée.



Fig. 79 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Tondo Pitti* ou *Madone Pitti*, c. 1503 – 1504, marbre, bas-relief, D. 82 cm, Florence, Musée national du Bargello

Conjointement cité avec le *Tondo Taddei* par Vasari, le *Tondo Pitti* – commandé par Bartolomeo Pitti – fut exécuté par Michel-Ange entre 1503 et 1504, année pendant laquelle le maître sculpta son célèbre *David*.

La Vierge à l'enfant représentée sur ce relief présente des similitudes avec celle du *Tondo Taddei*. Céans, la Vierge est assise sur un bloc de pierre carré, vêtue de son vêtement retombant sur le bloc et tenant un livre ouvert sur ses genoux.

²⁷⁰ Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Tondo Doni*, détrempe sur bois, c. 1506 – 1507, D. 120 cm, Florence, Galerie des Offices, Inv. 00287181.

Regardant au loin, la figure féminine domine ainsi la sculpture tant par sa position centrale que par la saillie du relief davantage plus importante que les deux autres figures de l'œuvre. En *contrapposto*, le chérubin – debout et appuyé grâce à son coude droit sur les genoux de sa mère – est ciselé en bas-relief, se plaçant donc naturellement en retrait par rapport à sa mère et sa tête en haut-relief.

Cette pièce importante se trouve maintenant dans la collection du Museo Nazionale del Bargello à Florence, en Italie.



Fig. 80 Michel-Ange (1475 – 1564), *Armoiries Farnèse*, c. 1546, marbre, Rome, Palais Farnèse

Commandé en 1517 à Antonio da Sangallo le Jeune (1484 – 1546) par le cardinal Alexandre Farnèse²⁷¹ (1468 – 1549), la Palais Farnèse est un palais romain de la haute Renaissance. A la mort de l'architecte « le pape tint à confier aussi à Michel-Ange la direction entière des travaux : il fit faire la grande baie de marbre avec de superbes colonnes de brèche au-dessus de l'entrée principale et un magnifique blason de marbre du pape, son fondateur. »²⁷²

²⁷¹ Futur Pape Paul III (1534 – 1549).

²⁷² *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 256, l. 4 – 8.

Positionnées au centre de la façade du bâtiment, au-dessus du grand portail et du balcon, les armoiries Farnèse que Michel-Ange exécuta en marbre blanc sont probablement les plus grandes et les plus imposantes jamais réalisées pour la famille romaine. L'ensemble est composé de trois champs, celui du milieu étant le plus imposant.

L'écu principal représente un bouclier orné de six fleurs de lys sculptées en bas-relief posées en 3, 2 et 1 et surmontées des attributs papaux : la tiare et les clés de saint Pierre sculptées en ronde bosse. Deux festons de fruits sont placés de part et d'autre du champ comme symbole de prospérité et d'opulence.

A droite sont identifiables les armes d'Alexandre Farnèse, duc de Parme. Les six lys placés en 3, 2 et 1 – symboles des Farnèse – sont identifiables ici, tout comme la bande horizontale symbole de la maison d'Autriche, les bandes diagonales symboles de la Bourgogne et au centre le poteau de croix chargé de l'étendard de l'Église traversé par l'écu du Portugal : « cinq écus, disposés en croix, chargés chacun de cinq besants disposés en sautoir, et une bordure de gueules chargée de sept châteaux, trois sur le chef, deux sur les flancs et deux vers la pointe, le tout assis sur une sphère armillaire bordée de sable. » Le tout est couronné et entouré de grotesques et de rubans. Le symbole de l'Ordre de la Toison d'Or – représenté par un mouton – est également identifiable dans le registre inférieur.

A gauche, Michel-Ange sculpte les armoiries du Cardinal Alexandre Farnèse, identifiable par les six fleurs de lys, le *galero* et les cordelettes à trente glands.

Jacopo Tatti, dit Jacopo Sansovino

(Florence, 1486 – Venise, 1570)

Important sculpteur et architecte de la Renaissance italienne, Jacopo Tatti rejoint les ateliers d'Andrea Sansovino dans les années 1502 – 1503, maître à qui il réempruntera le nom quelques années plus tard.

En 1504, Tatti suit son maître qui part à Rome dans le but d'assumer des charges prestigieuses par volonté du Pape Jules II, nommé pape en 1503. Le jeune Sansovino poursuit ses études aux côtés de son maître et prend connaissance du patrimoine antique de la ville, duquel il s'inspirera pour ses œuvres tout au long de sa carrière.

Grâce à ce premier voyage, Sansovino rencontre les grands artistes de son temps tels Giuliano da Sangallo (1445 – 1516), Raphaël (1483 – 1520), Pietro Aretino (1492 – 1556) ou encore Bramante (1444 – 1514) qu'il retrouvera plus tard sur le chantier de la Sainte-Maison de la Vierge à Lorette. Sansovino partit à Florence puis revint à Rome, où il reçut de nombreuses commandes grâce à sa notoriété et sa popularité florissantes.

Dès 1527, Jacopo Sansovino partit se réfugier à Venise après que la ville de Rome ait été mise à sac. Dès lors, le sculpteur est vu comme celui qui introduit le style de la Haute Renaissance à Venise. Sansovino est donc connu pour les travaux qu'il opéra en tant qu'architecte superviseur de la place Saint-Marc, poste qui sera repris à sa mort par le célèbre Andrea Palladio qui considérait dans la préface de son premier livre de l'architecture, que la Biblioteca Marciana réalisée par Sansovino était « l'édifice le plus riche et le plus orné qu'il y ait eu depuis l'Antiquité jusqu'à maintenant. »²⁷³

Ainsi, Jacopo Sansovino – considéré par John Pope-Hennessy comme étant l'artiste qui fut, après Michel-Ange, le plus grand sculpteur du XVI^e siècle²⁷⁴ – laissa un *corpus* d'œuvres considérables dont Giorgio Vasari prend soin de citer et de décrire dans sa réédition de 1568 des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. D'ailleurs, la biographie que Vasari établit pour Sansovino, démontre bien l'admiration de l'auteur pour l'artiste. « Vasari admire profondément Sansovino dont il donne dans l'édition de 1568 un inoubliable portrait.

²⁷³ Voir PALLADIO, 1570, p. 5. « [...] la quale è il più ricco, ed ornato edificio, che forse sia stato fatto da gli Antichi in qua. »

²⁷⁴ Voir POPE HENNESSY, 1959.

Il perçoit bien l'originalité du sculpteur qui développe près d'Andrea del Sarto puis de Raphaël un style aisé, souple et sensible, opposé à celui de Michel-Ange. »²⁷⁵

Le premier relief mentionné par l'auteur est l'œuvre en stuc représentant l'histoire de Suzanne, exécutée entre 1512 et 1518 probablement pour la façade de Santa Maria del Fiore de Florence. « Sansovino [...] entreprit de faire lui-même, en association avec Andrea del Sarto, la façade de Sainte-Marie-de-la-Fleur, entièrement de bois, avec des statues, des scènes et des ordres architecturaux, exactement comme elle se présenterait si on lui enlevait ce qu'elle a de gothique dans la composition et dans les ordres. [...] Sansovino avait habillé cette façade d'une décoration d'ordre corinthien, conçue à la manière d'un arc de triomphe ; il avait dressé de chaque côté, au-dessus d'un très grand socle, des paires de colonnes jumelées alternant avec de grandes niches contenant des statues d'apôtres en ronde bosse. Quelques grandes scènes de l'Ancien Testament en demi-relief simulant le bronze les surmontaient ; on peut en voir encore quelques unes sur le Lung'Arno chez les Lanfredini. »²⁷⁶



Fig. 81 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *L'Histoire de Suzanne*, c. 1512 – 1518, stuc, H. 55,9 cm ; L. 128 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.5-1958

²⁷⁵ Jean GUILLAUME, « Introduction » In *Op. Cit.* Vol. II, Livre 10, p. 75.

²⁷⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 83, l. 40-45 et p.84, l. 1-10.

Ce relief, réalisé par Jacopo Sansovino entre 1512 et 1518, fit sans doute partie de la décoration érigée sur la cathédrale Sainte-Marie-de-la-Fleur pour célébrer l'entrée triomphale du pape Léon X à Florence en 1515. Vasari rapporte que Sansovino conçut une façade temporaire devant la cathédrale et que des scènes de l'Ancien Testament y furent incorporées.

Ici, l'artiste choisit de représenter un passage tiré du *Livre de Daniel* (Ch. 13), où, après avoir été observée par deux vieillards pendant son bain, Suzanne est accusée d'adultère et condamnée à mort pour avoir refusé les propositions malhonnêtes des deux hommes. Le prophète Daniel, encore jeune adolescent, prouva son innocence et fit condamner les vieillards.

Le relief est divisé en deux scènes séparées par un arbrisseau finement ciselé. La scène de droite représente une figure féminine vêtue d'un vêtement ample, la tête tournée vers le haut maintenue par deux hommes barbus. La scène de gauche montre le deuxième moment de l'histoire de Suzanne où les vieillards subissent un châtement affligé par deux soldats nus dont l'un porte un casque.

Selon John Pope-Hennessy²⁷⁷ l'intérêt de cette œuvre réside principalement dans la technique utilisée par Jacopo Sansovino pour sa réalisation. Le relief, exécuté en stuc, a pour support deux planches de cyprès jointes à l'arrière avec des renforts verticaux, maintenues par « un certain nombre de vieux clous ». Sur la face avant, la surface du bois est recouverte d'une peinture bleue et les différents personnages de la scène sont modelés dans un stuc grossier mélangé à des poils de chèvres. D'autres traces de peintures sont également notables comme pour les arbres peints dans un brun grisâtre et les lèvres de l'un des soldats présents sur la scène de gauche. Ces pigmentations furent ajoutées par l'artiste pour créer l'illusion d'un relief en pierre ou en bronze. Selon Pope-Hennessy, l'attribution de l'œuvre à Jacopo Sansovino est incontestable notamment si elle est comparée avec la *Descente de Croix* de Sansovino conservée elle aussi au Victoria and Albert Museum.²⁷⁸

²⁷⁷ Voir POPE-HENNESSY, 1959.

²⁷⁸ Jacopo Sansovino, *La descente de la Croix*, c. 1513, cire et bois dorés, H. 97,8 cm ; L. 89,5 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. 7595-1861.



Fig. 82 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Monument funéraire d'Antonio Orso évêque d'Agen et de Giovanni Michiel di San Angelo cardinal de Vérone*, c. 1520, marbre, Rome, San Marcello al Corso

Initialement fondée au IV^e siècle par le pape Marcellus I^{er}, Saint-Marcel du Corso constitue l'un des premiers lieux de culte chrétien de la ville. L'église – en revanche – fut érigée au VIII^e siècle par Hadrien I^{er}. En 1519, après avoir été ravagée par un incendie, l'église est détruite et Jacopo Sansovino est mandaté pour réédifier l'église. En 1527 – après le Sac de la ville – Sansovino rejoint Rome sans jamais revenir et Antonio da Sangallo le Jeune reprit le projet de l'édifice composé d'une unique nef et de cinq chapelles.

Vers 1520, Jacopo Sansovino réalisa toutefois – dans un style vénitien – le double tombeau du cardinal Giovanni Michiel (1446 – 1503) et du cardinal d'Agen Antonio Orso, dont Vasari dédie un passage dans la biographie de Sansovino dans sa réédition des *Vies* de 1568. « En même temps, Sansovino eut à exécuter le tombeau du cardinal d'Aragon et celui du cardinal d'Agen. Il fit commencer les ornements de marbre et exécuta de nombreux modèles pour les figures. » Le tombeau pour le cardinal d'Aragon à la Minerva fut démembré. Toutefois, il semblerait que l'attribution de ce tombeau à Sansovino soit remise en question et soit aujourd'hui considérée comme l'œuvre d'une pluralité de sculpteurs.

Giovanni Michiel fut nommé cardinal de Vérone en 1468 puis évêque en 1471 par le pape Paul II, puis haut patriarche en 1479 par le pape Alexandre VI. En 1495, à l'arrivée des troupes françaises, il fuit Rome pour Orvieto. En 1497, il fut nommé patriarche latin de Constantinople, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1503. A sa mort, son corps fut placé au Château Saint-Ange, mais la sépulture de San Marcello al Corso demeurera à son effigie.

Située sur la contre-façade de l'église, la double tombe du cardinal Giovanni Michiel et de l'évêque Antonio Orso présente une structure riche et monumentale. Le soubassement en marbre du tombeau renferme l'épithaphe du monument encadré de part et d'autre de deux *putti* en haut-relief reposant sur les armoiries du cardinal Michiel, identifiables par les vingt et un bezants, le chapeau de prêtre à bords larges muni de cordelettes (*galero*) et la croix de procession positionnée derrière l'écu. Les deux *putti* – par leurs positions respectives – affirment la symétrie du tombeau. Tous deux portent leurs regards sur l'extérieur du tombeau, un bras tenant l'écusson et l'autre appuyé sur une torche éteinte comme symbole de la mort et fin de la vie humaine. Céans, Sansovino représente ce court laps de temps du passage de la vie à la mort, symbolisé par la flamme de la torche qui s'éteint.

Au-dessus des deux petits *putti*, au niveau supérieur, sont reconnaissables – par l'ours, le *galero* et les crosses – les armoiries de la famille Orso ciselés en bas-relief. L'effigie couchée dans ce registre représente le neveu de Giovanni Michiel, l'évêque d'Agen, Antonio Orso, mort en 1511. Le gisant repose sur une pile de livres, faisant allusion à sa vaste bibliothèque qu'il légua à San Marcello al Corso.

« Dans le monastère de cette église, il y a déjà une célèbre bibliothèque, particulièrement enrichie de 730 livres d'Antonio Orso, selon le mémorial en marbre suivant qui est apposé sur la côte. »²⁷⁹ Aux extrémités, la dépouille est soutenue par des figures hybrides.

Le registre supérieur du tombeau présente une structure en arc de triomphe. Au centre de cette structure, inscrit dans l'arc central, est identifiable l'effigie du cardinal Giovanni Michiel, neveu du pape Paul II et généreux bienfaiteur des Servites, mort en 1503 probablement empoisonné par la famille Borgia. Le gisant repose ici sur un tombeau timidement orné de festons et d'une inscription mentionnant : « CAR S ANGELI » référence hypothétique à son titre de diaconat de l'église Sant'Angelo in Pescheria de Rome.

La lunette surmontant le gisant présente une Vierge allaitante exécutée en demi-relief entourée de part et d'autre de deux petits anges ailés sculptés en bas-relief, à peine esquissés et semblant sortir du fond. Céans, Jacopo Sansovino offre à cette section du tombeau une symétrie similaire à celle du sous-bassement du tombeau. Au-dessus du groupe sculpté de la lunette, au centre du plafond à caisson encadrant le relief, apparaît la mention « IHS » au cœur d'un soleil, rappelant le prénom de Jésus Christ.

La partie centrale du tombeau est entourée de saints en ronde bosse inscrits dans des niches ornées. Les décors des pilastres rappellent le travail de Simone Mosca à la chapelle Cesi. Surmontant le tombeau, deux *putti* tiennent les armoiries du cardinal Giovanni Michiel avec le galero, les boules et autres éléments des armes du cardinal.

Cependant, l'œuvre principale de Sansovino réside dans les travaux qu'il réalisa pour la place Saint-Marc de Venise, qui subit de nombreuses transformations pour finalement devenir le centre civique religieux de la République vénitienne. Les contributions de Sansovino dans ce contexte de remaniement de la place principale de Venise s'inscrivent dans le programme de rénovation architecturale dit *Renovatio Urbis* commencé par le Doge Andrea Gritti dans l'intention de réaffirmer le prestige de la ville après la défaite d'Agnadel (14 mai 1509).

²⁷⁹ Voir TORRIGIO, 1639, p. 279. « Nel Monastero di tal Chiesa [chiesa di san marcello] vera già una celebre Biblioteca, arricchita particolarmente di 730 libri di Antonio Orso, come dalle seguente memoria in marmo iui affissa costa. »

Dédié au protecteur chrétien de la ville l'évangéliste saint Marc, la place éponyme constitue aujourd'hui le cœur historique et architectural de l'île, après avoir été dans le passé le centre politique et religieux de la cité des Doges.

Très représentée dans les œuvres du peintre de vedute Canaletto (1697 – 1768), la place Saint-Marc de Venise intègre l'imaginaire et l'idéal de nombreux artistes. Toutefois, bordée d'arcades et de monuments remarquables, la place Saint-Marc nécessita de nombreux siècles d'aménagement notamment entre le XIV^e et le XVI^e siècle, moment de la construction du Palais des Doges en 1340, de la Tour de l'Horloge en 1499, du Campanile de Saint-Marc en 1514.

Jacopo Sansovino joua un rôle considérable dans la transformation du centre de la ville grâce à l'exécution de nombreux bâtiments qui caractérisent aujourd'hui le cœur de Venise.

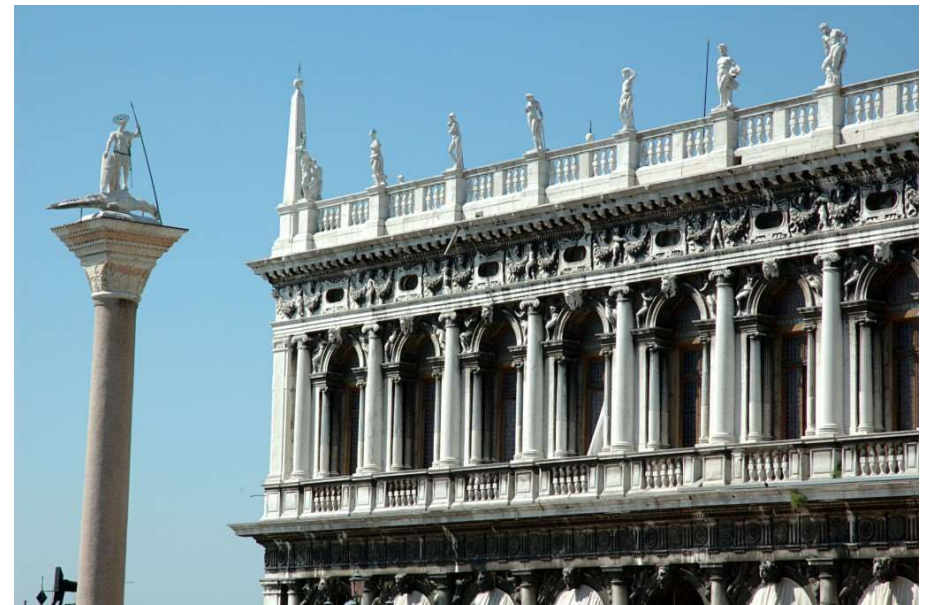


Fig. 83 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Biblioteca Marciana*, c. 1536 – 1554, Venise, Place Saint-Marc

Après le sac de Rome en 1527, Sansovino se réfugie à Venise avec l'intention de rejoindre la cour de France par invitation du roi François I^{er}. Confronté au prestige et à la richesse artistique de la ville, Sansovino voit les potentiels défis que pourraient lui apporter la ville et les travaux de la place Saint-Marc à sa carrière de sculpteur.²⁸⁰ Ainsi, le 77^e doge de Venie, Andrea Gritti (1455 – 1538), le charge de restaurer les coupes de la Basilique et en 1529, Jacopo Sansovino est nommé *Protomaestro* soit l'architecte en chef et surintendant de la construction de Venise par les procureurs de Saint-Marc. Sansovino réalisa au cours de ses quarante années de mandat de nombreuses constructions et restaurations mais ses œuvres les plus importantes pour la République vénitienne furent liées au projet civique du Doge Gritti consistant à repenser toute la place Saint-Marc.

Déjà évoquée par Pétrarque en 1362, ce n'est qu'en 1537 qu'est envisagée la construction d'une bibliothèque publique à Venise renfermant les legs de Pétrarque, du Cardinal Bessarion (1403 – 1472) ou encore des ouvrages provenant de Constantinople. Le projet de construction du *palazzo della libreria* est confié à Jacopo Sansovino, et fut remis en 1570 (à la mort du sculpteur) à Vincenzo Scamozzi (1548 – 1616). Cet édifice est donc le fruit d'une collaboration entre de nombreux artistes : Jacopo Sansovino, Titien, Véronèse, Alessandro Vittoria ...

La seconde édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari, publié en 1568, est l'une des premières sources de ces travaux : « [...] il entreprit, sur l'ordre des Procurateurs, en face du Palais Public, la splendide et somptueuse construction de la Bibliothèque, avec sa belle ordonnance dorique et corinthienne, la superbe distribution de ses sculptures, de ses corniches, de ses colonnes, de ses chapiteaux et de ses figures en demi-relief. C'est une vraie merveille, réalisée sans la moindre lésinerie. Les salles sont pleines de riches pavements, de stucs, de scènes sur les murs [...] ».²⁸¹

La construction de la *Biblioteca Marciana* est également citée par Vasari dans les quelques lignes dédiées à l'un des élèves de Jacopo Sansovino : Girolamo da Ferrara dit Lombardo (1506 – 1590). « [...] il arriva sous les ordres de Sansovino à l'âge de trente ans avec [...] quelques sculptures à son actif. Or il s'adonna à cet art de telle façon qu'en peu d'années il fit de grands progrès, comme en témoignent ses demi-reliefs de la Bibliothèque et de la Loggia du campanile de Saint-Marc. »²⁸²

²⁸⁰ Voir WAYNE PARTRIDGE, 2015.

²⁸¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 90, l. 2 – 8.

²⁸² *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 96, l. 3 – 8.

Sansovino se réfère aux modèles romains pour ériger la bibliothèque Saint-Marc. La façade est pensée telle une loggia antique caractérisée par des arcades soutenues par des entablements doriques alternants triglyphes et métopes, eux-mêmes soutenus par des colonnes à fûts cannelés et aux chapiteaux ioniques. Pour encadrer et orner ces arcades, Sansovino ajoute des figures nues en demi-relief, évoquant quelque peu les *Ignudis* de Michel-Ange. Chaque ouverture montre un entrecollonnement d'ordre ionique. La *loggia* est surmontée d'une riche niche décorée de *putti* et de festons fleuris sculptés en demi-relief. L'œuvre est complétée par une balustrade ornée d'obélisques angulaires et complétée d'une série de statues de divinités classiques de la main d'Alessandro Vittoria – élève de Sansovino – et d'autres artistes bien connus.

En érigeant la *libreria di san Marco*, Sansovino prouve sa capacité à mélanger architecture classique et Renaissance tout en affirmant l'influence de son contemporain, Andrea Palladio (1508 – 1580) sur son œuvre, dont l'architecture paladienne née à Venise sera fortement réemployée du XVI^e au XVIII^e siècle notamment grâce à son ouvrage *Les Quatre Livres de l'architecture* publié en 1570. Ici, Sansovino réemploie la *loggia* et offre à son monument un style symétrique.

La *Loggetta* de Saint-Marc – appelée également la *Loggetta Sansovina* – fait également partie des constructions et réaménagements de la place Saint-Marc confiés à Jacopo Sansovino à partir de 1529. L'édifice – conçu pour accueillir les praticiens vénitiens voués à entrer au gouvernement – fut érigé entre 1538 et 1546 à la base du Campanile de la place. Dans la seconde édition de son ouvrage, Giorgio Vasari mentionne cette œuvre : « La Loggia d'ordre corinthien, près du campanile de Saint-Marc, a été élevée d'après son dessin, avec son riche décor de colonnes [...]. Elles sont accompagnées de scènes et de figures en bas-relief. »²⁸³ L'ouvrage est également mentionné dans les quelques lignes dédiées à l'élève de Jacopo Sansovino Tiziano da Padova (1511 – 1552) : « [...] dans la loggia du campanile de Saint-Marc, il sculpta quelques petites figures de marbre ».²⁸⁴

²⁸³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 90, l. 40 – 45.

²⁸⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 96, l. 33 – 34.

Également, dans ses ouvrages *Venetia citta nobilissima et singolare, Descritta in XIII. Libri* publié en 1604 et *L'Arte oratoria secondo i modi della lingua volgare* publié en 1546, Francesco Sansovino (1521 – 1586) mentionne l'œuvre de son père et précise la signification des statues décorant la façade de la *Loggetta* ; explications qu'il tient vraisemblablement de son propre père. Ces deux ouvrages constituent ainsi les sources les plus fiables de ces œuvres.



Fig. 84 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Loggetta Sansovinia*, 1538 – 1545, Venise, Place Saint-Marc

Pensée comme un arc de triomphe dont la composition offre grandeur aux cérémonies publiques, la *loggetta* est garnie de colonnes jumelées, de niches garnies de statues en ronde bosse et en bronze représentant Minerve, Apollon, Mercure et Pax. La façade offre de riches effets polychromiques grâce aux mélanges de pierres rares et de marbres (marbre rouge de Vérone, pierre d'Istrie, marbre blanc de Carrare ...). Le registre supérieur de l'édifice est quant à lui orné de trois grands reliefs aux inspirations attiques qui sont l'œuvre de Sansovino et de ses collaborateurs Danese Cattaneo et Tiziano Aspetti. Ils allégorisent Venise et ses principaux territoires qui lui sont assujettis : à gauche, *Jupiter en allégorie de la Crète* (Fig. 86), au centre *Venise en Justice* (Fig. 86) et à droite *Venise en allégorie de Chypre* (Fig. 87).

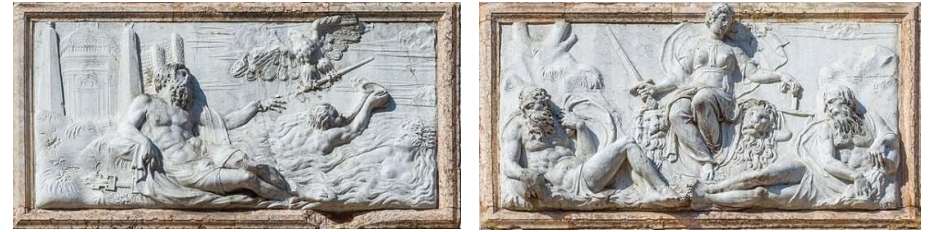


Fig. 85 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Jupiter en Crète* (à senestre) et *Vénus en Justice* (à dextre), c. 1537 – 1545, Venise, Place Saint-Marc, *Loggetta Sansovinia*



Fig. 86 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Venise en Chypre*, c. 1537 – 1545, Venise, Place Saint-Marc, *Loggetta Sansovinia*

Le relief central symbolisant *Vénus en Justice*, représente l'allégorie avec les écailles et l'épée, assise sur un trône soutenu par des lions. La figure est entourée des dieux de la rivière avec de l'eau ruisselant et sortant des urnes qu'ils tiennent. Le territoire de la Crète – sous domination vénitienne pendant quatre siècles à partir de 1208 – est présenté en Jupiter qui a été élevé sur le mont Aigion en Crète et a engendré le premier roi de l'île Mino. Chypre quant à elle – annexée à Venise en 1489 et cédée aux Turcs ottomans en 1573 – est ici représentée en *Vénus née des eaux* à proximité de l'île. Ce programme allégorique et décoratif de l'édifice fut conçu par le procurateur de Saint-Marc : Antonio Cappello avec cette idée de glorifier Venise.

Pour penser l'édifice – conçu comme un arc de triomphe – Sansovino s'est probablement inspiré de l'arc de Constantin de Rome. Les chapiteaux composites combinés à la frise furent quant à eux probablement inspirés du tombeau d'Adrien VI (Fig. 37) à Santa Maria dell'Anima, monument que Sansovino avait déjà pris connaissance lors de son séjour à Rome entre 1516 et 1527²⁸⁵.

Parallèlement aux projets architecturaux de la place Saint-Marc, Sansovino s'occupa également de créer des œuvres décoratives en bronze pour la basilique Saint-Marc²⁸⁶ dédiées au saint protecteur de la ville, œuvres mentionnées par Vasari en 1568. « [...] dans l'église Saint-Marc, six compositions de bronze en demi-relief hautes d'une brasses et longues d'une et demie, destinées à une chaire. Elles représentent des scènes de la vie de cet évangéliste et furent très appréciées pour leur variété. »²⁸⁷



Fig. 87 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Saint Marc libérant l'esclave*, 1537 – 1544, bronze, Venise, Basilique Saint-Marc

²⁸⁵ Voir MORRESI, 2000, p. 215.

²⁸⁶ Voir STOTT, 1982, pp. 370 – 379.

²⁸⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 91, l. 44 – 45 et p. 92, l. 1 – 2.

Partie intégrante d'un ensemble de six reliefs destinés à la chaire de la basilique, ce panneau de bronze représente le miracle de saint Marc libérant l'esclave, conté dans les récits hagiographiques. « Un fidèle chrétien, qui était au service d'un noble, de Provence, avait fait le vœu de visiter le tombeau de saint Marc, mais ne pouvait obtenir de son maître la permission de se rendre à Venise. Enfin, sacrifiant sa peur du châtement corporel à sa peur de la disgrâce céleste, il partit sans demander la permission, et alla prier au tombeau du saint.

Quand il revint auprès de son maître, celui-ci, furieux, ordonna de lui crever les yeux. Aussitôt ses esclaves, plus cruels encore que leur maître, étendirent sur le sol leur pieu compagne, et se mirent en devoir de lui crever les yeux avec des pointes de fer. Mais tout leur zèle ne leur servait à rien, car les pointes se brisaient en touchant les yeux. Alors le maître ordonna de rompre à coups de hache les membres du malheureux, et de lui couper les pieds ; mais le fer des haches s'amollissait et devenait du plomb. Alors le maître ordonna de lui briser les dents avec des marteaux de fer. Mais de nouveau le fer s'amollit, comme, hébété par la puissance de Dieu. Ce que voyant, le maître, stupéfait, se repentit, demanda pardon à l'esclave, et alla prier avec lui au tombeau de saint Marc. »²⁸⁸

Suivant l'histoire relatée dans *La Légende Dorée*, Sansovino représente l'épisode miraculeux dans son relief. La composition du relief rappelle les œuvres contemporaines – tant picturales que sculpturales – avec ces nombreuses figures qui envahissent le premier plan avec leurs drapés, leurs attitudes et leurs mouvements.

Les autres reliefs faisant partie de cet ensemble représentent eux aussi les autres épisodes de la vie de saint-Marc, tels le baptême d'Aniane, Saint Marc guérissant un possédé ou encore le martyr de saint Marc.

Évoquant les reliefs réalisés par Donatello tel *Le banquet d'Hérode*²⁸⁹, Sansovino cisèle ici des structures architecturales pour orner l'arrière plan de son œuvre, attestant ainsi le goût éclectique du langage architectural remarquable de l'artiste.

²⁸⁸ Voir VORAGINE, 1998, p. 287.

²⁸⁹ Donatello, *Le banquet d'Hérode*, marbre, H. 50 cm ; L. 71 cm, c. 1435, Lille, Palais des Beaux-arts.



Fig. 88 Jacopo Sansovino (1486 – 1571), *Porte de la Sacristie*, c. 1537 – 1544, bronze, Venise, Basilique Saint-Marc.

Dans la *Giuntina*, Vasari – qui décrit Sansovino comme *l'innovateur* de Venise – mentionne brièvement la porte de la Sacristie²⁹⁰ dans sa *Vitae* dans le cadre des travaux de Sansovino pour la basilique Saint-Marc : « Toujours à Saint-Marc [...] il sculpta [...] la porte de bronze de la sacristie formée de deux panneaux très beaux ornés de scènes de la vie du Christ entièrement en demi-relief, excellemment travaillées. »²⁹¹

L'ouvrage du fils du sculpteur Francesco Sansovino *Venetia, città nobilissima et singolare* publié en 1581 dans lequel il décrit et commente les travaux de son père, constitue ainsi la source principale de cette œuvre : « De la gauche, on entre dans la Sacristie dont la porte en bronze sculptée de bas-relief par ledit Sansovino contient la mort et la résurrection du Christ, avec les Évangiles et les Prophètes, œuvre de vingt ans quant à la facture, de valeur infinie quant au prix et très digne de tous les éloges quant à la sculpture. [...] Dans l'ensemble de l'œuvre, on remarque, outre l'artifice des figures qu'on peut y voir, les perspectives des pays de bas-relief faites apparence de peinture. ».

²⁹⁰ Voir STOTT, 1982, pp. 379 – 382.

²⁹¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 92, l. 2 – 7.

La porte de la sacristie de Saint-Marc est composée au total de quinze panneaux en bronze de tailles et de compositions différentes. Mesurant chacun 61,5 centimètres par 59,5, les reliefs des deux principaux panneaux représentent la Mise au tombeau et la Résurrection du Christ. Dans le registre inférieur de la porte, la représentation de la mise au tombeau présente une composition divisée horizontalement. Au premier plan, le sculpteur représente un groupe en deuil autour de deux personnages masculins qui portent le corps du Christ pour le placer dans le sarcophage. Deux autres figures participent activement à la mise au tombeau en se tenant à la gauche du Christ. Dans le coin gauche du relief, Sansovino représente un personnage en deuil assis près du sarcophage, complètement recouvert de son vêtement et dont le visage reste caché au spectateur. À droite, plusieurs figures sont regroupées autour d'une figure féminine affaiblie par le chagrin qui peut être identifiée comme Marie en deuil. Une dernière figure féminine – identifiable comme étant Marie-Madeleine – apparaît entre les deux groupes, les bras grands ouverts et les cheveux ondulants au vent. Cette figure remplit une fonction de médiation et relie les deux groupes ensemble ainsi que le premier plan à l'arrière-plan. L'arrière-plan dépeint un paysage narratif détaillé, exécuté entre le bas-relief et le *stiacciato*.

Le Christ – qui semble flotter au-dessus de son sarcophage – est représenté regardant vers le ciel, tenant le drapeau de la résurrection dans sa main gauche et tendant son bras droit vers les cieux. Cette représentation du rayonnement divin du ciel est davantage mise en valeur par la lumière qui tend à se refléter sur le bronze de la porte.

Les reliefs des trois panneaux horizontaux qui bordent la porte représentant les prophètes sont identifiés par Francesco Sansovino comme étant à la fois des représentations de personnages bibliques mais aussi des représentations de deux amis de son père : Pietro Aretino, Titien et Sansovino lui-même. Les quatre panneaux verticaux représentent les quatre évangélistes, identifiables par les tétramorphes exécutés en reliefs ornant leurs piédestaux respectifs. Dans le registre supérieur, Sansovino représente des petits *putti* et dans chaque coin de la porte six têtes, rappelant considérablement la *Porte du Paradis* de Lorenzo Ghiberti (1370 - 1455) réalisée entre 1425 et 1452 pour le baptistère de Florence, que Sansovino a probablement pu admirer lors de sa présence à Florence. Sansovino offre à sa représentation de l'un des épisodes bibliques une dynamique de mouvement intéressante, qui renforce la représentation dramatique de la mise au tombeau du Christ.



Fig. 89 Giovanni Minello (1440 – 1528) *et al*, *Chapelle Sant' Antonio*, XV^e – XVI^e siècles, Padoue, Basilique Sant'Antonio

L'une des dernières œuvres mentionnées dans la vie de Jacopo Sansovino est la participation de l'artiste pour la réalisation des décors de la chapelle Saint-Antoine de Padoue. « A Padoue, dans la chapelle Saint-Antoine, il exécuta une grande scène en marbre, représentant un miracle du saint, avec de superbes figures en demi-relief ; cette œuvre est très prisée des Padouans. »²⁹²

Évoqué lors de la description du retable d'Andrea de Fiesole (I), saint Antoine – prêtre franciscain, prédicateur et thaumaturge – est une figure importante de la cité de Padoue. Canonisé en 1232 par le pape Grégoire IX, saint Antoine repose dans la dite chapelle du tombeau de la Basilique Saint-Antoine de Padoue érigée en 1238.

La chapelle Saint-Antoine – hypothétiquement datée au XIV^e siècle – renferme le tombeau du saint appelé « Arche de saint Antoine » qui fut initialement commandé à Giovanni Minello (1440 – 1528) à la fin du XV^e siècle. A sa mort, c'est le sculpteur véronnais Giovanni Maria Falconetto (1468 – 1535) qui reprit les rênes du projet. Il est toutefois notable que certains pensent que l'architecte initial du projet était Tullio Lombardo (1455 – 1532) ou encore Andrea Briosco (1470 – 1532) qui réalisa de nombreux bas-reliefs aujourd'hui conservés au musée du Louvre. Quoi qu'il en soit, la réalisation de la chapelle Saint-Antoine – qui présente une architecture et une composition très complexe – réunit les principaux sculpteurs de la Vénétie de l'époque.

²⁹² *Op. Cit.* Vol. I, Livre X, p. 91, l. 37 – 39.



Fig. 90 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Le Miracle de la jeune Cerilla*, c. 1562, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio

Tiziano da Padova (1511 – 1552) y a également réalisé des œuvres comme l'atteste Vasari dans sa seconde édition des *Vies* : « La voûte de la chapelle Saint-Antoine de Padoue aux riches compartiments de stuc est de sa main. Il avait commencé pour cette chapelle une grille de bronze composée de cinq arceaux, ornée de scènes de la vie du saint et de figures en demi-relief, mais elle resta inachevée. »²⁹³ Silvio Cosini y réalisa également un relief représentant *Le mari jaloux poignardant sa femme* et il compléta le relief d'un contemporain entre 1534 et 1536. Toutefois, Vasari ne fit pas mention de la participation de Cosini dans la *Vie* de ce dernier. Véritable chef-d'œuvre de la Renaissance, la chapelle du tombeau de saint Antoine présente une architecture monumentale pourvue d'arches et de colonnes sculptées et ornées de chapitreaux, de festons, de portraits sculptés ... au centre duquel trône le tombeau du saint réalisé en 1594 par Tiziano Aspetti (1557 – 1606).

²⁹³ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 96, l. 39-44.

Fruit d'une collaboration entre divers artistes, le mur du fond de la chapelle est décoré de neuf grands reliefs sculptés représentant de gauche à droite : *La prise de vêtement de saint Antoine* réalisé par Antonio Minello en 1512, *Un mari jaloux poignardant sa femme* achevé par Silvio Cosini en 1529, *saint Antoine ressuscitant un jeune homme* fruit de la collaboration de Danese Cattaneo et Girolamo Campagna de 1577, *Saint Antoine ressuscitant une jeune fille noyée* réalisé par Sansovino en 1562, *Saint Antoine ressuscitant un enfant noyé* achevé par Antonio Minello et Jacopo Sansovino en 1534, *Le miracle du coeur de l'avare* et *Le miracle du pied coupé et rattaché* effectués par Tullio Lombardo en 1525, *Le verre jeté à terre et resté entier* réalisé entre 1520 et 1529, *Un nouveau-né déposant en faveur de l'honnêteté de sa mère* réalisé par Antonio Lombardo en 1505. Céans, Sansovino a donc réalisé le relief représentant le *Miracle de la jeune Cerilla*, œuvre alliant bas et demi-relief sur un fond architectural en *stacciato*, évoquant ainsi les reliefs de la porte de la Sacristie de Saint-Marc que Sansovino réalisa quelques années plus tôt (fig. 89).

Dans la réédition des *Vies* de 1568, la biographie de Jacopo Sansovino est l'occasion pour Vasari d'évoquer les élèves du maître et leurs travaux les plus emblématiques. L'une des premières œuvres concernées par le genre du relief citée dans ce passage, est de la main du sculpteur maniériste de l'école vénitienne : Alessandro Vittoria (Trente, 1525 – Venise, 1608). « Dans le même matériau, il exécuta comme nous l'avons déjà mentionné, toute l'ornementation des voûtes des nouveaux escaliers du palais de Saint-Marc ; à l'intérieur des compartiments, Battista Franco a peint par la suite des scènes [...] ». ²⁹⁴

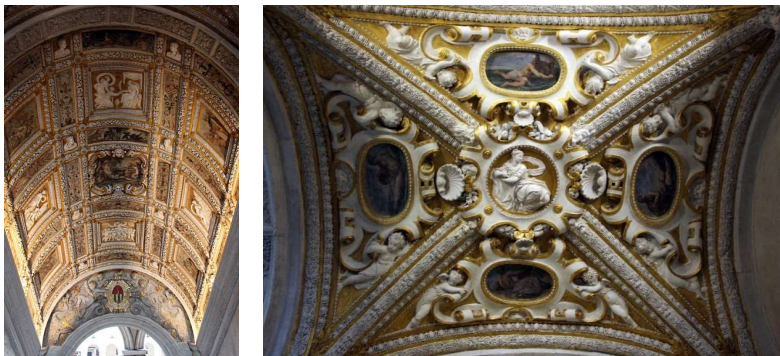


Fig. 91 Alessandro Vittoria (1525 – 1608), *Scala d'Oro*, c. 1557, stuc, Venise, Palais des Doges

²⁹⁴ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 98, l. 11-14.

Situé au Palais des Doges de Venise, l'escalier d'or – de l'italien *Scala d'Oro* – est sans doute l'escalier le plus riche du monde grâce à ses décorations de stuc, d'or et de blanc. Illustrant la puissance de Venise sur les mers, cet escalier d'apparat – menant aux salles de réception du Doge lui-même – met en lumière la suprématie vénitienne.

Initié sous le Doge Andrea Gritti, le projet architectural du *Scala d'oro* – dont le but était de relier des appartements du Doge et le Palais de Justice – fut confié à Jacopo Sansovino, alors *protomaestro* de Venise, expliquant ainsi la présence de l'un de ses élèves sur le chantier. Remanié, le projet de construction de l'escalier revint finalement en 1559 à l'architecte Antonio Abbondi (? – 1549) qui chargea Alessandro Vittoria de réaliser la décoration en stuc tandis que Giambattista Franco réalisa les fresques du plafond. Les sculptures en ronde bosse de l'escalier furent quant à elles exécutées par Tiziano Aspetti (c. 1557 – 1606). Les ouvrages en stuc réalisés pour l'escalier par Vittoria – harmonieusement intégrés et parfaitement alignés avec la ligne de voûte – sont présentés tels des cadres servant à mettre en valeur les ouvrages peints par Franco. Céans, Vittoria se plaît à réaliser un grand nombre de grotesques, festons, candélabres ... ou encore figures mythologiques, *putti* ...



Fig. 92 Alessandro Vittoria (1525 – 1608), *L'Annonciation*, c. 1583, bronze, H. 97,8 cm ; L. 61,6 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, inv. 1942.249

Cette œuvre est hypothétiquement le relief réalisé en 1565 pour la chapelle des Frères Mineurs dans la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venise que Vasari mentionne dans le passage dédié à Vittoria. « Il décora une chapelle des Frères Mineurs, où il sculpta en demi-relief un beau et grand panneau d'autel représentant l'Assomption, au bas de laquelle il plaça cinq grandes figures qui ne manquent pas de dignité avec leur beau style, les drapés majestueux qui tombent lourdement et leur exécution soignée ; il s'agit de *Saint Jérôme*, *Saint Jean Baptiste*, *Saint Pierre*, *Saint André* et *Saint Léonard*, de six pieds de hauteur chacun, les meilleurs ouvrages qu'il ait réalisés jusqu'alors. »²⁹⁵

Céans, Vittoria représente une scène biblique de façon puissante où tous les éléments – figures, draperies, nuages – paraissent en mouvement, accentuant ainsi la réaction de Marie face à l'archange Gabriel, qui pointe de son doigt le Saint-Esprit. « La plasticité et la profondeur du relief, le mouvement dramatique et la manipulation du détail en font l'une des plus belles créations de l'artiste. »

Toutefois, le relief conservé à l'Art Institute of Chicago fut commandé par Hans Fugger (1531 – 1598) – membre de la riche famille de marchands et banquiers du Saint Empire – en 1580. Peut-être cette œuvre fut l'objet d'une confusion de la part de Vasari, ou bien le relief de Chicago n'est pas l'œuvre mentionnée par Vasari.

Commandé à Danese Cattaneo (Colonnata, 1512 – Padoue, 1572) par Ercole Fregoso, l'autel éponyme honore la mémoire du 43^e doge de la République de Gênes : Giano Fregoso (1455 – 1529). L'œuvre est citée dans l'ouvrage de 1568 de Vasari, dans la biographie de Jacopo Sansovino dans laquelle l'historiographe cite les élèves du maître. « L'œuvre la plus importante et la plus remarquable jamais réalisée par Danese se trouve à Vérone à Sainte-Anastasia. C'est un riche autel de marbre orné de grandes statues qui fut érigé par le seigneur Ercole Fregoso [...] »²⁹⁶ « [...] en arrière des colonnes, un demi-relief représente Minerve dans les airs tenant d'une main un bonnet ducal semblable à celui des doges de Venise et de l'autre une bannière avec l'emblème de Saint-Marc. »²⁹⁷

²⁹⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 98, l. 17 – 24.

²⁹⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 100, l. 26 – 29.

²⁹⁷ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 102, l. 2 – 5.



Fig. 93 Danese Cattaneo (1512 – 1572), *Autel Fregoso*, c. 1565, marbre, Vérone, Église Sant'Anastasia

L'autel présente une composition en arc de triomphe, dont la tripartition s'effectue grâce à des colonnes aux fûts cannelés surmontés de chapiteaux corinthiens ou composites. Au centre, une statue en ronde bosse du Christ ressuscité trône dans une seconde niche travaillée de décors architecturaux. De part et d'autre, deux statues en ronde bosse ornent les côtés de l'arc, sur celle à la droite du Christ est d'ailleurs identifiable le défunt doge puis sur l'autre l'allégorie de la vertu militaire rappelle les talents guerriers de Giano Fregoso. Au-dessus de ces rondes-bosses, Cattaneo place deux reliefs sculptés, l'un représentant une personnification de la Victoire, l'autre une personnification de la Venise armée. La description de Vasari pour le monument de Cattaneo est donc erronée. Le reste du monument offre de nombreuses autres statues en ronde bosse visant à glorifier le défunt.

Les traits stylistiques de cette œuvre signée en 1565 rappellent l'amitié qui lie Palladio à Cattaneo ; conduisant ainsi les historiens de l'art à émettre l'hypothèse que l'architecte a fourni au sculpteur le dessin et les formes de l'artefact. De la même façon, les caractéristiques anatomiques du Christ évoquent les musculatures prononcées typique de l'art de Michel-Ange.

En tant qu'historien de l'art, Giorgio Vasari dut « couper le fil derrière lui »²⁹⁸. Cette troisième et dernière partie vise à mettre en exergue les décisions prises par l'auteur pour mener à bien la rédaction de la seconde édition de son ouvrage. Il s'agira d'évoquer ici les œuvres oubliées dans les biographies de la Giuntina, mais également les artistes omis par Vasari.

Pour finir, une réflexion sera menée pour tenter de déterminer quels facteurs ont pu rentrer en jeu dans les décisions que Giorgio Vasari prit au moment de la rédaction de son ouvrage.

III – LE RELIEF DANS LES VITE

DES PROPOS NON EXHAUSTIFS
CONFORMES À LA CONSIDÉRATION
CONTEMPORAINE

²⁹⁸ André CHASTEL, « Présentation des *Vies* », In *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, p. 22.

DES BIOGRAPHIES INCOMPLÈTES

Comme précité (p.), après avoir été soldat, Pietro Torrigiano (1472 – 1528) se rendit en Angleterre, par suite de l'invitation du roi Henri VII à la cour. Dans les *Vies*, cette partie de la carrière de l'artiste demeure incomplète, ce probablement en raison de la distance entre l'Angleterre et l'Italie. Ainsi, Vasari reste très succinct quant aux œuvres anglaises de Torrigiano. « Les marchands l'emmenèrent en Angleterre. Au service du roi, il exécuta d'innombrables statues en marbre, bronze et bois, rivalisant avec les maîtres locaux qu'il surpassa tous. »



Fig. 94 Pietro Torrigiano (1472 – 1528), *Monument de Dr John Yonge*, marbre et terre cuite polychrome, Londres, King's College, Maughan Library

Le sculpteur y réalisa de nombreuses œuvres dont le monument funéraire de l'ecclésiastique et diplomate John Yonge (1465 – 1516) aujourd'hui à la Bibliothèque Maughan du King's College de Londres. Ce tombeau – en marbre et en terre cuite polychrome – se présente comme une niche simple, dans laquelle le sarcophage recouvert d'un gisant repose sur un piédestal orné d'une épitaphe et de deux armoiries. La lunette de la niche est ornée de trois figures en bas et haut relief du Christ nimbé et de deux anges. Cette œuvre est originale notamment par sa grande polychromie. Ce tombeau est considéré comme étant le premier monument véritablement renaissance en Angleterre dépourvu de quelconque détail gothique, même dans le lettrage ou les moulures.²⁹⁹

Dans la biographie de Silvio Cosini (1495 – 1547), certaines réalisations ne sont pas évoquées par Vasari. En effet, Cosini participa à l'élaboration des décors de la chapelle saint Antoine de Padoue (p. 184 – 186). Il y acheva en 1519 un relief représentant *Un mari jaloux poignardant sa femme*. Il est très étonnant que cette œuvre ne soit citée ni dans la *Vie* du fiésolan ni dans le chapitre dédié à Jacopo Sansovino, dans lequel l'historien évoque la chapelle de Saint Antoine. Pour l'Église San Matteo de Gênes (p. 151 – 154), Silvio Cosini réalisa – en collaboration avec Montorsoli – de nombreux reliefs tels l'autel aux trophées, les deux chaires et les urnes du presbytère ; œuvres réalisées dans le cadre des restructurations opérées au XVI^e siècle sous l'impulsion d'Andrea Doria (1466 – 1560). Le chœur est orné de figures en demi et haut-relief représentant les Évangélistes. Saint Mathieu est identifiable à droite, tenant son épée de martyr. Le chœur surplombe d'autres petits reliefs placés sur le mur représentant notamment Neptune tenant le trident.



Fig. 95 Silvio Cosini (1495 – 1547), *Chaire*, marbre, Gênes, San Matteo

²⁹⁹ Voir à ce propos SHERLOCK, 2008, p. 139.

Cosini réalisa un autre relief représentant l'écorchage de Marsyas voulu par Apollon ; illustrant ainsi la profonde influence des artistes de la Renaissance par les figures héroïques grecques et romaines antiques.



Fig. 96 Silvio Cosini (1495 – 1547), *L'écorchage de Marsyas*, marbre, c. 1533, H. 73 cm ; L. 60 cm ; 7 cm, Manchester (USA), Currier Museum of Art, Inv. 2020.4

Dans la *Vie* d'Andrea de Fiesole (1465 – 1526), le passage dédié au sculpteur italien Antonio de Carrare (1478 – 1537) dit Antonio Gagini, semble très peu exhaustif. Vasari mentionne brièvement l'art du sculpteur en quelques lignes : « Toujours à la même époque, Antonio de Carrare, sculpteur exceptionnel, exécuta à Palerme, pour le duc napolitain de Monteleone de la famille Pignatella, vice-roi de Sicile, trois statues de la Vierge, en différentes poses, qui furent placées sur trois autels de la cathédrale de Monteleone en Calabre ; il lui fit aussi des compositions de marbre conservées à Palerme. »³⁰⁰

Par cette mention, difficile de déterminer à quelle œuvre de la main de Gagini Vasari fait mention. Quoi qu'il en soit, la biographie du sculpteur fiésolan demeure très succincte au vu du *corpus* qu'il laissa après sa mort.

³⁰⁰ *Op. Cit.* Vol. I, Livre. V, p. 289, l. 33 – 38.

En effet, Gagini réalisa durant sa carrière des œuvres majeures, dont aucune mention n'est faite dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. C'est le cas notamment de la *Tribune* exécutée en marbre pour la cathédrale de Palerme.



Fig. 97 Antonello Gagini (1478 – 1537), *Reconstitution contemporaine de la Tribune*, plâtre, 1998 – 2000

Commandée par l'archevêque de Palerme Giovanni Paternò (? – 1511) et érigée en 1510 et 1574 par Gagini et ses fils dans le Duomo de Palerme, la *Tribune* de marbre – considérée comme étant le plus important chantier sculptural sicilien de la Renaissance – fut détruite entre 1781 et 1801 dans le cadre de la rénovation de la cathédrale.

De nombreux éléments de la tribune sont toujours conservés aujourd'hui, comme les reliefs en cocardes situés originellement au-dessus des niches. Les représentations de saint Louis de Toulouse ou encore de saint Bernardin de Sienna ont été notamment sauvées des destructions du XVIII^e siècle.

Antonio Gagini exécuta également un tabernacle de marbre pour la basilique-cathédrale Santa Maria Assunta de Messine aujourd'hui conservée au musée de Messine. Cette œuvre fut démontée lors de la reconstruction de la chapelle du Saint Sacrement au XVII^e siècle. Dédicée à la messe, l'œuvre de Gagini – composée de multiples figures d'anges et de Jésus au centre – laisse apparaître la mention de « VERBU CARO PANEM VERU VERBO CARNEM EFFICI » faisant ainsi référence au corps du Christ transformé en pain.



Fig. 98 Antonio Gagini (1478 – 1537), Tabernacle, c. 1504, marbre, Messine, Musée régional de Messine

De nombreuses autres reliefs sont absents de la biographie de l'artiste. C'est le cas notamment d'un tondo de marbre représentant une Vierge à l'Enfant provenant du couvent de Santa Maria di Gesù de Palerme, un tabernacle de marbre présentant des traces de dorures ou encore de deux reliefs de Vierge à l'Enfant en marbre ; œuvres aujourd'hui conservées à la Galerie régionale de la Sicile dans le Palazzo Abatellis à Palerme.

Il est également possible de mentionner la réalisation de la chaire de marbre ornée de divers reliefs pour l'église Santa Maria degli Angeli de Pergame ou encore le triptyque de marbre représentant la Vierge entourée de saint Philippe et saint Jacques aujourd'hui conservés dans la Chapelle Privilège de la Basilique Santa Maria Assunta d'Alcamo (Sicile). De nombreuses autres œuvres de Gagini appartenant au genre du relief pourraient également être citées. Il est notable que toute la production de Gagini fut exécutée pour la Sicile.

Dès 1550, Vasari établit une biographie assez complète de l'Œuvre d'Andrea Sansovino (1460 – 1529). Toutefois, deux œuvres manquent à l'énumération réalisée dans les *Vies*.

La première œuvre oubliée par Vasari est le tombeau exécuté par Sansovino pour le seigneur de Fermo Lodovico Euffreducci³⁰¹ (1497 – 1520). Page à la cour de Giovanni de Médicis (1475 – 1521), Euffreducci sut s'attirer les bonnes œuvres du pape Léon X et c'est ainsi qu'il pu reprendre le territoire de Fermo. En 1514, il devient officiellement le seigneur de Fermo.

A sa mort, en 1520, sa mère Celanzia degli Oddi commande à Andrea Sansovino un tombeau polychrome pour son fils. Le mausolée fut exécuté en marbre blanc et jaune d'Istrie et fut placé dans l'église de San Francesco de Fermo. Le gisant est représenté tel un être endormi, vêtu de son armure et de son épée, un sourire au coin des lèvres. Au-dessus du sarcophage richement orné de feuillages et d'arabesques, Sansovino place une Vierge à l'Enfant inscrite dans une cocarde. Deux niches prévues initialement pour renfermer des petites statues en ronde bosse se trouvent de part et d'autre du tondo. Dans le soubassement, l'épithaphe renvoyant au feu seigneur est entourée des armoiries de la famille Euffreducci identifiables grâce au léopard ciselé sur le champ.

³⁰¹ Voir DE MINICIS, 1870, Vol. IV, p. 193.



Fig. 99 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Tombeau de Lodovico Euffreducci*, c. 1520, marbre polychrome, Fermo, Eglise San Francesco

La deuxième œuvre omise par Vasari dans la *Vie* de Sansovino est le tombeau du cardinal Pedro Gonzalez de Mendoza de Tolède (1428 – 1495) qui avait décidé durant son vivant de faire ériger son tombeau entre les piliers du chœur de la cathédrale Santa Maria de Tolède.

Le tombeau monumental présente de nombreux ornements notamment au niveau des frises et des pilastres, sculptés de grotesques, de festons ... Quelques scènes majeures du tombeau sont exécutées en demi-relief : la lunette au-dessus du gisant représentant une Vierge à l'Enfant accompagnée de deux anges, la lunette au-dessus de l'épithaphe ornée d'un Christ en relief et les deux armoiries de part et d'autre du tombeau accompagnées de deux petits chérubins chacune.

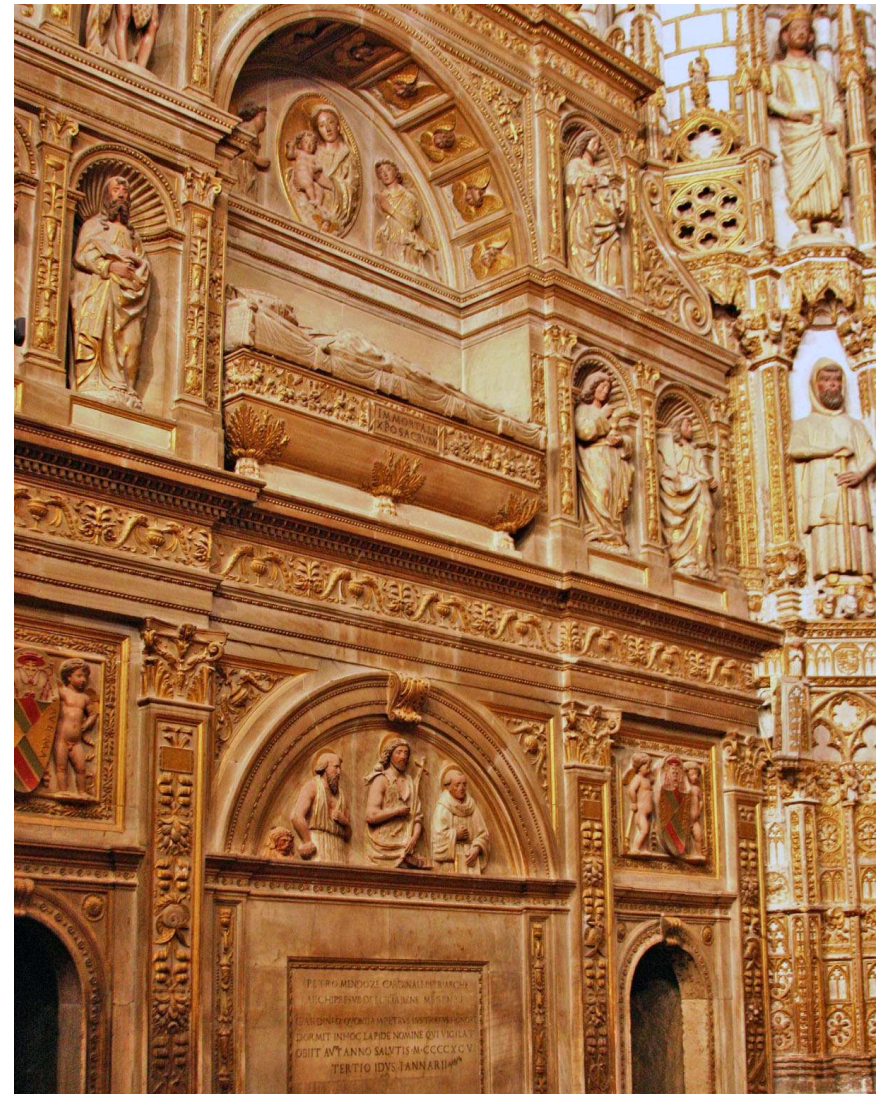


Fig. 100 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Tombeau de Pedro González de Mendoza*, c. 1495, marbre, Tolède, Cathédrale Santa Maria



Fig. 101 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Relief d'autel ou de tabernacle*, c. 1505 – 1513, marbre, H. 53 cm ; L. 129,5 cm ; Pr. 7,7 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. 1942.9.131.

Ce relief³⁰² – conservé à la National Gallery of Art de Washington – est orné de deux putti en relief, d'une inscription centrale (REX REGVM ET DOMINVS DOMINANTIVM) placée dans un cadre ainsi que de festons ornementaux. Portant la mention « École florentine. 1500 », cette œuvre fut attribuée à l'un des contemporains les moins connus de Michel-Ange : Benedetto da Rovezzano, notamment grâce à des traits similaires à d'autres œuvres de la main de l'artiste, aujourd'hui fragmentées et dispersées en Italie.

Le type de tête des *putti* rappelle ici les figures du tabernacle Sernigi dans la chapelle Ardinghelli de l'église Santa Trinita. De la même façon, les festons du relief de la National Gallery évoquent ceux réalisés pour les ornements du tombeau de Pierre Soderini à Santa Maria del Carmine. Le jeu entre reliefs et ombres est similaire entre les deux œuvres. Également, les putti – qui maintiennent le cadre renfermant l'épithaphe – se tiennent debout sur des crêtes, à la manière de certains personnages présents sur le relief de la cheminée Borgherini que Rovezzano réalisa après 1514.

³⁰² Voir à ce propos LUCHS, 1974.

L'œuvre fut attribuée par Tosi à la période entre 1505 et 1513, lorsque Benedetto da Rovezzano avait atteint l'apogée de sa carrière et œuvrait pour le monument de Saint-Jean-Gualbert à San Salvi. La remarquable similitude entre les deux reliefs suggère ainsi qu'ils ont tous deux été sculptés au même moment et au même endroit. Quoi qu'il en soit, dans les deux éditions respectives de son ouvrage, Vasari ne mentionne pas cette œuvre dans la biographie qu'il établit de l'artiste.

Dans le passage dédié au fils de Baccio da Montelupo, Raffaello (1505 – 1566), Vasari évoque nombreux de ses reliefs, en omettant toutefois de mentionner le retable de la Vierge à l'Enfant. Ce retable de marbre – aujourd'hui présenté dans la chapelle Léon X du musée national du Château Saint Ange – était à l'origine conçu pour être une petite chapelle du château.

Par ce style caractéristique de Montelupo, l'œuvre lui fut rapidement attribuée ; attribution davantage attestée par la présence de Montelupo à Rome en 1527, en 1536 (au moment de l'élaboration des décorations du pont San Angelo) puis en 1543 (lorsqu'il devient l'architecte du cardinal Tiberio Crispo (1498 – 1566) alors préfet du château San Angelo). L'œuvre – et surtout la position de la Vierge – n'est pas sans rappeler le relief du Mariage mystique de Sainte Catherine exécuté pour la chapelle Dondoli de l'église Santa Maria della Consolazione de Rome, exécutée par Montelupo en 1539. (Fig. 30)



Fig. 102 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Vierge à l'Enfant*, c. 1525 – 1549, marbre, H. 184 cm ; L. 125 cm, Rome, Musée National du Château Saint Ange, Chapelle Léon X



Fig. 103 Agostino Busti (1483 – 1548), *Monument à Lancino Curzio*, c. 1515, marbre, H. 2,50 m, Milan, Castello Sforzesco, Inv. 1241,1392.

Dans la *Vie* d'Agostino Busti (1483 – 1548) – où seul le tombeau de Gaston de Foix (1489 – 1512) est mentionné – Vasari omet de citer l'une des œuvres les plus emblématiques de la main de l'artiste : le tombeau réalisé en collaboration avec Cristoforo Lombardo (? – 1555) pour le poète italien Lancino Curzio (? – 1512) initialement destiné à l'église San Marco de Milan.

« Chez les sculpteurs lombards, le classicisme atteint son apogée dans l'œuvre d'Agostino Busti dit Bambaia. Son intérêt pour la culture classique ne se révèle peut-être nulle part plus profondément que dans le Monument à Lancino Curzio, en relation avec un probable séjour à Rome en 1513-1514. Composé d'un ensemble de figures antiques, de chevaux ailés, des figures des trois Grâces et de la Renommée, le monument est un *unicum* parmi les tombeaux lombards, « conférant une saveur antiquisante exaspérée » sans doute liée à la personnalité du défunt, un poète connu pour sa « passion pour le monde antique, ascétique et fanatique, au point d'aller par les rues et les fêtes revêtu d'une toge. »³⁰³

La *Vie* de Girolamo Santacroce (c. 1502 – c. 1537) est elle aussi incomplète et certaines œuvres majeures de l'artiste sont négligées par Vasari. C'est le cas notamment d'un retable de marbre exécuté en 1524 pour Sant'Anna dei Lombardi composé non seulement d'une ronde bosse centrale représentant la Vierge mais également de belles figures exécutées en haut relief, d'une scène en bas-relief, d'armoiries et de divers ornements. Également, Vasari n'évoque pas l'autel de marbre réalisé entre 1517 et 1520 pour Sant' Aniello de Caponapoli de Naples où la Vierge est représentée entourée de saint Agnelle de Naples et de saint Catalde de Tarente. Également, le tombeau polychrome Chevalier de Jérusalem Carlo Gesualdo (? – 1523), exécuté pour la chartreuse San Martino de Naples.

³⁰³ Voir à ce propos « Ex multis ad unum. Des dialectes de la sculpture italienne à la langue de la « manière moderne » In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, pp. 54 – 57.



Fig. 104 Girolamo Santacroce (c. 1502 – c. 1537), *Monument de Carlo Gesualdo*, c. 1523, marbre, Naples, Chartreuse San Martino de Naples.

Dans le passage dédié à Giovanni da Nola (1478 – 1559) dans la *Vie* d'Alfonso Lombardi (1497 – 1537), Vasari néglige également quelques œuvres emblématiques du sculpteur, dont la plus remarquable n'est autre que le monument funéraire du vice-roi de Naples Ramón de Cardona (1467 – 1522), rappelé en Espagne en 1513 après la mort du pape Jules II (1443 – 1513) et revenu dans la cité parthénopéenne après avoir été nommé Grand Amiral du Royaume de Naples par l'empereur du Saint-Empire Germanique Charles Quint (1500 – 1558).

Initialement exécuté à Naples, le tombeau fut démonté et transporté pièce par pièce pour être ensuite reconstruit à l'identique à Bellpuig (Espagne), incarnant ainsi l'un des principaux exemples de l'art de la Renaissance en Espagne. Le monument est orné d'un grand nombre de reliefs dont les principaux sont la Pietà centrale de la lunette surmontant le sarcophage, les cocardes sculptées de figures en haut-relief, les scènes ornant le sarcophage ainsi que tous les autres ornements des pilastres et des frises.



Fig. 105 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Monument funéraire de Ramón de Cardona*, c. 1522, marbre, Bellpuig, Église Sant Nicolau

De nombreux autres reliefs furent omis par Vasari, comme l'autel de marbre de l'église San Domenico Maggiore de Naples exécuté en 1536 ou encore l'autel principal de la basilique San Lorenzo Maggiore de Naples.

La *Vie* du sculpteur Baccio Bandinelli (1488 – 1560) – étant pourtant l'une des plus renseignées en ce qui concerne le genre du relief – n'échappe également pas à certains oublis de la part de Vasari, l'exemple le plus probant étant le relief de marbre représentant *l'ivresse de Noé* réalisé vers 1530 et aujourd'hui conservé au Bargello.



Fig. 106 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *L'ivresse de Noé*, c. 1530, marbre, H. 59 cm ; L. 90 cm, Florence, Musée du Bargello

« Les fils de Noé, qui sortirent de l'arche, étaient Sem, Cham et Japhet ; Cham était le père de Canaan. Tels étaient les trois fils de Noé. C'est par eux que fut peuplée toute la terre. Noé, le cultivateur, se mit à planter une vigne. Il but du vin, s'enivra et se découvrit à l'intérieur de sa tente. Cham, le père de Canaan, voyant la nudité de son père, sortit rapporter la chose à ses deux frères. Mais Sem et Japhet prirent un manteau, le mirent tous deux sur leurs épaules et, marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père, sans toutefois la voir, puisque leur visage était détourné. Revenu de son ivresse, Noé apprit ce que lui avait fait son fils cadet. « Maudit soit Canaan, dit-il ; qu'il soit le dernier des esclaves de ses frères ! » Et il ajouta : « Béni soit le Seigneur, Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! Que Dieu donne de l'espace à Japhet ; qui celui-ci habite dans les tentes de Sem et que Canaan soit son esclave ! »³⁰⁴

Illustrant le *pathos* typique de l'art Renaissance, cette œuvre représentant un sujet profane tiré de la Genèse remonte aux dernières années d'activité de Bandinelli. Céans, le sculpteur offre à ses personnages – Noé au centre, Canaan et les deux autres fils – une nudité travaillée dégageant une certaine fureur, le tout représenté dans un décor paysager rocheux et accompagné de nombreux éléments évoquant l'ivresse (vigne, tonneau).

³⁰⁴ Genèse, Ch. 9. V. 18 – 27.

De la même façon, Vasari n'apporte aucune considération pour l'autoportrait que Bandinelli réalisa en marbre vers 1550, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-arts de Strasbourg, et qui évoque sans aucun doute le changement du statut de l'artiste pendant la Renaissance, passant du statut d'artisan à artiste.

La *Vie* du fils de Simone Mosca : Francesco Mosca (1531 – 1578) est elle aussi non-exhaustive, manquant ainsi à l'appel le célèbre relief de marbre représentant le célèbre sujet mythologique de la chute de Phaéon conté dans les *Métamorphoses* d'Ovide³⁰⁵. Moschino représente cette scène prouvant son impressionnante maîtrise dans le travail du marbre notamment des personnages sculptés en haut-relief.

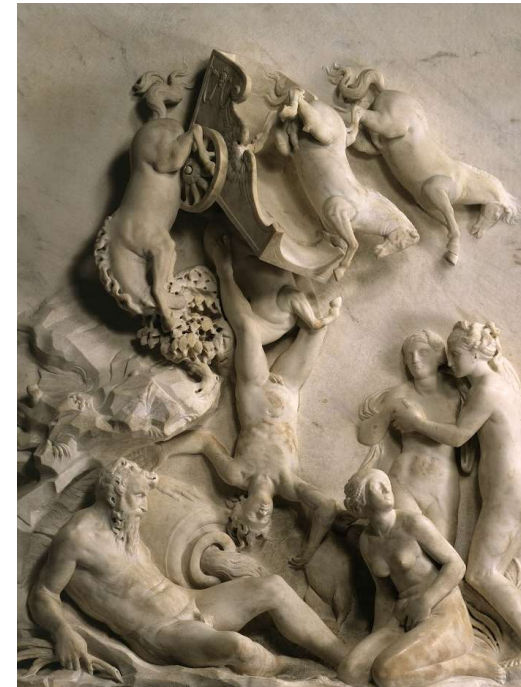


Fig. 107 Il Moschino (1531 – 1578), *La chute de Phaéon*, c. 1560, marbre, H. 125 cm ; L. 96 cm, Berlin, Musée de Bode

³⁰⁵ Voir OVIDE, 1992, I, 750-779 (pp. 69 – 70).

Dans la Giuntina, Giorgio Vasari omet également de mentionner certaines œuvres de Giovanfrancesco Rustici (1474 – 1554). C'est le cas notamment du *tondo* sculpté en haut-relief représentant Jésus et saint Jean Baptiste enfant, exécuté entre 1500 et 1525 et aujourd'hui conservé au musée du Louvre. Les deux figures apparaissent ici côte à côte, Jésus portant déjà la croix du Calvaire, et Jean Baptiste – accompagné de son agneau – désignant les cieux de son index.



Fig. 108 Giovanfrancesco Rustici (1474 – 1554), Jésus et saint Jean Baptiste enfant, c. 1500 – 1525, marbre blanc, albâtre et onyx, D. 49 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. RF 1622.

Le monument dédié au 81^e doge de Venise Francesco Venier (1489 – 1556) réalisé par Jacopo Sansovino (1486 – 1570) pour l'église San Salvador de Venise (Fig. 110) n'est également pas évoqué dans *Les Vite*, bien que les travaux vénitiens de l'artiste tiennent une place importante dans l'ouvrage. Le monument est d'une simplicité incontestable en comparaison aux autres tombeaux monumentaux érigés à cette même période. Aucun relief décoratif n'orne le tombeau polychrome hormis le relief de la lunette représentant une Pietà probablement de la main de l'élève du maître : Alessandro Vittoria (1525 – 1608).



Fig. 109 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Monument de Francesco Venier*, c. 1556 – 1561, marbre polychrome, Venise, Église San Salvador

A la fin de l'ouvrage, Vasari dédie deux ultimes chapitres aux sculpteurs de l'*Accademia del Disegno* et aux sculpteurs non-toscans. Comme précité (p.), ces sections sont les moins exhaustives et détaillées de l'ouvrage. Superflu donc d'énumérer les œuvres « oubliées » par Vasari dans ces deux dernières *Vies*, qui concernent pour l'*Accademia del Disegno* : les florentins Bernardo Buontalenti (1536 – 1608), Benvenuto Cellini (1500 – 1571), Francesco da Sangallo (1494 – 1576), Bartolomeo Ammannati (1511 – 1592), Andrea Calamech de Carrare (1524 – 1589), Vincenzo de' Rossi (1525 – 1587), Francesco Camilliani (1530 – 1586), Stoldo Lorenzi (1534 – 1583), Domenico Poggini (1520 – 1590) ; des pérujins Vincenzo Danti (1530 – 1576), Ignazio Danti (1536 – 1586) et du flamand Jean Bologne (1529 – 1608) ; et pour les « artistes non toscans » Leone Leoni d'Arezzo (1509 – 1590), Pompeo d'Arezzo (1530 – 1608), Pietro Paolo Galeotti (1520 – 1584), Mario Capocaccia (1568 – 1581), Gobbo (Giamberti Giovanbattista) (? – 1552), Giovan Giacomo della Porta (1513 – 1555), Guglielmo della Porta (1500 – 1577), Guglielmo Tedesco (1548 – 1562), Tomaso Porta (1520 – 1567), Leonardo de Milan (1530 – 1589), Jacopo Casignuola (1567), Tomaso Casignuola et Nanni di Baccio Bigio (1532 – 1568).

DES ARTISTES OUBLIÉS

Tullio Solari, dit Tullio Lombardo

(Venise, 1455 – Venise, 1532)

Sculpteur emblématique de la Renaissance italienne, le vénitien Tullio Lombardo – fils de Pietro Lombardo (1435 – 1515) travailla longtemps avec son frère Antonio Lombardo (1458 – 1516) avec qui il réalisa de nombreux ensembles pour des églises et des monuments funéraires. Au fil de sa carrière Tullio sut atteindre une grande virtuosité technique, alliant sévérité et élégance. De nombreuses œuvres de son *corpus* appartiennent au genre du relief et sont aujourd'hui considérées comme étant des chefs-d'œuvre de l'art de la Renaissance italienne, l'exemple le plus révélateur étant son célèbre relief représentant *Bacchus et Ariane*.³⁰⁶



Fig. 110 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Bacchus et Ariane*, c. 1505, marbre, H. 56 cm ; L. 71 cm ; Pr. 22 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 7471.

Cette œuvre de Tullio Lombardo incarne véritablement le classicisme vénitien mais également cette mode des représentations à l'antique qui se développe à Venise en ce début du XVI^e siècle.

³⁰⁶ Voir à ce propos BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 362 – 363.

Toutefois, malgré cette particularité vénitienne, les caractéristiques de la Renaissance demeurent, dans un subtil mélange entre moderne et classique, particulièrement représenté dans la figure d'Ariane qui conserve sa coiffe renaissante parfaitement sculptée. Ainsi, l'œuvre incarne la nouvelle façon de représenter une Antiquité rêvée toutefois actualisée. La dimension artificielle au niveau de la découpe des bras est également à souligner, ainsi que le contraste entre visages réalistes et corps abstraits, accentué par la saillie très profonde du relief, qui évoque les pierres tombales de la Rome antique. Pourvu des mêmes caractéristiques, le relief représentant un double portrait³⁰⁷ conservé à la Galerie Giorgio Franchetti all Ca' D'Oro de Venise et réalisé entre 1491 et 1493 peut également être évoqué ici.

Tullio Lombardo réalisa de nombreux autres reliefs au cours de sa carrière. Il participa notamment à l'élaboration des décors de marbre de la chapelle de l'arche de Saint-Antoine pour la basilique éponyme de Padoue ; décors précités dans la *Vie* de Jacopo Sansovino (p. 184 – 186). La mention de Tullio Lombardo n'est toutefois pas notable dans l'ouvrage de Vasari. Pourtant, c'est attesté : Tullio exécuta de nombreux hauts-reliefs pour les décors de la chapelle, comme les scènes de *Saint Antoine rattachant le pied d'un jeune garçon* ou encore *Le miracle du cœur de l'avare*, exécutées entre 1520 et 1525.



Fig. 111 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Le miracle du cœur de l'avare*, c. 1520 – 1525, marbre, H. 130 cm ; L. 245 cm, Padoue, Basilique Sant'Antonio

³⁰⁷ Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Double portrait*, c. 1491 – 1493, marbre, H. 47 cm, Venise, la Galerie Giorgio Franchetti all Ca' D'Oro, Inv. Sc. 24.



Fig. 112 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Saint Antoine rattachant le pied d'un jeune garçon*, c. 1520 – 1525, marbre, H. 130 cm ; L. 245 cm, Padoue, Basilique Sant'Antonio

Fidèle à l'art renaissant, Tullio Lombardo compose ses reliefs avec une profonde saillie où les personnages sont placés de façon linéaire dans la composition, tout en les parant d'une intensité émotionnelle.

Le genre du relief se retrouve également considérablement dans l'art funéraire de Tullio, qui réalisa de superbes tombeaux à Venise notamment. Peuvent être cités les tombeaux du 72^e Doge de Venise Giovanni Mocenigo (1409 – 1485) orné d'une lunette sculptée et de deux scènes exécutées en bas-relief pour le soubassement du tombeau et le tombeau du 71^e Doge de Venise Andrea Vendramin (1393 – 1478) sur lequel furent sculptés de belles scènes, cocardes et lunettes en haut-relief polychrome ; tous deux érigés dans la basilique San Zanipolo de Venise.



Fig. 113 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Monument funéraire d'Andrea Vendramin et Détail de Judith et Holoferne*, c. 1490 – 1495, Venise, Basilique San Zanipolo

Antonio Lombardo

(Venise, 1458 – Ferrare, 1516)

Frère de Tullio Lombardo, Antonio Lombardo fut lui aussi un sculpteur vénitien emblématique de l'art renaissant à Venise. Après avoir collaboré avec son père et son frère, Antonio part vers 1506 à Ferrare où il devient l'un des sculpteurs d'Alphonse I^{er} d'Este (1476 – 1534), mécène qui commanda au sculpteur la réalisation d'une série de reliefs mythologiques destinés à décorer son *Camerino* de la Via Coperta reliant le Palais Ducal et le château d'Este ; aujourd'hui conservée pour la majeure partie au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

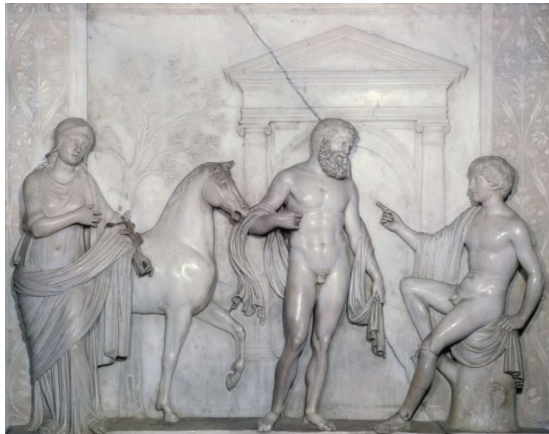


Fig. 114 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Le Concours entre Athéna et Poséidon*, c. 1508, marbre, H. 86 cm ; L. 107 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. CK-1770.

« Cette reconstitution d'un environnement classique représente donc aussi la modernité, et elle encourage l'innovation. Les reliefs d'Antonio Lombardo qui tapissaient les murs du *camerino* d'Alphonse d'Este [...], à Ferrare, imitent le passé classique tant dans la forme que dans le sujet – probablement en s'appuyant sur des références sculpturales et textuelles, notamment de Pausanias –, mais ils se présentent comme des œuvres nouvelles *all'antica*. Parmi les panneaux narratifs figure la superbe *Forge de Vulcain*, qui pourrait faire référence à la naissance de Minerve, laquelle sort de la tête de Jupiter – vu sur la gauche, dans une pose contorsionnée clairement inspirée du Laocoon – au moment où il reçoit le coup de hache de Vulcain.

L'aigle perché en évidence sur la cuirasse peut être interprété à la fois comme un symbole de Zeus et comme un emblème familial des Este. »³⁰⁸



Fig. 115 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *La Forge de Vulcain*, c. 1508, marbre, H. 83 cm ; L. 106 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. CK-1771.

Dans cette série, nombreuses sont aussi les allusions aux victoires de Ferrare, mettant ainsi en exergue les qualités de la famille Este. C'est le cas par exemple du relief de *Le triomphe d'Hercule*³⁰⁹ qui semblerait être une allusion à la victoire de Ferrare sur la ville de Venise par suite de la Bataille de Polesella en 1509 opposant le duché de Ferrare et la République de Venise.

De nombreux autres reliefs de la main d'Antonio peuvent également être cités, comme le célèbre relief de *Vénus anadyomène* conservé au Victoria and Albert Museum de Londres.³¹⁰ Céans « le sculpteur combine des éléments provenant de diverses sources – à la fois classiques et contemporaines – pour créer une nouvelle interprétation de la déesse.

³⁰⁸ Voir BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 325 – 326.

³⁰⁹ Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Le triomphe d'Hercule*, c. 1508, marbre, H. 41 cm ; L. 104 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. CK-1773.

³¹⁰ Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Vénus anadyomène*, c. 1508 – 1516, marbre, H. 40 cm ; L. 26 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Inv. A.19-1964.

S'appuyant finalement sur les types antiques de la *Vénus de Cnide* et de la *Vénus pudica*, il s'inspire de la sculpture classique en relief [...] et rappelle les panneaux peints par Mantegna figurant des sculptures [...]. »³¹¹



Fig. 116 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Le Miracle du nouveau-né*, c. 1505, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio

Antonio réalisa également des reliefs de bronze, notamment *La paix établissant son règne* exécuté en 1512 et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Washington.³¹² Comme son frère Tullio, Antonio participa également à l'élaboration des décors de la chapelle de l'arche de Saint-Antoine pour la basilique de Padoue, participation non évoquée par Vasari dans les *Vies*. Il y exécuta le *Miracle du nouveau-né* vers 1505.

³¹¹ Voir Peta MOTTURE, in BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 366.

³¹² Antonio Lombardo (1458 – 1516), *La paix établissant son règne*, 1512, bronze, H. 40 cm ; L. 33 cm ; Pr. 7 cm, Washington, National Gallery

Giammaria Mosca

(Padoue, c. 1495 – Cracovie, 1574)

Né en Vénétie à la toute fin du XV^e siècle, Giammaria Mosca commença sa formation artistique chez Giovanni Minello (1440 – 1528) vers 1507 avant de la poursuivre dans les ateliers de Tullio et Antonio Lombardo. Après avoir offert de nombreuses œuvres à la Vénétie, il part en 1529 pour Cracovie après avoir été appelé à la cour du roi de Pologne Sigismond I^{er} l'Ancien (1467 – 1548) où il finira sa vie.

Au cours de sa carrière vénitienne, entre 1520 et 1528, Giammaria Mosca participa également à la réalisation des grands reliefs de l'*Arca* de Saint Antoine pour la basilique de Padoue. Il exécuta notamment la scène du *Miracle de saint Antoine*. Malgré l'évocation par Vasari de l'édification de cette chapelle dans la *Vie* de Jacopo Sansovino, la participation de Mosca aux décors en haut-relief n'est pas mentionnée dans l'ouvrage, au même titre que les collaborations des frères Lombardo.



Fig. 117 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Le miracle de saint Antoine*, c. 1520 – 1528, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio

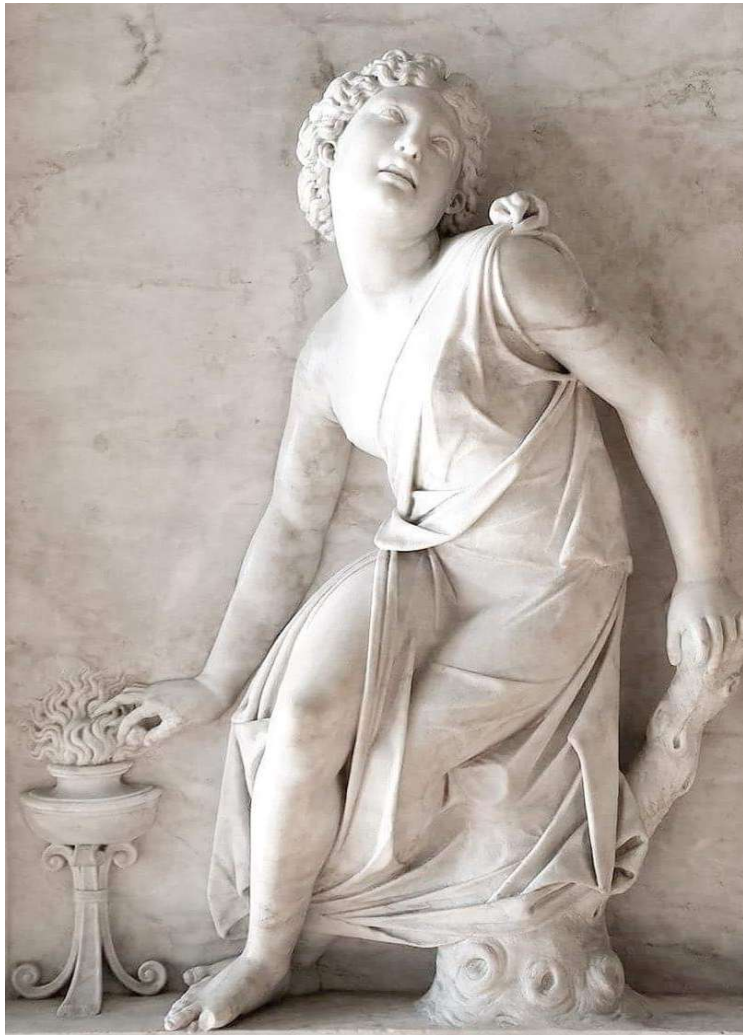


Fig. 118 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Porcia*, c. 1520, marbre, Venise, Galerie Giorgio Franchetti all Ca' D'Oro

Parallèlement, Mosca fut actif à Venise où il ouvrit très certainement un atelier vers 1522. Toute une série de reliefs de marbre aux motifs mythologiques et de figures héroïques romaines³¹³ provient hypothétiquement de cet atelier ; le cas par exemple du relief de *Porcia* (Fig. 119) ou de *Marc-Antoine et Cléopâtre* (Fig. 120). Le premier illustre la fille du politicien stoïcien Caton d'Utique (95 av. J.C. – 46 ap. J.C.) au moment où celle-ci se sacrifie en saisissant un charbon ardent dans les flammes ; référence reprise pour l'inscription du bord inférieur de l'œuvre.

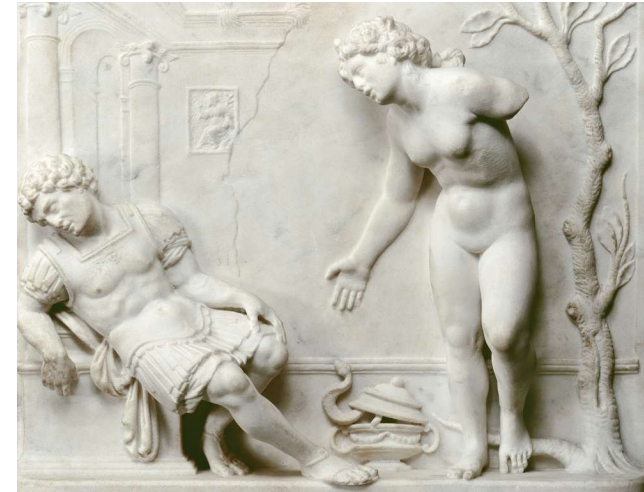


Fig. 119 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Marc-Antoine et Cléopâtre*, c. 1520, marbre, Berlin, Musée de Bode, Inv. 2/58

Preuve incontestable de l'attrait de la Renaissance pour les sujets mythologiques, ce relief représente Cléopâtre et Marc-Antoine se lamentant, ramenés à la réalité de leur inévitable destin annoncé ici par la présence du serpent au sol. Cette série de petits reliefs exécutés par Mosca dans les années 1520 – 1530 probablement pour des *studioli* – dont font également partie *Pan et Luna*, *Philoctète*, *Eurydice* et *Lucrece* – atteste véritablement la spécialisation de Mosca pour les petits reliefs de marbre exécutés dans un style proche à celui de l'Antiquité.

³¹³ Voir à ce propos MARKHAM SCHULZ, 2010, pp. 61 – 82.

Dans un style davantage sévère, se rapprochant du haut relief *Double portrait*³¹⁴ de Tullio Lombardo (1455 – 1532), Mosca réalisa un haut-relief représentant le *Jugement de Salomon*, aujourd'hui conservé au Louvre.



Fig. 120 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Le Jugement de Salomon*, c. 1510 – 1520, marbre, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. RF 4029

³¹⁴ Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Double portrait*, c. 1491 – 1493, marbre, H. 47 cm, Venise, la Galerie Giorgio Franchetti all Ca' D'Oro, Inv. Sc. 24.

Antonio Minello

(Padoue, 1465 – Venise, 1529)

Citoyen vénitien, Antonio Minello fut formé par son propre père Giovanni Minello (c. 1440 – 1528) qu'il aida dans l'exécution de certains de ses travaux, notamment à la basilique Sant'Antonio de Padoue où le jeune sculpteur participa, dès 1500, aux décors de la chapelle de l'Arche de saint Antoine. La participation de Minello à l'exécution des grands reliefs destinés à orner la chapelle est considérable, sa collaboration pour *La prise de vêtement de saint-Antoine* (commencé vers 1512 et achevé en 1519) ainsi que *Saint Antoine ressuscitant un enfant noyé* (commencé vers 1520 et achevé en 1534 par Jacopo Sansovino) étant à souligner.

Vers 1510, Minello entreprit de sculpter quatorze reliefs en marbre représentant des prophètes pour orner les portails de la basilique de San Petronio de Bologne ; ouvrage cité dans les *Vies* de Vasari et notamment dans la biographie d'Alfonso Lombardi (1497 – 1537), où l'auteur n'évoque aucunement le nom de « Minello » dans la réalisation de ces décors. (Fig. 35, p. 78).

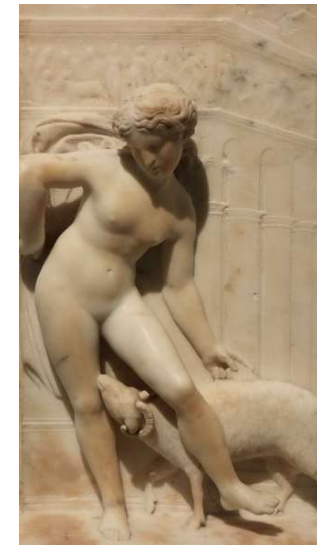


Fig. 121 Antonio Minello (1465 – 1529), *Pan et Luna*, c. 1520, marbre, H. 27 cm ; L. 22cm ; Pr. 9cm ; Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. R2867.1-2

D'autres reliefs notables exécutés par Minello durant sa carrière peuvent également être cités dans le cadre de cette étude, le premier étant le panneau de marbre représentant *Pan et Luna* exécuté dans le milieu de l'année 1520. Selon certaines hypothèses, l'œuvre fut probablement exécutée pour Marcantonio Michiel (1484 – 1552), lettré et mécène de Minello. Céans, Minello réalise une démonstration de sa maîtrise de la technique du relief, où la figure féminine est exécutée en haut-relief sa jambe gauche sortant du panneau. L'arrière-plan architecturé de l'œuvre est finement exécuté en *stiacciato*.³¹⁵

Vittore Gambello, dit Camelio

(Venise, 1460 – Venise, 1527)

Sculpteur et médailleur vénitien, Vittore Gambello étudia dans sa jeunesse le dessin auprès du peintre italien vénitien également : Giovanni Bellini (1430 – 1516). Reconnu principalement pour les médailles qu'il exécuta tout au long de sa vie, Gambello – qui obtint le titre de *Maestro della Stampe* (Maître des Estampes) en 1484 – avait mis au point une technique d'estampage des médailleurs en haut-relief lui permettant de doter ses œuvres d'une précision sans égal. Il réalisa au cours de sa carrière quelques reliefs en bronze patiné, aujourd'hui considérés comme remarquables.



Fig. 122 Vittore Gambello (1460 – 1527). *Combat d'hommes nus et de satyres*, c. 1523 – 1527, bronze patiné noir, H. 40 cm ; L. 67 cm, Venise, Galerie Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Inv.

BR.195

Ce relief en bronze – remarquablement exécuté – provient du monument funéraire du frère sur sculpteur : Briamonte Gambello exécuté pour l'église Santa Maria della Carità de Venise. Le relief représentant le combat d'hommes nus et de satyres était destiné à flanquer le sarcophage du défunt, produisant ici l'effet d'un véritable sarcophage antique, dont Camelio avait pris connaissance lors de son voyage à Rome entre 1513 et 1517.

³¹⁵ Voir à ce propos Alison LUCHS, In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 368 – 369.

« C'est précisément dans le bagage iconographique extra-lagunaire de l'artiste qu'il faut rechercher les modèles utilisés dans l'invention de ce relief. Les sarcophages romains ornés des Travaux d'Hercule constituèrent certainement l'une des sources d'inspiration [...]. Par ailleurs, Camelio fut fasciné par ce qui constituait alors les plus importantes découvertes archéologiques de la statuaire classique, le *Laocoon* et l'*Apollon du Belvédère*, au point qu'il cite le premier dans les physionomies de ses combattants plus âgés [la figure centrale évoque incontestablement la représentation de *Laocoon*]. »³¹⁶

Bien qu'aucune trace ne prouve la venue de Gambello à Florence, *Combat d'hommes nus et de satyres* évoque considérablement la *Bataille des Centaures* de Michel-Ange exécuté plus tôt en 1492 (Fig. 77). Toutefois, le modèle du *divino* avait déjà franchi la lagune pour arriver à Venise, grâce aux gravures d'artistes contemporains de Camelio.



Fig. 123 Vittore Gambello (1460 – 1527). *Bataille*, c. 1530 ?, bronze patiné noir, Venise, Galerie Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

Ce second relief en bronze exécuté par Gambello se rapproche particulièrement du *Combat d'hommes nus et de satyres* exécuté entre 1523 et 1527 pour orner le sarcophage du feu frère de l'artiste.

Ce thème des reliefs en bronze représentant des batailles fut déjà initié par l'un des contemporains de Gambello, le sculpteur et médailleur florentin Bertoldo di Giovanni (1440 – 1491) qui – malgré son rôle dominant dans la formation de Michel-Ange et dans la restauration des antiques du Jardin de Saint-Marc – fut également oublié dans les *Vies* de Vasari.

³¹⁶ Voir Giulia ZACCARIOTTO, In BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 186.



Fig. 124 Andrea Briosco (1470 – 1532), *La Mise au tombeau*, c. 1506 – 1516, bronze, candélabre pascal, Padoue, Basilique Sant'Antonio

Andrea Briosco, dit Il Riccio
(Padoue, 1470 – Padoue, 1532)

Il Riccio – sculpteur et architecte vénitien – s'accomplit également dans la production d'œuvres en bronze durant la Renaissance italienne. « C'est précisément chez Riccio que l'on trouve le souvenir le plus explicite et constant du relief en pierre peinte sculpté par Donatello pour la basilique Saint-Antoine [...] ce thème a été diversement interprété par Riccio, aussi bien dans des reliefs en bronze d'une ambition plus grande – la *Mise au tombeau* du cierge pascal exécuté en 1506 et 1506 pour la basilique Saint-Antoine, le super panneau de la *Mise au tombeau* conservé à Washington (National Gallery of Art) ou le bas-relief du Louvre [...] du monument della Torre. »³¹⁷

Nombreux sont les autres reliefs en bronze exécutés par Riccio, dont l'une des majeures parties est aujourd'hui conservée à la National Gallery of Art de Washington³¹⁸.



Fig. 125 Andrea Briosco (1470 – 1532), *La Mise au tombeau*, c. ?, bronze patiné brun, Washington, National Gallery of Art, Inv. 1957.14.11

³¹⁷ Voir BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, TASSO, 2020, p. 194.

³¹⁸ Inv. 1984.73.3
Inv. 1942.9.267
Inv. 1957.14.266
Inv. 1942.9.268
Inv. 1957.14.251
Inv. 1942.9.269

Giovanni Antonio Amadeo

(Pavie, 1447 – Milan, 1522)

Sculpteur et architecte lombard, Giovanni Antonio Amadeo devient apprenti en 1460 dans l'atelier de Giovanni Solari (1400 – 1482) et de son fils (1415 – 1469) avec qui il réalisa quelques travaux notamment à Milan. Quelques traces supposent le départ du jeune sculpteur pour un voyage d'études en Toscane, pendant lequel il fréquenta la *bottega* des Della Robbia. En 1466, il obtint son titre de maître, au moment où il participe à l'édification des décors de la Chartreuse de Pavie, à la demande de la famille Sforza. De cet ouvrage sont conservés des reliefs de la *Flagellation du Christ* et de la *Montée au calvaire* conservés actuellement au musée de la Chartreuse de Pavie.³¹⁹

Tout au long de sa carrière Amadeo resta au service des Sforza, et reçut également quelques commandes pour la ville de Milan. Il devint le maître du lombard Giovan Pietro da Rho (1465 – ?).

³¹⁹ Inv. 451.

Giovan Pietro da Rho

(Rho, 1465 – ?)

Apprenti d'Amadeo, Giovan Pietro da Rho est un sculpteur lombard de la Renaissance dont la première attestation d'activité remonte à l'année 1481. Émanant de son *corpus*, deux bas-reliefs représentant saint Antoine et saint Jérôme, maintenant conservés au Musée Civique d'Ala Ponzone de Crémone, attestent de l'influence d'Amadeo sur les œuvres de Giovann Pietro.



Fig. 126 Giovan Pietro da Rho (1465 – ?), *Saint Antoine*, c. 1485, marbre de Carrare, H. 48 cm ; L. 58 cm, Crémone, Musée civique d'Ala Ponzone



Fig. 127 Giovan Pietro da Rho (1465 – ?), *Saint Jérôme*, c. 1485, marbre de Carrare, H. 48 cm ; L. 58 cm, Crémone, Musée civique d'Ala Ponzone

LA PLACE DU RELIEF À LA RENAISSANCE : UN GENRE ENTRE PEINTURE ET SCULPTURE

Inépuisable source d'inspiration, l'Antiquité (IV^e millénaire avant Jésus-Christ – 476) laissa de nombreux vestiges dans tout le bassin méditerranéen, qui inspirèrent les artistes de la Renaissance. Outre les vestiges architecturaux, l'Antiquité livra de nombreux reliefs qui servirent – dès le *Quattrocento* – de modèles aux peintres et aux sculpteurs. En effet, l'usage important de monuments funéraires ornés de reliefs dans le monde Attique, l'installation tardive de stèles à décors peints ou sculptés en Grèce pendant la période géométrique ou encore le développement d'une véritable plasticité en pierre à partir du VII^e siècle avant notre ère, livrèrent au moment de leurs redécouvertes de nombreux modèles aux artistes italiens de la Renaissance, qui reprirent ces motifs antiques dans leurs œuvres modernes ; modèles parfois visibles à même les rues des villes – à Rome par exemple – dans lesquelles ils voyageaient pour accroître leurs connaissances.

La Renaissance va être déterminante dans la définition du rôle que va jouer le genre du relief dans le monde artistique. Les redécouvertes d'objets provenant de l'Antiquité vont devenir objets de délectation pour les grands collectionneurs de la Renaissance, où palais et villas se transforment en lieux d'expositions privées pour les collections d'antiques. Peu à peu, posséder des inscriptions antiques, donner ainsi l'impression de posséder des vestiges du passé et placer des têtes sculptées de divinités antiques au-dessus de la porte de son palais ancrerait la légitimité d'appartenance à la société romaine. L'Antiquité rentre alors dans une dynamique de promotion sociale dès la fin du *Quattrocento*.

Les collections d'Antiquités – alors composées de têtes, d'inscriptions, de sarcophages et de reliefs – sont exposées dans les jardins des villas et des palais telles des ruines du passé. Les reliefs furent quant à eux exposés accrochés aux murs, méthode d'exposition qui atteindra son apogée dans le dernier quart du XVI^e siècle sur la façade de la Villa Médicis commandée en 1564 par Giovanni Ricci di Montepulciano (1498 – 1574).



Fig. 128 Nanni di Baccio Bigio (1512 – 1568), *Façade renaissance*, 1564, Rome, Villa Médicis

Peu à peu, les antiques deviennent des objets non plus de délectation mais d'érudition. Les reliefs historiques romains ainsi que les frises des colonnes vont constituer une source d'inspiration considérable pour les sculpteurs qui vont ainsi amener ce renouveau du goût à l'antique dans l'art de la sculpture.

Toutefois, comme le démontre l'emploi des reliefs dans la présentation des collections des XV^e et XVI^e siècles, la place de ce genre sculptural va évoluer pour devenir ambiguë ; ambiguïté qui atteindra son apogée avec l'apparition de la *Disputa sulla maggioranza delle arti* au centre des considérations artistiques.

Au temps où Giotto di Bondone (c. 1266 – 1337) et ses successeurs – considérés comme étant les « primitifs italiens » – s'imposent à Florence, « la peinture, art de la délectation et de l'intellect, est en train d'acquiescer une position sinon un statut, face à la sculpture toujours considérée comme un art manuel, à cause de son inévitable rapport physique avec la matière. »³²⁰ Le désir de classer la peinture comme l'un des arts libéraux s'installe alors dans les esprits dès la seconde moitié du *Trecento*.

³²⁰ Se référer à FALLAY D'ESTE, BAUER 2009, p. 12.

La *Disputa sulla maggioranza delle arti*³²¹ – littéralement la Dispute sur la primauté des arts – surgit véritablement dès la seconde moitié du XIV^e et se poursuit tout au long du XV^e siècle ; moment où apparaît une nouvelle prise de conscience et une remise en question de la classification antique des arts (*artes mechanicæ* et *artes liberales*).³²² Considérés comme deux moyens de représentation du monde extérieur, la peinture et la sculpture rentrent ainsi dès 1420 dans un débat animé par le désir d'introduire ces deux arts – longtemps considérés comme des Arts mécaniques – dans les Arts libéraux (classification inventée au V^e siècle par Martianus Minneus Felix Capella dans son traité *De nuptiis philologiae et Mercurii*).

La *Disputa sulla maggioranza delle arti* – dont les origines remontent au Moyen-Age où l'art relevait de la théologie et des seules directives de l'Église – s'amorce véritablement quand Pétrarque (1304 – 1374) annonce les prémices du Paragone en réévaluant l'œuvre artistique et en annonçant sa préférence de la sculpture à la peinture. Dans son recueil *Il Canzoniere*, Francesco Petrarca évoquera d'ailleurs le rôle de l'esprit au service de l'art.³²³ Les prémices du Paragone – amorcée par Pétrarque – seront suivies par Boccace (1313 – 1375) dans son recueil de nouvelles *Il Décaméron* paru entre 1349 et 1353 où il saluera de manière davantage explicite le retour de l'art avec Giotto, en rupture avec l'art du Moyen-Age. Quelques années après Pétrarque, le peintre Cennino Cennini (c. 1360 – c. 1440) dans son *Libro dell'arte* de 1390, pose les fondements théoriques et pratiques de toute activité artistique sur le dessin. « Le fondement de l'art et le commencement de tout travail manuel reposent sur le dessin et la couleur. »³²⁴

Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455) prendra la relève de son contemporain dans son célèbre traité *Commentarii* achevé entre 1452 et 1455 dont le titre n'est pas sans évoquer le contexte humaniste dans lequel évolue Ghiberti. C'est par exemple dans son *Premier Commentaire* que Ghiberti prône le retour à l'Antiquité tout en rejetant l'obscurantisme médiéval. « En esquissant, une première histoire des arts, Ghiberti a légitimé un héritage, inscrit l'art et son évolution dans la tradition artistique et par là même, lui a donné des éléments d'une dignité encore mal acceptée par la société de la première Renaissance. »³²⁵

³²¹ Dispute sur la supériorité des arts appelé également « Paragone ».

³²² Cette classification systématique des arts est notamment attribuée à Martianus Minneus Felix Capella (360 – 428 après Jésus-Christ) dans son ouvrage encyclopédique *De nuptiis Philologiae et Mercurii*.

³²³ Sonnet LXXVIII, « Quand le concept élevé est venu à Simon ».

³²⁴ Voir CENNINI, 1858, p. 32.

³²⁵ Voir FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009, p. 13.

Progressivement, les artistes et érudits commencent à défendre leurs arts et à prôner la supériorité d'un art par rapport à l'autre. Une véritable dispute entre supériorité de la peinture et supériorité de la sculpture éclot, et amène la *Disputa sulla maggioranza delle arti* à son apogée.

La défense de la peinture sera formulée par l'un des plus grands humanistes du *Quattrocento* et « père de tous les traités d'art »³²⁶ : Leone Battista Alberti (1404 – 1472) qui placera cet art au rang de science dans le but de faire triompher la peinture dans les Arts libéraux. « Enfin la peinture fut en si grand honneur et en telle estime chez les Grecs, qu'ils rendirent un édit par lequel il était défendu aux esclaves de l'étudier [...] car cet art tellement digne des esprits les plus libéraux et les plus nobles, que, pour moi, j'ai toujours jugé pourvu d'une intelligence des meilleures et des plus élevées celui que j'en voyais s'en délecter. »³²⁷



Fig. 129 Leone Battista Alberti (1404 – 1472), *Autoportrait*, c. 1450, bronze, H. 15 cm ; L. 11 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art, Inv. OA 9151

Ainsi, Alberti sera le premier à se mesurer au problème du Paragone ; soit à la comparaison entre sculpture et peinture tout en recouvrant toutes les manifestations des arts puisqu'il était lui-même peintre, architecte, sculpteur et poète.

³²⁶ Lauriane FALLAY D'ESTE, « La défense de la peinture et son triomphe parmi les arts libéraux », In FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009, p. 15.

³²⁷ Leon-Battista ALBERTI, 1869, pp. 136-137.

Grand théoricien et auteur de nombreux traités, il expose ses conceptions personnelles quant au Paragone dans différents écrits et notamment dans sa trilogie de traités des arts majeurs : *De Re Aedificatoria* (1452) *De Pictura* (1435) et *De Statua* (1462). Le traité sur l'architecture – dans lequel Alberti brosse l'image de l'architecte idéal autonome et doté d'une entière connaissance des Arts libéraux – va ainsi servir de tremplin pour évoquer la situation de l'art de la Peinture. Triomphe de l'humanisme, le *De Pictura*, Alberti fait l'éloge de la peinture – en s'appuyant sur les pratiques antiques – dans un contexte où l'artiste qu'il incarne pratique son art à Florence. Cette « conception rénovée de l'art pictural, balaya d'un coup l'exemplum médiéval ainsi que l'affirmation [...] d'un art pictural assimilé aux Arts mécaniques. »³²⁸

C'est également à partir de là que l'artisan qu'était jusque-là le peintre va voir son statut évoluer pour devenir « un homme engagé dans une tâche noble et grandiose ».

Le *De Statua* vient conclure la trilogie des traités des Arts Plastiques d'Alberti et c'est dans cet ouvrage qu'il aborde véritablement le problème du Paragone : la comparaison de la Peinture et de la Sculpture. Dans son traité, Alberti va définir et distinguer trois sortes de sculpture en faisant appel à la technique³²⁹. Il différencie ainsi la sculpture qui ôte et qui ajoute de la matière (terre ou cire), la sculpture qui ne doit que supprimer la matière et restituer la forme vivante (pierre) et enfin la sculpture qui ajoute seulement de la matière. Alberti, dans son traité sur la sculpture, ajoute ainsi de nouveau une nouvelle hiérarchie.

Grâce à ses écrits, Leon Battista Alberti ancre solidement le destin de la Peinture et de la Sculpture dans les Arts Libéraux. Mais il tend également à montrer son opinion personnelle face à cette « Dispute des arts », pour laquelle il prend définitivement partie pour la peinture qu'il considère comme étant la « *cosa più difficile* » car c'est dans cette discipline que s'opère – selon lui – le mieux l'union de l'art et de la science. « La peinture et la sculpture sont des arts qu'un même esprit entretient ; mais je préférerais toujours le génie du peintre qui s'applique à une chose extrêmement difficile. »³³⁰

³²⁸ Voir FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009, p. 15.

³²⁹ Alberti distingue dans le *Della Statua* trois types de sculptures : la sculpture qui enlève et qui ajoute de la matière (sculpture sur terre ou cire), celle qui ne doit qu'enlever de la matière et restituer la forme vivante (sculpture sur pierre), enfin le repoussage du métal – dite la toreutique – qui ajoute seulement de la matière.

³³⁰ Voir ALBERTI, 1869, p. 136.

Artiste influent et emblématique de ce *Quattrocento*, Léonard de Vinci (1452 – 1519) prendra également position pour la Dispute. Comme Alberti, De Vinci prônera la supériorité de la peinture, qu'il considère comme étant une science et un *discorso mentale* dans son célèbre *Codex Urbinas* ou *Trattato della pittura* développé entre 1495 et 1499. De Vinci affirme ainsi que la Peinture est fondée sur les mathématiques, l'étude et l'imitation de la nature et par conséquent qu'elle fixe définitivement l'image et la réalité. Par opposition, il affirme que la Sculpture est un art mécanique et non une science, générant chez celui qui la pratique fatigue et sueur. Il conclut ainsi en évoquant le statut de l'« artisan-sculpteur ».

Par son intervention et son argumentation, Léonard donne une ampleur considérable à la Dispute, et chacun affirme ses arguments selon le parti qu'il défend. « Toutes ces discussions polémiques n'ont en vérité qu'un seul but : démontrer la prédominance des critères de l'intellect sur le manuel ou « mécanique » ».³³¹

En 1523, lorsque Baldassare Castiglione (1478 – 1529) publie son célèbre ouvrage *Il libro del cortegiano* (Le livre du courtisan), le triomphe de la Peinture dans la *Disputa sulla maggioranza delle arti* s'ancre et devient définitif. Ainsi, après avoir mis en scène un débat entre plusieurs protagonistes dans son ouvrage, Castiglione conclut le débat en affirmant que : « [...] la peinture me semble plus noble, et d'un artifice plus rare que la sculpture : aussi les anciens l'estimaient infiniment, comme on le peut remarquer par quelques restes qui nous en sont demeurés [...] »³³²

Bien que la suprématie du peintre semble ainsi affirmée de façon évidente et incontestable à la fin de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'arrivée du génie Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564) et sa virtuosité dans l'art de sculpter relance le débat.

« S'il y avait eu de grands sculpteurs avant le XVI^e siècle, nul n'avait, semble-t-il, atteint dans l'opinion la hauteur et la perfection auxquelles le divin florentin avait porté l'art de la sculpture. Avec lui, inévitablement, le Paragone devait se poser à nouveau. »³³³

³³¹ Voir FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009, p. 24.

³³² Voir CASTIGLIONE, 1690, p. 124 – 125.

³³³ Voir FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009. P. 15



Fig. Titien (1488 – 1576), *Portrait de Benedetto Varchi*, c. 1540, huile sur toile, H. 117 cm ; L. 91 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

Humaniste et professeur de l'Académie Florentine, Benedetto Varchi (1503 – 1565) va animer le retour de la Dispute. En 1547, il donna trois conférences sur le problème du Paragone et il mena une véritable enquête auprès des artistes contemporains, afin que chacun explique en quoi il considèrait son art supérieur à l'autre, mais tous unanimement valorisèrent le dessin comme étant le fondement de tout art. Toutefois, l'intervention de Varchi n'apporta aucune nouveauté dans le débat hormis la possibilité pour sculpteurs et peintres d'affirmer leurs opinions. De nombreux protagonistes affirmeront la supériorité de la peinture, tels que Paolo Pino (c. 1500 – 1565) dans son *Dialogo di Pittura* édité à Venise en 1548 ou encore Michelangelo Biondo (c. 1500 – 1565) dans son traité *Della nobilissima pittura* de 1549. Du côté adverse, Anton Francesco Doni (1513 – 1574) dans son ouvrage *Il Disegno, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della pittura, della scoltura, de' colori, de' getti, de' modegli* paru à Venise en 1549 défendra la Sculpture en affirmant que celle-ci est plus noble que la peinture. Giorgio Vasari prendra également position. Se refusant d'évoquer la Sculpture, il se montrera partisan inconditionnel de la peinture : « l'art qui est le mien », qu'il considère comme supérieure et comme offrant la possibilité de représenter la totalité de l'Univers.

Comme précité, Michel-Ange fut lui-aussi sollicité par Varchi qui le pria de se positionner. Il lui répondit³³⁴, bien qu'il eût déjà souligné la vanité de la Dispute.

« A messer Benedetto Varchi,

J'ai bien reçu votre petit livre, et, quelle que soit mon ignorance, je répondrai quelques lignes à ce que vous me demandez. Je dis que la peinture me semble pouvoir être retenue d'autant meilleure qu'elle accentue davantage le relief ; et le relief d'autant plus mauvais, qu'il accentue davantage la peinture. Cependant il me semblait que la sculpture pût servir de flambeau à la peinture, et qu'entre l'une et l'autre il y avait la différence qui existe entre le soleil et la lune. Mais que penser, à présent que j'ai lu votre livre où vous dites que, philosophiquement parlant, les choses qui ont une même fin (ont un même principe) sont une même chose ? S'il en était ainsi, chaque peintre ne devrait pas moins sculpter que peindre, ni chaque sculpteur moins peindre que sculpter ; car j'entends par sculpture ce qui se fait en relief, et par peinture ce qui se fait en surface. Il suffit donc que la sculpture et la peinture soient produites toutes les deux par une même intelligence, pour qu'il soit possible de faire la paix entre elles et renoncer à toute discussion ; car on y dépense plus de temps qu'à faire des figures. Celui qui a écrit que la peinture est plus noble que la sculpture, aurait mieux fait, à mon avis, — s'il n'a pas mieux raisonné sur le reste, — d'en charger sa servante à sa place. Sur une telle question, il y aurait à dire infiniment de choses qui n'ont pas été dites encore ; mais il y faudrait trop de temps, et je n'en ai plus assez, étant non seulement un vieux, mais presque du nombre des morts.

A Rome
Michel-Ange »

³³⁴ Lettre de Michel-Ange à Benedetto Varchi, de 1546. Archive Buonarroti.

Par cette réponse donnée à Varchi, Michel-Ange démontre sa position par rapport à la Dispute mais également par rapport au genre du relief ; position pouvant être appuyée davantage par l'une des anecdotes contée par Vasari dans la *Vie* de Simone Mosca.

« En 1550 eut lieu l'élection du Pape Jules III et Mosca, pensant qu'on allait se mettre sérieusement à la construction de Saint-Pierre, vint à Rome et essaya auprès des fabriciens d'avoir pour lui quelques chapiteaux de marbre. [...] »

Giorgio Vasari qui eut toujours une grande affection pour Mosca le trouva donc à Rome où l'avait également appelé le service du pape ; il pensa qu'il pourrait lui faire avoir du travail, car le cardinal di Monte l'Ancien avait à sa mort demandé à ses héritiers de lui élever un tombeau en marbre à San Pietro in Montorio et le pape Jules, son neveu et héritier, avait décidé d'en confier le soin à Vasari ; celui-ci souhaitait que Mosca fit dans ce tombeau quelques motifs sculptés extraordinaires. Giorgio fit les modèles et le pape s'en entretint avec Michel-Ange Buonarroti avant de prendre sa décision. Michel-Ange dit à Sa Sainteté de ne pas s'embarrasser de reliefs, qui étaient peut-être un enrichissement pour l'œuvre, mais créaient de la conclusion pour les figures ; le travail d'appareil carré, bien fait, est beaucoup plus beau que le décor en relief et accompagne mieux les statues ; les figures n'aiment pas être entourées d'autres motifs sculptés. Ainsi en décida Sa Sainteté ; Vasari ne réussit pas à introduire Mosca dans cet ouvrage ; il fut remercié et le tombeau terminé sans relief se trouva bien meilleur qu'il n'eut été avec eux. »³³⁵ Dans la *Vie* de Michel-Ange, Vasari mentionne la même anecdote en ajoutant « [...] craignant la pauvreté de l'effet ; mais il vit l'ouvrage terminé, il comprit que le maître avait bien jugé, et de loin. »³³⁶

Pour en revenir au Paragone, après l'intervention de Michel-Ange, Vasari – à en croire son « Introduction générale » aux deux éditions de son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* – reverra sa position en prenant en compte la position de Michel-Ange. « Mais avant d'en venir à la technique des arts et à l'histoire des artistes, il me semble opportun d'évoquer en passant une discussion suscitée et entretenue sans raison, sur la primauté et la noblesse relatives – l'architecture étant exclue – de la sculpture et de la peinture ; en faveur de l'une ou de l'autre on allègue bien des raisons, presque toutes, sinon toutes, dignes d'être écoutées et prises en considération par les deux classes d'artistes en présence. »³³⁷

³³⁵ *Op. Cit.* Vol. II, Livre VIII, p. 162, l. 13 – 36.

³³⁶ *Op. Cit.* Vol. II, Livre IX, p. 261, l. 14 – 16.

³³⁷ Giorgio VASARI, « Introduction générale », In *Op. Cit.*, Vol. I, Livre I, p. 54.

« J'affirme donc que la sculpture et la peinture sont en réalité sœurs, nées en même temps d'un même père, le dessin. »³³⁸

Par ses mots, Vasari – ne voulant pas heurter le « divino » – démontre l'équité des arts et choisit de ne plus prendre parti.

L'intervention tardive de Vincenzo Borghini (1515 – 1580), qui remet en cause la position de Michel-Ange dans la Dispute, permettra de redécouvrir « des vérités simples comme le fait de dire que le bas-relief, point d'achoppement entre peinture et sculpture, reste une forme d'expression ambiguë ... et inclassable. »³³⁹

L'exposition des reliefs antiques dans les collections des grandes familles émergentes au *Quattrocento* avait annoncé les prémices de la position ambiguë du genre du relief dans l'art des siècles suivants.

Alliant deux et trois dimensions mais également dessin et sculpture, le relief est donc une exception parmi les genres artistiques et ne peut donc pas être clairement attribué à l'un des deux genres. Vasari lui-même ne tranche pas quant à la position du genre du relief ; toutefois dans son « Introduction aux trois arts du dessin », Vasari ne manque pas de dévoiler ce qu'est pour lui un bon ou un médiocre relief. « En conclusion les critères de réussite sont : dans les demi-reliefs, la perfection du juste dégradé ; dans les bas-reliefs, la correction du dessin pour les perspectives et autres éléments de la composition ; dans les bas-reliefs méplat, la netteté, la pureté, l'harmonie des figures ; celui qui les connaîtra pourra les enseigner à autrui. »³⁴⁰ Il affirme également que selon lui, les modèles à prendre pour exécuter un fameux relief sont ceux exécutés par Donatello.

En définitif, le relief à la Renaissance est perçu comme se nourrissant davantage de peinture que de sculpture et chaque type de relief renferme à la fois des caractéristiques picturales que sculpturales. Ainsi, l'influence des peintres sur les sculpteurs a participé à placer le relief dans une certaine « indépendance ».

Les artistes et humanistes de la Renaissance italienne l'appelaient « *Disputa sulla maggioranza delle arti* » qui – depuis le XIX^e siècle – est appelé « *Paragone* » signifiant « *comparaison* » ou « *confrontation* » en italien.

³³⁸ *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, p. 62.

³³⁹ Voir FALLAY D'ESTE, BAUER, 2009, p. 38.

³⁴⁰ *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, p. 129, l. 14 – 19.

En fait, les différents genres d'art ont été juxtaposés et comparés les uns aux autres, c'est pourquoi la recherche artistique est souvent qualifiée de compétition ou de rivalité entre les arts. Le Paragone s'est donc déroulé dans de nombreux aspects et domaines de l'art, mais a essentiellement essayé de définir quel genre d'art ou quelle approche artistique entre la peinture et sa bidimensionnalité et la sculpture et sa tridimensionnalité est supérieure à l'autre. Dans l'« Introduction » aux *Vies* de 1568, Vasari compare donc les deux genres artistiques et les qualifie comme étant deux « sœurs » qui viennent d'un même père : le *disegno*. Dans ce contexte, le relief a une position particulière puisqu'il s'agit d'un médium à deux ou trois dimensions. Le relief a donc des traits de sculpture aussi bien que de peinture prouvant ainsi sa fonction médiatrice entre deux genres d'art.

Cette longue introduction au Paragone paraissait inévitable pour comprendre dans quel contexte les deux éditions de l'ouvrage de Vasari ont été conçus. Ainsi, après avoir vu la place octroyée au relief dans le milieu artistique de la Renaissance en Italie, il est temps d'analyser la place accordée à ce genre sculptural dans les *Vies* ; genre souvent perçu comme étant généralement de jeunesse et d'entraînement.

L'étude approfondie de la troisième partie de l'ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari, publié en 1550 puis revu et réédité en 1568, a permis de démontrer que le genre du relief dans la « première histoire de l'art » tient une place relativement ambiguë. Dans un premier temps, il est à souligner que Vasari semble accordé davantage de considération pour les reliefs en marbre et pour ceux exécutés en bas-relief. De même, une prédominance pour la mention d'œuvres exécutées pour la sphère publique est à remarquer ; comme l'atteste d'ailleurs le passage de la *Vie* de Jacopo Sansovino où Vasari dit : « Laissons de côté les constructions de privées. »³⁴¹

Également, les descriptions du genre sculptural qu'est le relief demeurent imprécises, pour cause, dans de nombreuses biographies, Vasari désigne les reliefs par le biais de libellés particuliers équivoques comme : « scènes ou compositions sculptées et ciselées », « ornements » ou « décors », « figures se détachant du fond » ...

³⁴¹ *Op. Cit.* Vol. II, Livre X, p. 90, l. 35.

Ces libellés – pouvant être qualifiés d'hésitants – sont utilisés par Vasari pour désigner le genre du relief sur certains ouvrages exécutés par ses contemporains. Cet usage affirme davantage la place ambiguë du relief à la Renaissance.

Deuxièmement, après avoir comparé les biographies préexistantes dans la première édition des *Vies* à celles ajoutées pour l'édition de 1568, il apparaît la conclusion que les biographies rajoutées pour la Giuntina – à l'exception des deux chapitres « pot-pourri » (p. 121 – 123) – et par conséquent les reliefs émanant de ces *corpus* sont les plus considérées par Vasari, exception faite pour les descriptions des armoiries qui – quels que soit leurs destinations et leurs auteurs – demeurent peu développées. Cette différence évidente a été affirmée dans les deux premières parties de cette étude ; différence résultant hypothétiquement d'une hâte de la part de Vasari de publier rapidement la première édition des *Vies* pour devancer ses contemporains parmi lesquels : Marcantonio Michiel (1484 – 1552). Il en sera question plus loin.

Au terme de l'étude non exhaustive des œuvres oubliées (p. 192 – 210) par Vasari dans les biographies des artistes de son temps évoquées dans les *Vies*, il semble que les ouvrages omis aient été, pour la majeure partie, réalisés loin de Florence, dans des cités où aucune source ne relate un quelconque voyage de Vasari. Il faut donc évoquer le manque de connaissance de Vasari pour les reliefs exécutés à l'Étranger – cela étant justifié par les difficultés à se déplacer à l'époque moderne – ou dans des États de la péninsule italique rentrés en concurrence avec Florence. C'est le cas par exemple de la Sicile, où Antonio Gagini (1478 – 1537) réalisa la plus grande partie de son *corpus*, ou encore de l'Angleterre et l'Espagne où (respectivement) Pietro Torrigiano (1472 – 1528) et Andrea Sansovino (1460 – 1529) réalisèrent quelques ouvrages.

Également, des œuvres napolitaines notamment de Giovanni da Nola (1478 – 1559) et de Girolamo Santacroce (1502 – 1537) furent omises par Vasari, bien qu'il semblât avoir une certaine connaissance des œuvres exécutées à Naples comme l'a montré la description réalisée pour le tombeau de Jacopo Sannazzaro par Agnolo Montorsoli par exemple (Fig. 70) ou encore la mention du Monument funéraire de Don Pietro de Tolède et de sa femme (Fig. 39) exécuté par Giovanni da Nola lui-même.

De la même façon, des œuvres vénitiennes de la main de Jacopo Sansovino semblent avoir été omises par Vasari qui a pourtant prouvé – tout au long de la *Vie* de Sansovino – sa bonne connaissance des œuvres sansoviniennes à Venise.

La présence de Vasari à Venise en 1541 étant attestée, il est possible que cette œuvre – exécutée entre 1556 et 1561 – n’ait jamais été mentionnée dans les *Vies* par sa réalisation trop tardive, ou que Vasari n’a pas pu prendre connaissance de cette œuvre avant la parution de la *Giuntina*. De la même façon, certains propos tout au long des *Vies* paraissent imprécis, comme l’atteste la mention de « petit retable » pour l’autel de Montenero exécuté par Cosini, qui mesure en réalité près de quatre mètres de hauteur.

Les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* – publié en 1550 puis revu et augmenté en 1568 – est donc un recueil de biographies écarté de toute exhaustivité. En effet, comme l’a aussi démontré la brève introduction aux artistes reconnus aujourd’hui (liste non exhaustive également), de nombreux artistes sculpteurs ont été délaissés dans l’ouvrage.

Les artistes cités dans la partie intitulée « Des artistes oubliés » (p. 212 – 231) sont pour la plupart vénitiens et lombards, tandis que les *Vies* de Vasari de Léonard de Vinci à Jacopo Sansovino, sont majoritairement toscans. Il est toutefois appréciable que cette suprématie florentine démontrée dans le recueil de Vasari soit assumée par l’auteur, qui, dès 1550 dans la dédicace de l’ouvrage au « très illustre et très excellent prince Cosme de Médicis, duc de Florence »³⁴² affirme que « vous pourrez prendre plaisir à ce travail, où j’ai rapporté les vies, l’activité, les styles et les conditions de tous ceux qui ont ressuscité les arts tombés en léthargie, puis les ont progressivement élevés, enrichis et portés enfin à ce degré de solennelle beauté où ils se trouvent aujourd’hui. Presque tous étaient toscans, la plupart florentins, et beaucoup d’entre eux ont été soutenus et stimulés à l’ouvrage avec toutes sortes d’avantages et d’honneurs par vos très illustres aïeux : on peut donc dire que votre pays, et même votre maison fortunée ont vu renaître ces arts qui ont rendu au monde noblesse et beauté. »³⁴³

Le désir d’affirmer davantage la Toscane comme berceau de l’art renaissant semble être l’une des raisons de la sélection des artistes cités dans les *Vies*, et par conséquent, la sélection de ceux délibérément omis. En effet, lors de la publication des *Vies*, la ville de Florence est régie par la Maison Médicis, grande famille de banquiers italiens marquée par les débuts de Salvestro de’ Medici (1331-1388) et dont la puissance s’amplifiera sous Cosme l’Ancien (1389-1464) puis plus tard sous Laurent I^{er} de Médicis dit « *le Magnifique* » (1449-1492).

³⁴³ *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, p. 41.

A cette période, la concurrence entre les grandes familles italiennes se fait ressentir et les productions artistiques marquent le pouvoir et la prospérité des plus grands. Le mécénat devient alors – outre un désir de posséder de belles œuvres – un véritable médium de puissance. Mais dès 1540, la vie artistique en Italie s’accélère et « l’activité des autres centres, Rome, Venise, Milan, Naples, répondait à celle de Florence » alors considérée comme le lieu de naissance de la Renaissance italienne.

Fervent défenseur de la suprématie de Florence dans le domaine artistique et désireux de s’attirer les faveurs des Médicis, Giorgio Vasari semble déterminé à affirmer davantage la position privilégiée de Florence en tant que berceau artistique, qui tend au fil des années à être concurrencée par les autres grandes cités de la péninsule. Ainsi, mentionner les grands maîtres de l’art vénitien tels Tullio Lombardo aurait pu être préjudiciable pour la renommée et la grandeur de Florence, mais également pour le pouvoir médicéen. Conseiller artistique et collaborateur de Cosmes I^{er} de Toscane, Vasari contribue ainsi à perpétuer le prestige de Florence³⁴⁴.

La sculpture devient peu à peu l’art majeur de la Renaissance et tend à se transformer en véritable vecteur de discours politiques et civiques.³⁴⁵ Ainsi, au vue de l’importance et du rôle que jouent les œuvres d’arts dans l’établissement et l’affirmation du pouvoir, Vasari n’a peut-être pas jugé nécessaire de mettre en avant les artistes du reste de la péninsule dans son ouvrage. En effet, ayant déjà prouvé son attachement à certains artistes le menant à un manque d’objectivité dans son ouvrage – pris pour preuve l’admiration qu’il voue à Michelangelo Buonarroti – il est probable que Vasari, dans cette première histoire de l’art, prouve de façon indirecte son attachement à sa bonne réputation et son désir de ne pas mettre à mal les pouvoirs déjà mis en place dans la péninsule.

Cette sélection des artistes dans les *Vies* ne semble pas directement liée au genre du relief, bien que certaines œuvres citées dans l’ouvrage aient pu être évoquées dans l’espoir d’appuyer davantage le pouvoir des Médicis ; c’est le cas notamment de *Pise restaurée par le duc* (Fig. 60) réalisé en 1549 par Pierino da Vinci (1531 – 1554).

³⁴⁴ Voir à ce propos LE MOLLE, 1996.

³⁴⁵ Voir à ce propos BORMAND, PAOLOZZI STROZZI, PRETI, SÉNÉCHAL, 2016, p. 6.

Une dernière hypothèse peut également être émise dans le but d'expliquer le choix de Vasari de ne mentionner que des artistes contemporains toscans dans la troisième partie de son ouvrage intitulée « Le XVI^e siècle ».

En 1521, l'aristocrate vénitien Marcantonio Michiel débute la rédaction de ses *Notizia d'opere di disegno* des œuvres peintes et sculptées dans les collections de Venise, Padoue, Crémone, Milan et Bergame. Vasari – en visite à Venise en 1541 – aurait pu avoir connaissance de la préparation de cet ouvrage par Michiel et l'aurait devancé pour publier au plus tôt son édition de 1550, qui, comme il le sera affirmé dans cette étude, semblait moins achevée que la seconde édition. Quoi qu'il en soit, un examen de l'ouvrage de Michiel³⁴⁶ mis en parallèle avec la liste définie des « Artistes oubliés » cités dans cette section, a permis de réaliser que tous ces artistes étrangers à la Toscane avaient été mentionnés par Michiel dans ses notices dont la rédaction fut achevée en 1543, seulement publié à titre posthume en 1800. Dans la *Notizia*, Michiel évoque les frères Lombardo, Minello, Vittore Gambello ... Ainsi, peut-être Vasari avait eu connaissance du travail de Michiel, expliquant ainsi l'absence de tout artistes nés hors Toscane dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. De la même façon, les artistes cités dans l'histoire de l'art vasarienne ne figurent pas dans le recueil de Michiel, ceux cités dans les « pots-pourris » de la fin de l'ouvrage n'étant pas mentionnés également.

Quoi qu'il en soit, cette étude – notamment des artistes oubliés dans les *Vies* – a pu affirmer davantage l'attachement de Vasari à la suprématie florentine dans le monde des arts. En effet, la relation entre la puissance de Florence et la rédaction de l'ouvrage a été mise en avant au cours de la dernière partie de cette étude. « Vasari a donc inventé une discipline littéraire nouvelle : l'histoire de l'art. Elle ne pouvait guère apparaître qu'à Florence et précisément à l'époque du duché, où la volonté politique de Cosme poussait à la glorification méthodique des gloires toscanes et à l'organisation du savoir. [...] L'ouvrage de Vasari était sans nul doute une pièce majeure du nouvel édifice culturel médicéen. »³⁴⁷ Il pourrait également être suggéré que la mention précipitée des « Artistes de l'*Accademia del Disegno* » avait pour seul objectif d'accroître la réputation de mécène de Cosme I^{er} et le rôle qu'a joué l'auteur dans la création de la première académie artistique apparue en Europe dans les Temps Modernes.

³⁴⁶ Voir MICHIEL, 1800.

³⁴⁷ André CHASTEL « Présentation » In *Op. Cit.* Vol. I, Livre I, pp. 16 – 17.

Œuvres inaccessibles ou inconnues, convictions artistiques ou politiques, ou miroir des convictions d'une époque ... sont autant de facteurs qui auraient pu entrer en considération lors de la rédaction des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Malgré un effort de description de certains reliefs, les propos de Vasari quant à ce genre sculptural dans les *corpus* de ses contemporains demeurent incomplets et inégaux mais sont surtout le reflet d'un milieu artistique en compétition qui place le relief comme étant un genre à part et perdu entre les deux rivaux et pouvant hypothétiquement expliquer les descriptions parfois confuses que Vasari a établies pour les reliefs – genre semblant à la fois reconnu et méconnu – de ses contemporains.

CONCLUSION

En 1568, Giorgio Vasari présente au duc Cosme I^{er} de Médicis (1519 – 1574) la deuxième édition revue et augmentée des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* annonçant ainsi les prémices d'une discipline qui naîtra définitivement deux siècles plus tard avec Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) : l'histoire de l'art.

Véritable source historiographique depuis près de cinq siècles, l'ouvrage de Vasari – considéré comme l'un des « pères de l'histoire de l'art » – regorge de biographies et de descriptions d'œuvres en tous genres utilisées comme référence par de nombreux chercheurs. Mais sa considération tend à différer selon le genre et la typologie des œuvres qu'il mentionne tout au long de son recueil.

Ce mémoire – résultat d'une étude approfondie de la traduction de la seconde édition de l'ouvrage de Vasari par André Chastel publié en 2005 par Actes Sud – répertorie les propos tenus par l'auteur quant aux reliefs de ses contemporains, de Léonard de Vinci aux sculpteurs de l'*Accademia del Disegno* de Florence. Sur un *corpus* comptant près de cent cinquante reliefs, la lecture de l'ouvrage a démontré que les œuvres faisant l'objet d'une description très succincte étaient majoritaires et que les commandes étrangères étaient très mal connues par l'auteur.

L'analyse des artistes oubliés dans l'ouvrage ainsi qu'un historique du contexte artistique dans lequel a été rédigé les *Vies* a également permis de comprendre que le relief à la Renaissance – bien que tout de même considéré – tenait une place particulière et ambiguë dans les Arts. Anecdotiquement, il est également notable que cette ambiguïté se perpétua jusqu'au XVIII^e siècle ; moment où Johann Joachim Winckelmann rédigera son *Histoire de l'art dans l'Antiquité* paru en 1764, fournissant aux artistes classicisants des modèles servant à comprendre deux fondements de la formation académique : l'art du drapé et les règles de la nudité.³⁴⁸

³⁴⁸ Voir à ce propos GALLO, 2008.

Le genre du relief sera délaissé dans l'ouvrage de Winckelmann, tandis qu'il continuera à être employé tel un véritable « tableau de pierre » dans l'histoire du collectionnisme, comme l'atteste la présentation de la collection du cardinal Albani (1692 – 1779) dans sa célèbre villa Alessandrina de Rome où le fameux relief représentant l'*Antinoüs en génie de printemps* fut exposé tel un véritable trumeau de cheminée.

Le « toscano-centrisme » avéré de Vasari joua quant à lui un rôle considérable dans la rédaction des *Vies* mais aucune conséquence directe sur le genre du relief n'est visiblement à relever. Également, les affinités – parfois faibles – entre Vasari et certains de ses contemporains ne semblent pas affecter les propos de l'auteur quant aux reliefs ; pour preuve la *Vie* de Baccio Bandinelli particulièrement détaillée. Toutefois, il demeure notable que certaines participations d'artistes mineurs à des réalisations reconnues semblent être minimisée dans les *Vies* (c'est le cas par exemple de Silvio Cosini pour les tombeaux Médicis de la *Sagrestia Nuova*).

« Ce simple échantillon d'œuvres italiennes répertoriées [...] souligne l'ampleur des enjeux qui, alors, gravitaient autour de la réflexion sur les arts figuratifs, mais qui les dépassaient largement, impliquant entre autres la politique de l'Église contre-réformiste, l'affirmation du prestige des Etats régionaux, une remise en cause de la traditionnelle hiérarchie entre arts libéraux et arts mécaniques, bref, des enjeux de société dont Vasari, avec ses *Vite*, avait été – parmi bien d'autres facteurs – l'un des catalyseurs. »³⁴⁹

Reflet des pensées d'une société, les *Vies* de Vasari – imprégnées du contexte dans lequel elles furent rédigées – ont participé à accentuer la place ambiguë du relief dans la classification des arts qui perdurera – comme précité – au-delà du XVIII^e siècle. La matrice vasarienne – mise en place par Giorgio Vasari – sera quant à elle reprise par ses successeurs et les célèbres *Vite* deviendront leur modèle comme l'atteste Giovanni Pietro Bellori (1613 – 1696) qui rédigera *Le Vite di pittori, scultori, ed architetti moderni*, successeurs à qui Vasari s'adressait à la fin de son ouvrage, en les invitant à prendre la plume pour écrire la suite de son ouvrage. Rédigés au cours du XVII^e siècle dans le même contexte artistique ambigu qui place le relief comme art entre Sculpture et Peinture, ces ouvrages – suites des *Vies* de Vasari – seraient hypothétiquement pourvus d'un intérêt similaire pour le genre du relief. Cela reste à déterminer.

³⁴⁹ Voir DUBUS, LUCAS-FIORATO, 2017, p. 21.

Toutefois, il demeure encore difficile d'affirmer avec certitude quels facteurs ont réellement été pris en compte par Giorgio Vasari lors de la rédaction de ses célèbres *Vies* ; bien que la considération qu'il octroie au genre du relief parait principalement liée au contexte du *Paragone* mais également à la proximité de Vasari avec les artistes qu'il évoque (comme l'a démontré la comparaison entre les passages des artistes précités en 1550 et les *Vies* rajoutées pour la Giuntina).

En tout état de cause, Vasari est catégorique, il souhaite – par l'écriture de son ouvrage – assurer la postérité et un « souvenir impérissable » des meilleurs artistes de son temps. « Chers et honorables confrères, c'est surtout pour votre profit et votre agrément que je me suis mis, pour la seconde fois, à ce long travail. »³⁵⁰

³⁵⁰ *Op. Cit.* Vol. I, Livre X, p. 325.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Alberti 1869 :

Leone Battista ALBERTI, *De la Statue et De la Peinture*, trad. Claudius POPELIN, Paris, A. Lévy, 1869. [1^{ère} éd. Bâle, Thomas Venatorius, 1540]. [URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h.pdf>]

Baldinucci 1820 :

Filippo BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Turin, Reale stamperia, 1820 [1^{ère} éd. Florence, Santo Franchi, 1681]. [URL : <https://books.google.fr/books?id=WELANB7VSIjEC&pg=PA238&lpg=PA238&dq=montorsoli+giulio+bovio&source=bl&ots=R-yYTbMfGc&sig=ACfU3U28ioxLkhl8C THWTiSksGWVhXwi-w&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiItpXypcnnAhVMzYUKHUXaDYgQ6AEwA3oECAkQAQ#v=onepage&q=montorsoli%20giulio%20bovio&f=false>]

Benvenuti, Cambray 1819 :

Pietro BENVENUTI et Luigi de CAMBRAY DIGNY, *Monumenti sepolcrali della Toscana*, Florence, Presso l'editore, 1819. [URL : https://books.google.fr/books?id=7sg8bVkJgzC&newbks=1&newbks_r edir=0&hl=fr&redir_esc=y]

Borghini 1809 :

Vincenzo BORGHINI, *Discorsi di Vincenzo Borghini : Dell'arme delle famiglie fiorentine. Della moneta fiorentina*, Milan, Società tipografica de Classici italiani, 1809. [1^{ère} éd. Florence, 1585] [URL : <https://books.google.fr/books?id=e09AQAAMAAJ&pg=PA369&lpg=PA369&dq=borghini+dell%27arme&source=bl&ots=yGX0nnk3EE&sig=AC>

[fU3U1hPTjiGdwFrfgBkjiQ1LdP5a3PQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiWgFPn1fTWAhXmyIUKHfHaBnoQ6AEwE3oECBMQAQAw#v=onepage&q=borghini%20dell'arme&f=false](https://books.google.fr/books?id=fU3U1hPTjiGdwFrfgBkjiQ1LdP5a3PQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiWgFPn1fTWAhXmyIUKHfHaBnoQ6AEwE3oECBMQAQAw#v=onepage&q=borghini%20dell'arme&f=false)]

Castiglione 1690 :

Baldassare CASTIGLIONE, *Le parfait Courtisan et la Dame de cour*, Paris, Étienne Loyson, 1690. [1^{ère} éd. Florence, Filippo di Giunta, 1528]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75478n/f136.item.r=artifice>

Cellini 2017 :

Benvenuto CELLINI, *Traité de l'Orfèvrerie et de la Sculpture*, Paris, Beaux-Arts, 2017, [1^{ère} éd. Florence, 1568].

Cennini 1858 :

Cennino CENNINI, *Traité de la peinture*, trad. Victor MOTTEZ, Paris, Renouard, 1858, [1^{ère} éd. 1437]. <https://play.google.com/books/reader?id=ObFDAAAACAAJ&hl=fr&pg=GBS.PR2>

Chassant 1884 :

Alphonse CHASSANT, *Dictionnaire des abréviations latines et françaises*, Paris, Jules Martin, 1884. [URL : <https://fr.calameo.com/read/00010704490c2421f8621>]

De Minicis 1870 :

Gaetano DE MINICIS, *Cronache Della Città di Fermo*, Florence, M. Cellini, 1870. [URL : <https://play.google.com/store/books/details?id=bP0nAAAAMAAJ&rdid=book-bP0nAAAAMAAJ&rdot=1>]

De Poveda 1828 :

Giuseppe DE PAVEDA, *Del cenotafio di messer Giovanni Boccaccio. Opera di Gian Francesco Rustici, scultore fiorentino*, Florence, Presso Leonardo Ciardetti, 1828. [URL : https://books.google.fr/books?id=AsvxS621kFUC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=rustici+scultore&source=bl&ots=FHUV3tS4NC&sig=ACfU3U3-x8PR9NoMPkeIR1BpoM_E337mA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiflq3yb_wAhUhYUKHTPWA-IQ6AEwCxoECBEQAw#v=onepage&q=rustici%20scultore&f=false]

Di Marzo 1880 :

Giocchino DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880. [URL : https://archive.org/details/igaginie_lascultu01dima]

Cicognara 1816 :

Leopoldo CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone*, Tome 2, Venise, Picotti, 1816. [URL : https://books.google.fr/books?id=YiY_AQAAMAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s]

De Boni 1840 :

Filippo DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venise, Co'tipi del gondoliere, 1840. [URL : https://books.google.fr/books?id=DhxfAAAAcAAJ&redir_esc=y]

Gagini, Gallo 1821 :

Antonello GAGINI et Agostino GALLO, *Elogio storico di Antonio Gagini, scultore ed architetto palermitano*, Turin, Reale stamperia, 1821. [URL : https://books.google.fr/books/about/Elogio_storico_di_Antonio_Gagini

scultor.html?id=PxAUAAAAQAAJ&redir_esc=y]

Giovio 1559 :

Paolo GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari et amorse*, Lyon, Appresso Guglielmo Roviglio, 1559. [URL : <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Farchive.org%2Fdetails%2Fimpresemilitarie00gio>]

Gozzini, Scotto 1821 :

Vincenzo GOZZINI et Girolamo SCOTTO, *Monuments sépulcraux de la Toscane dessinés par Gozzini et gravés par Scotto*, Londres, The British Library, 1821. [URL : https://books.google.fr/books?id=LZfAAAAcAAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s]

Gu nebault 1843 :

Louis Jean GU NEBAULT, *Dictionnaire iconographique des monuments de l'Antiquité chrétienne et du Moyen-Age depuis le Bas Empire jusqu'  la fin du XVI  siècle indiquant l'état de l'art et de la civilisation   ces diverses époques*, Tome 1, Paris, Leleux, 1843. [URL : https://books.google.fr/books/about/Dictionnaire_iconographique_e_des_monument.html?id=EvIAtsDEVyUC&redir_esc=y]

Inghirami 1841-1843 :

Francesco INGHIRAMI, *Storia della Toscana compilata ed in sette epoche distribuita dal cav. Francesco Inghirami*, Fiesole, Poligrafia fiesolana, 1841-1843. [URL : https://books.google.fr/books?id=OrcpAAAAyAAJ&dq=cappella+San+Ranieri+moschino&hl=fr&source=gbs_navlinks_s]

Letarouilly 1840 :

Paul-Marie LETAROUILLY, * difices de Rome Moderne ou recueil des palais, maisons,  glises, couvent et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères, 1840. [URL : <https://play.google.com/books/reader?id=LLFCAQAAMAAJ&hl=fr&pg=GBS.PA630>]

Marenigh 1822 :

Giovanni MARENIGH, *Guide de Florence et d'autres villes principales de Toscane*, Florence, Marenigh, 1822. [URL : https://books.google.fr/books?id=pXWYyp5GdfgC&dq=guide+de+florence+et+d'autres+villes+principales+de+toscane&hl=fr&source=gbs_navlinks_s]

Michiel 1800 :

Marcantonio MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima met  del secolo XVI esistenti   Padoue, Crémone, Milan, Pavie, Bergame, Crema e Venezia*, Bassano, Jacopo Morelli, 1800. [URL : <https://archive.org/details/notiziadoperedid00mich/page/n3/mode/2up>]

M ntz 1890 :

Eugène M NTZ, *Les correspondants de Michel-Ange*, Paris, Librairie de l'Art, 1890. [URL : <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh1235b2215112.pdf>]

Palladio 1570 :

Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venise, Dominico de Franceschi, 1570. [URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k322764c/f1.item.zoom>]

Passerini 1871 :

Luigi PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Altoviti*, Florence, Cellini, 1871. [URL : https://books.google.fr/books/about/Genealogia_e_storia_della_famiglia_Altov.html?id=TYhBAQAIAAJ&redir_esc=y]

Pirola 1833 :

Giacomo PIROLA, *Description de la façade et de l'intérieur de la cathédrale de Milan*, Milan, Antoine Lamperti, 1833. [URL : https://books.google.fr/books/about/Description_de_la_fa%3%A7ade_et_de_l_int%CA%B9e.html?id=r5wMAAAyAAJ&redir_esc=y]

Reymond 1897 :

Marcel REYMOND, *La Sculpture florentine*, Florence, Alinari Frères, 1897.

Riegl 1897,  d. Hazan 2015 :

Alo s RIEGL, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Bibliothèque Hazan, 2015, [1 re  d. 1897]

Sansovino 1581 :

Francesco SANSOVINO, *Venetia, citta nobilissima et singolare*, Vénétie, Jacomo Sansovino, 1581. [URL : https://archive.org/details/venetia_cittanobi00sans/page/n4/mode/2up?q=rilievo]

Supino 1893 :

Igino Benvenuto SUPINO, *Lettere inedite di artisti : Bronzino, Francesco Moschino, Gio. Battista Lorenzi, Jacopo Ligozzi*, Pise, Nistri, 1893.

Torrigo 1639 :

Francesco Maria TORRIGIO, *Le Sacre grotte vaticane nelle quali si tratta di corpi santi, sepolchri... chiese, statue, imagini, inscrittioni, epitaffii* Rome, Mascardi, 1639.

https://books.google.fr/books?id=OTMPRiHotzMC&dq=libro+antonio+ors&hl=fr&source=gbs_navlinks_s

Varchi 1549 :

Benedetto VARCHI, *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelagnolo Buonarroti ; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo et più altri eccellentiss. Pittori et scultori sopra la quistione sopradetta*, Florence, Torrentino, 1549. [URL : <https://play.google.com/store/books/details?id=Bek9AAAAcAAJ&rdid=book-Bek9AAAAcAAJ&rdot=1>]

Vasari 1550 :

Giorgio VASARI, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550.
[URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/b>

pt6k123255q/f2.item.r=Giorgio%20Vasari]

Vasari 1568 :

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari di nuovo dal medesimo riviste et ampliate, con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de'vivi e de'morti dall'anno 1550 insino al 1567, Florence, Giunti, 1568. [URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54558939.r=Giorgio%20Vasari?rk=128756;0>]

Vasari 1568, éd. 2005 :

Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes Sud, 2005 [1^{ère} éd. Florence, Torrentino, 1550. 2^{ème} éd. Florence, Giunti, 1568.]

Viollet-le-Duc 1854 :

Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe – XVIe siècles*, Paris, B. Bance et A. Morel, 1854.

SOURCES SECONDAIRES

Acidini, Butters, Chiarini 2002 :

Cristina ACIDINI, Suzanne BUTTERS et Marco CHIARINI, *The Medici, Michelangelo and the art of late Renaissance*, catalogue de l'exposition (Florence, Palazzo Strozzi, 2002), New Haven, Yale University Press, 2002.

Acidini, Galletti, Amendola 1995 :

Cristina ACIDINI, Giorgio GALLETTI et Aurelio AMENDOLA, *La villa e il giardino della Petraia a Firenze*, Florence, Edifir, 1995.

Agosti 2013 :

Barbara AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle « Vite »*, Milan, Officina Libraria, 2013.

Agosti, Ginzburg Nova 2013 :

Barbara AGOSTI, Silvia GINZBURG et Alessandro NOVA, *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venise, Marsilio, 2013.

Apfelstadt 1993 :

Eric APFELSTADT, « Andrea Ferrucci's 'Crucifixion' Altar-Piece in the Victoria and Albert Museum » in *The Burlington Magazine*, Vol. 135, N° 1089, Burlington Magazine, 1993, p. 807 – 817.

Avery 1996 :

Charles AVERY, *La Sculpture florentine à la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

Bagemihl 1996 :

Rolf BAGEMIHL, « Cosini's Bust of Raffaello Maffei and Its Funerary Context », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 31, 1996, p. 41 – 57.

Bazin 1986 :

Germain BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, A. Michel, 1986.

Bongiovi, Gabbriellini, Lucherini, Pelagotti, Rossi, Teodori 2010 :

Pietro BONGIOVI, Chiara GABBRIELINI, Bettina LUCHERINI, Anna PELAGOTTI, Francesca ROSSI, Brunella TEODORI, « Premières considérations et investigations sur les reliefs de Rustici à la Villa Salviati », *Les grands bronzes du baptistère. Giovanfrancesco Rustici et Leonardo*, Florence, Giunti, 2010, p. 400-409.

Bormand, Paolozzi Strozzi, Tasso, 2020 :

Marc BORMAND, Beatrice PAOLOZZI STROZZI et Francesca TASSO, *Le corps et l'âme. De Donatello à Michel-Ange sculptures italiennes de la Renaissance*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 octobre 2020 – 21 juin 2021, Milan, Castello Sforzesco, 21 juillet 2021 – 24 octobre 2021), Paris, Musée du Louvre, 2020.

Bormand, Paolozzi Strozzi, Preti, Sénéchal 2016 :

Marc BORMAND, Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Monica PRETI et Philippe SÉNÉCHAL (dir.), *Vivre avec les statues. La sculpture à Florence au XV^e siècle et ses fonctions dans l'espace urbain*, Paris, Musée du Louvre, 2016.

Bormand, Paolozzi Strozzi 2013 :

Marc BORMAND, Beatrice PAOLOZZI STROZZI (dir.), *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 26 septembre 2013 – 6 janvier 2014, Florence, Palazzo Strozzi, 23 mars – 18 août 2013), Paris, Musée du Louvre, 2013.

Boucher 1991 :

Bruce BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven, Yale University Press, 1991

Bresc-Bautier, Ceysson, Fagiolo dell'Arco 1987 :

Geneviève BRESC-BAUTIER, Bernard CEYSSON, Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO et François SOUCHAL, *La Sculpture. La grande tradition de la sculpture du 15^e au 18^e siècle*, Genève, Skira, 1987.

Burckhardt 2017 :

Jacob BURCKHARDT, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2017, [1^{ère} éd. 1860].

Carrangeot, Chapron, Chauvineau 2015 :

Delphine CARRANGEOT, Emmanuelle CHAPRON et Hélène CHAUVINEAU, *Histoire de l'Italie du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015.

Chastel 1965, éd. Gallimard 1999 :

André CHASTEL, *Renaissance italienne (1460-1500)*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, [1^{ère} éd. 1965]

Chevalier 2004 :

Bernard-Albert CHEVALIER, *Précis de culture italienne*, Paris, Ellipses Édition, 2004.

Coll, Cortés, Howard, Martina Weston 2018 :

Jorge COLL, Nicolás CORTÉS, Jeremy HOWARD et Giulia MARTINA WESTON, *Colnaghi Collections*, Londres, Irene Brooke, 2018.

Condivi 2006 :

Ascanio CONDIVI, *Vie de Michel-Ange*, Montpellier, Climats, 2006 [1^{ère} éd. 1553]

Cordelier, Grollemund, Jeammet, Viatte 2014 :

Dominique CORDELLIER, Hélène GROLLEMUND, Violaine JEAMMET, et Françoise VIATTE (dir.), *Masques, mascarades, mascarons*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 19 juin – 22 septembre 2014), Paris, Musée du Louvre, 2014.

Cresti, Rendina 2015 :

Carlo CRESTI et Claudio RENDINA, *Villas et Palais de Rome*, Paris, Place des Victoires, 2015.

Damestoy, Locht-Liotard 1997 :

Jean DAMESTOY et Anne-Marie LOCHET-LIOTARD, *Mascarons : Bordeaux du XVI^e au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Mollat, 1997.

Davidson 1976 :

Bernice DAVIDSON, « The decoration of the Sala Regia under Pope Paul III », *The Art Bulletin*, Vol. 58, N°3, CAA, 1976, p. 395 – 423.

Delumeau 1974 :

Jean DELUMEAU, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1974.

Delumeau, Heullant-Donat 2002 :

Jean-Pierre DELUMEAU et Isabelle HEULLANT-DONAT, *L'Italie au Moyen-Age V^e-XV^e siècle*, Paris, Hachette Livre, 2002.

Département des Arts graphiques du Louvre 2008 :

Département des Arts graphiques du Louvre. Baccio Bandinelli 1493-1560. Dessins et sculptures du Louvre [Communiqué de presse], Paris, 2008. [URL : https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-communique-presse-baccio-bandinelli.pdf]

Dubus, Lucas-Fiorato 2017 :

Pascale DUBUS et Corinne LUCAS-FIORATO, *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e – XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 2017.

Fallay d'Este, Bauer 2009 :

Lauriane FALLAY D'ESTE (dir.) et Nathalie BAUER, *Le Paragone. Le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009. [1^{ère} éd. 1992.]

Falguières 2004 :

Patricia FALGUIÈRES, *Le maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

Fortunati Pietrantonio, Graziani 2008 :

Vera FORTUNATI PIETRANTONIO, Irene GRAZIANI, *Properzia De' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologne, Editrice Compositori, 2008.

Frey 1907 :

Karl FREY, *Michelangelo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke*, Vol. I, Berlin, Verlag von Karl Curtius, 1907. [URL : <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnm115b2242617.pdf>]

Gaborit 1994 :

Jean-René GABORIT, « Un relief du musée des Beaux-Arts d'Orléans : la Flagellation par Baccio Bandinelli », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1994, (1996),

p. 146-152. [URL : https://www.persee.fr/issue/bsnaf_0081-1181_1996_num_1994_1?sectionId=bsnaf_0081-1181_1996_num_1994_1_9919]

Gaborit 2003 :

Jean-René GABORIT, « Une œuvre de l'atelier des Della Robbia : le tombeau de Guillaume Fillastre à l'abbaye de Saint-Bertin », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2003, (2009), p. 50-63. [URL : https://www.persee.fr/doc/bsnaf_0081-1181_2009_num_2003_1_10647]

Gallo 2008 :

Daniela GALLO, *Modèle ou Miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

Gentilini 1992 :

Giancarlo GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Milan, Cantini, 1992.

Gizzi 1994 :

Federico GIZZI, *Le chiese rinascimentali di Roma*, Rome, Newton Compton, 1994.

Goldscheider 2003 :

Ludwig GOLDSCHIEDER, *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture*, New-York, Phaidon, 2003.

Gut 2000 :

Philippe GUT, *L'Italie de la Renaissance à l'Unité XVI^e – XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 2000.

Henrat, Hugueney, Lavedan 1982 :

Philippe HENRAT, Jeanne HUGUENEY et Pierre LAVEDAN, *L'Urbanisme à l'époque moderne. XVI^e – XVIII^e siècles*, Genève, Librairie Droz, 1982. [URL : <https://books.google.fr/books?id=TgxHT9TtkKO4C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=fontaine+d%27orion+florence&source=bl&ots=8XiF3zr0e7&sig=ACfU3U2dPD4lqjm-9EMGhDIgAL7bJTrB8w&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwip5fSQosnnAhWlxYUKHdSIDtcQ6AEwAnoECAgOAO#v=onepage&q=fontaine%20d'orion%20florence&f=false>]

Hochmann 2004 :

Michel HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600 : Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Librairie Droz, 2004. [URL : https://books.google.fr/books?id=VvkFELS4m4oC&dq=michel+hochmann+venise+et+rome+1500+et+1600+silvio+cosini&hl=fr&source=gbs_navlinks_s]

Howard, Quill, Moretti 2002 :

Deborah HOWARD, Sarah QUILL, Laura MORETTI, *The Architectural History of Venice*, New Haven Yale University Press, 2002.

Howard 1975 :

Déborah HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Heaven, Yale University Press, 1975.

Howard 1980 :

Déborah HOWARD, *The Architectural History of Venice*, Londres, B. T. Batsford, 1980.

Langedijk 1976 :

Karla LANGEDIJK, « Orphée de Baccio Bandinelli : un message politique » In *Mitteilungen des*

Kunsthistorischen à Florenz, 20, N°1, Florence, Kunsthistorisches Institut de Florenz, 1976, pp. 33 – 52.

[URL : https://www.jstor.org/stable/27652391?read-now=1&refreqid=excelsior%3A73f9bb397172e2de9fa0b656dfcd35d9&seq=4#page_scan_tab_contents]

Lemerle, Pauwels, Toscano 2009 :

Frédérique LEMERLE, Yves PAUWELS et Gennaro TOSCANO (dir.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Actes de colloque (Tours, 2 – 4 juin 2005), Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009.

Le Mollé 1996 :

Roland LE MOLLÉ, *Giorgio Vasari. L'homme des Médicis*, Paris, Grasset, 1996.

Luchs 1974 :

Alison LUCHS, « A Relief by Benedetto da Rovezzano in the National Gallery of Art in Washington » in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1974, p. 363 – 369.

Luporini 1984 :

Eugenio LUPORINI, « Battista Pandolfini e Benedetto da Rovezzano nella Badia fiorentina. Documenti per la datazione », *Prospettiva*, N° 33/36, 1984, p. 112 – 123.

Marcel-Reymond 1927 :

Charles MARCEL-REYMOND, *La Sculpture italienne*, Paris, G. VanOest, 1927.

Markham Schulz 2010 :

Anne MARKHAM SCHULZ, *Giammaria Mosca called Padovano. A Renaissance sculptor in Italy and Poland*, Pennsylvanie, Penn State Press, 2010.

Mesnils 1902 :

Jacques MESNILS, « Arte retrospettiva : le tombe del Rinascimento a Firenze », *Emporium*, Vol. XVI, n°95, 1902, p. 359 – 372.

Morresi 2000 :

Manuela MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milan, Mondadori Electa, 2000.

Muccini 1997 :

Ugo MUCCINI, *Pittura, scultura e architettura nel Palazzo vecchio di Firenze*, Florence, Le Lettere, 1997.

Naldi 1998 :

Riccardo NALDI, « Rapporti Firenze-Napoli tra Quattro e Cinquecento: la 'cona marmorea' di Andrea di Pietro Ferrucci per Maria Brancaccio », *Prospettiva*, N°91-92, 1998, p. 103 – 114.

Nelson 1995 :

Jonathan NELSON, « Patronage créatif : Luca Martini et le portrait de la Renaissance », *Mitteilungen des Kunsthistorischen in Florenz*, 29, 1995, p. 282 – 305.

Nersselrath 2012 :

Arnold NERSSELRATH, *Raphaël et Pinturicchio. Les grands décors des appartements du pape au Vatican*, Paris, Hazan, 2012.

Ovide 1992 :

Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

Parmiggiani 2011 :

Paolo PARMIGGIANI, « Sulla giovinezza di Andrea di Pietro Ferrucci: Jacopo d'Andrea del Mazza e il monumento di Marco Albertoni in Santa Maria del Popolo a Roma », *Prospettiva*, N°141, 2011, p. 73 – 85.

Pierguidi 2012 :

Stefano PIERGUIDI, « L'Adamo ed Eva di Bandinelli per Santa Maria del Fiore », *Medicea. Rivista interdisciplinare di studi medicei*, N° 11, Juin 2012. [URL : https://www.academia.edu/11835570/L_Adamo_ed_Eva_di_Bandinelli_per_Santa_Maria_del_Fiore]

Pope-Hennessy 1958 :

John POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Vienne, Phaidon, 1958.

Pope-Hennessy 1959 :

John POPE-HENNESSY, « A Relief by Sansovino », *The Burlington Magazine*, vol. 101, n° 670, 1959, p. 2 – 11.

Pope-Hennessy 1964 :

John POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londres, Stationery Office, 1964.

Pope-Hennessy 1971 :

John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres, Phaidon, 1971.

Poussou 2002 :

Jean-Pierre POUSSOU, *La Renaissance des années 1470 aux années 1560*, Paris, Sedes, 2002.

Rasario, Scudieri 1998 :

Giovanna RASARIO et Magnolia SCUDIERI, *Savonarola e le sue reliquie a San Marco : itinerario per un percorso savonaroliano*, catalogue de l'exposition (Florence, Musée de Saint Marc, 15 décembre 1998 – 28 février 1999), Florence, Giunti, 1998.

Reymond 1906 :

Marcel REYMOND, *Michel-Ange. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1906.

Reymond 1914 :

Marcel REYMOND, *Bramante et l'architecture italienne au 16^e siècle : étude critique*, Paris, Henri Laurens, 1914.

Salet 1964 :

Francis SALET, « Les symboles des quatre évangélistes » in *Bulletin monumental*, T. 122, N°3, 1964, p. 306-309.
[URL : https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1964_num_122_3_9045]

Scholten 2010 :

Frits SCHOLTEN, « Greatly Averse to Splendor. The Funeral Monument to Pope Adrian VI », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 71, 2010, p. 123 – 143.

Sebregondi Fiorentini 2005 :

Ludovica SEBREGONDI FIORENTINI, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze. Percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Florence, EDIFIR, 2005.

Sénéchal 2012 :

Philippe SÉNÉCHAL, « L'Éclat du sombre ? Terres cuites façon bronze de la Renaissance italienne », Actes du colloque *Terres cuites de la Renaissance : matière et couleur*, (Paris, Auditorium du Louvre, 26

octobre 2011), Paris, Technè, 2012, p.26-33.

Sénéchal 2007 :

Philippe SÉNÉCHAL, *Giovanni Francesco Rustici. 1475-1554. Un sculpteur de la Renaissance entre Florence et Paris*, Paris, Arthena, 2007.

Sherlock 2008 :

Peter SHERLOCK, *Monuments and Memory in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2008.

Virgile 2004 :

Virgile, *L'Énéide*, Paris, Librairie générale française, 2004.

Voragine 1998 :

Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, Paris, Édition du Seuil, 1998, [1^{ère} éd. 1261 – 1266, *Legenda aurea*].

Ward-Jackson 1979 :

Peter WARD-JACKSON, *Italian Drawings. 14th-16th century*, London, H.M. Stationery Office, 1979.

Wayne Partridge 2015 :

Loren WAYNE PARTRIDGE, *Art of Renaissance Venice. 1400 – 1600*, Oakland, University of California Press, 2015.

Wood Brown 1902 :

James WOOD BROWN, *The Dominican church of Santa Maria Novella at Florence : a historical, architectural and artistic study*, Edinburgh, O. Schulze, 1902.
[URL : <https://archive.org/details/DominicanChurchOfSantaMariaNovella/page/n151/mode/2up?q=Ruggiero>]

Wyatt 2005 :

Michael WYATT, *The Italian encounter with Tudor England : A cultural politics of translation*, Cambridge, University Press, 2005.
[URL : https://books.google.fr/books/about/The_Italian_Encounter_with_Tudor_England.html?id=OBiiod2VgmIC&redir_esc=y]

Zeppegno et Mattonelli 1975 :

Luciano ZEPPEGNO, Roberto MATTONELLI, *Le chiese di Roma*, Rome, Newton Compton, 1975.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Il Cecilia, <i>Tombe de Luigi Tornabuoni</i> , c. 1515, marbre, Florence, Église San Jacopo in Campa Corbolini	14
Fig. 2 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Tombeau d'Oddo Altoviti</i> , c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli	18
Fig. 3 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Détails du sarcophage du tombeau d'Oddo Altoviti</i> , c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli	19
Fig. 4 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Détail de l'oreille de Malchus du tombeau d'Oddo Altoviti</i> , c. 1507, marbre, Florence, Église Santi Apostoli	20
Fig. 5 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Armoiries Altoviti</i> , macigno, Florence, Piazza del Limbo, Palais Altoviti	21
Fig. 6 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>L'épreuve du feu</i> , c. 1515, marbre, Florence, Musée du Cenacolo de San Salvi	23
Fig. 7 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Cheminée Borgherini</i> , après 1514, Florence, Musée du Bargello	24
Fig. 8 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), <i>Monument funéraire de Piero Soderini</i> , c. 1512, marbre, Florence, Église Santa Maria del Carmine	25
Fig. 9 Baccio da Montelupo (1469 – 1535), <i>Armoire de Léon X</i> , c. 1515, Pietra forte, Florence, Palazzo Pucci	27
Fig. 10 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Retable « scellé » pour la tombe de Girolamo Martini dans l'église San Girolamo à Fiesole</i> , vers 1493, marbre blanc et rouge sculpté en haut relief, H. 365,8 cm ; L. 274,3 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 6742 : 59-1859	30
Fig. 11 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Prédelle du retable « scellé » pour la tombe de Girolamo Martini dans l'église San Girolamo à Fiesole</i> , vers 1493, marbre blanc et rouge sculpté en haut relief, H. 365,8 cm ; L. 274,3 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 6742 : 59-1859	32

Fig. 12 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Retable d'autel</i> , c. 1492-1494, Marbre blanc sculpté et gravé, H.310 cm ; L. 307 cm, Fiesole, Église épiscopale	34
Fig. 13 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Prédelle du retable d'autel</i> , c. 1492 – 1494, Marbre blanc sculpté et gravé, Fiesole, Église épiscopale	35
Fig. 14 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Fonts baptismaux et détail de Saint Jean baptisant le Christ</i> , 1497, marbre, Pistoia, Cathédrale San Zeno	38
Fig. 15 Andrea de Fiesole (1465 – 1526), <i>Saint Jean baptisant le Christ</i> , 1497, marbre, Pistoia, Cathédrale San Zeno	39
Fig. 16 Andrea da Fiesole (1465 – 1526) et Silvio Cosini (1495 – 1549), <i>Tombeau d'Antonio Strozzi</i> , c. 1520, marbre, Florence, Basilique Santa Maria Novella	40
Fig. 17 Silvio Cosini (1495 – 1549), <i>Mascarons des chapiteaux des tombeaux de Julien et Laurent II de Médicis</i> , c. 1523, marbre, Florence, Basilique San Lorenzo, Chapelle des Médicis	44
Fig. 18 Silvio Cosini (1495 – 1549), <i>Tombeau de Raphaël de Volterra</i> , c. 1523, marbre, Volterra, Église San Lino	46
Fig. 19 Silvio Cosini (1495 – 1549), <i>Tombeau Minerbetti</i> , c. 1528 – 1530, marbre, Florence, Santa Maria Novella, Chapelle des Minerbetti	50
Fig. 20 Silvio Cosini (1495 – 1549), <i>Autel</i> , marbre, Montenero, Sacristie du Sanctuaire	51
Fig. 21 Andrea Sansovino (1460 – 1529), <i>Retable de Saint Laurent entre saint Sébastien et Saint Roch</i> , c. 1490, terre cuite, Monte San Savino, Église Santa Chiara	54
Fig. 22 Andrea Sansovino (1460 – 1529), <i>Retable de l'Assomption, sainte Agathe, sainte Lucie et saint Romuald</i> , c. 1490, terre cuite vernissée, Monte San Savino, Église Santa Chiara	56
Fig. 23 Andrea Sansovino (1460 – 1529), <i>Monument du cardinal Ascanio Sforza</i> , c. 1505, marbre, Rome, Santa Maria del Popolo	57
Fig. 24 Andrea Sansovino (1460 – 1529), <i>Monument du cardinal Recanati</i> , c. 1507, marbre, Rome, Santa Maria del Popolo	58

- Fig. 25 Bramante (1444 – 1514) *et al*, *Santa Casa*, XVI^e siècle, marbre, Lorette, Basilique de Lorette 59
- Fig. 26 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Autel du Saint Sacrement*, c. 1485, marbre, Florence, Basilique Santo Spirito, Chapelle Corbinelli 62
- Fig. 27 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Pietà*, c. 1485, marbre, Florence, Basilique Santo Spirito, Chapelle Corbinelli, Autel du Saint-Sacrement 64
- Fig. 28 Pietro Torrigiano (1472 – 1528), *Lunette de la Grammaire*, c. 1498, stuc doré, Vatican, Appartements Borgia, Salle des Arts Libéraux 66
- Fig. 29 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Mariage de la Vierge*, c. 1531, marbre, Lorette, Basilique de Lorette, Santa Casa 68
- Fig. 30 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Sainte Famille et sainte Catherine*, c. 1539, marbre, Rome, Église Santa Maria della Consolazione, Chapelle Dondoli 69
- Fig. 31 Bambaia (1483 – 1548), *Dessin préparatoire pour un monument funéraire*, c. 1515, Encre sur papier, H. 425 mm ; L. 406 mm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 2315 71
- Fig. 32 Bambaia (1483 – 1548), *Quatre pilastres du tombeau de Gaston de Foix*, c. 1516 – 1523, marbre, H. 0.29 m ; M ; L. 0.565 m ; Pr. 0.065 m. Turin, Palazzo Madama, musée municipal d'Art ancien, inv. 0463/PM-0466/PM 72
- Fig. 33 Properzia de' Rossi (1490 – 1530), *Joseph et la femme de Putiphar*, c. 1520, marbre, Bologne, Basilique San Petronio 75
- Fig. 34 Nicolas Pisano (c. 1225 – c. 1284) *et al*, *Arche de saint Dominique*, marbre, Bologne, Basilique San Domenico 76
- Fig. 35 Alfonso Lombardi (1497 – 1537), *Résurrection* et détails de la *Nativité* (à senestre) et de *Rebecca et Moïse* (à dextre), c. 1527, marbre et stuc, Bologne, Basilique San Petronio 78
- Fig. 36 Alfonso Lombardi (1497 – 1537), *Détail des reliefs de la prédelle de l'Arche de saint Dominique*, c. 1532, marbre, Bologne, Basilique San Domenico 80

- Fig. 37 Michelagnolo da Siena (1470 – 1520), Baldassare Peruzzi (1481 – 1537), Niccolò Tribolo (1500 – 1550), *Tombeau du Pape Adrien VI*, marbre, Rome, Santa Maria dell'Anima. 82
- Fig. 38 Michelagnolo da Siena (1470 – 1520), Baldassare Peruzzi (1481 – 1537), Niccolò Tribolo (1500 – 1550), *L'arrivée d'Adrien VI à Rome*, marbre, Rome, Santa Maria dell'Anima. 85
- Fig. 39 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Monument funéraire de Don Pietro de Tolède et de sa femme*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli 88
- Fig. 40 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Célébration de Charles Quint*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli 89
- Fig. 41 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Bataille d'Otrante*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli 90
- Fig. 42 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Scène navale*, 1570, marbre, Naples, Basilique San Giacomo degli Spagnoli 90
- Fig. 43 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Naissance de la Vierge*, c. 1518, marbre, Lorette, Basilique de l'Annonciation, Santa Casa 95
- Fig. 44 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *La Flagellation*, c. 1532, marbre, H. 63 cm ; L. 81 cm ; Pr. 10 cm, Orléans, Musée historique et archéologique de l'Orléanais 95
- Fig. 45 Baccio Bandinelli (1488 – 15610), *Monument à Léon X*, c. 1536 – 1541, marbre, Rome, Église Santa Maria della Minerva 97
- Fig. 46 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Monument à Clément VII*, c. 1536 – 1541, marbre, Rome, Église Santa Maria della Minerva 99
- Fig. 47 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Giovanni delle Bande Nere recevant des présents et Armoiries Médicis du Tombeau de Giovanni delle Bande Nere*, c. 1540, marbre, Florence, Place San Lorenzo 100
- Fig. 48 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *Prophètes*, c. 1555, marbre, Florence, Santa Maria del Fiore 101

- Fig. 49 Giovanfrancesco Rustici (1475 – 1554), *Vierge à l'Enfant*, c. 1505, marbre, Florence, Musée national du Bargello 105
- Fig. 50 Giovan Francesco Rustici (1475 – 1554) et Giovanni Della Robbia (1469 – 1529), *Noli me tangere*, c. 1505, terre cuite émaillée, H. 230 ; L. 200, Florence, Musée national du Bargello 106
- Fig. 51 Giovanfrancesco Rustici (1475 – 1554), *Hercule et le cheval de Diomède*, c. 1522 – 1526, terre cuite et traces de patine, Florence, Villa Salviati 109
- Fig. 52 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *L'Annonciation à Marie*, c. 1525, marbre, Florence, Villa Salviati 110
- Fig. 53 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *L'enlèvement d'Europe*, c. 1495, terre cuite émaillée, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.8:1, 2-1971 112
- Fig. 54 Giovan Francesco Rustici (1474 – 1554), *Saint-Georges terrassant le dragon*, c. 1515, marbre, H. 28 ; L. 48 cm, Budapest, Museum of Fine Arts, inv. 1138 113
- Fig. 55 Daniel de Volterra (1509 – 1566), *La Descente de Croix*, c. 1541, fresque, Rome, Trinità dei Monti 116
- Fig. 56 Daniel de Volterra (1509 – 1566), *Décors*, stuc, Vatican, Palais apostolique, Sala Regia, 117
- Fig. 57 Niccolò Tribolo, *Sybilles*, c. 1525 – 1527, marbre, Bologne, Basilique San Petronio 119
- Fig. 58 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Fontaine du Labyrinthe*, c. 1552, Florence, Villa Medicea della Petraia 125
- Fig. 59 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Vierge avec l'Enfant, saint Jean, sainte Elisabeth et saint Zacharie*, c. 1530, marbre, H. 42 cm ; L. 27 cm, Florence, Musée National du Bargello 126
- Fig. 60 Pierino da Vinci (1530 – 1553), *Pise restaurée*, 1549, marbre, H. 73 cm ; L. 160 cm., Rome, Pinacothèque Vaticane 127

- Fig. 61 Simone Mosca (1492 – 1553), *Détail des ornements entourant le Saint-Pierre de Vincenzo de Rossi* (1525 – 1587), c. 1524, marbre, Rome, Santa Maria della Pace, Chapelle Cesi 130
- Fig. 62 Simone Mosca (1492 – 1553), *Mascarons*, c. 1525, marbre, Rome, Cloître de San Pietro in Vincoli 132
- Fig. 63 Simone Mosca (1492 – 1553), *Socle de l'Orphée* de Bandinelli, c. 1525 – 26, marbre, Florence, Palais Médicis-Riccardi 133
- Fig. 64 Simone Mosca (1492 – 1553), *Cheminée Fossombroni*, c. 1527, macigno, Arezzo, Palais Fossombroni Falciai 135
- Fig. 65 Simone Mosca (1492 – 1553) et Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Adoration des Mages*, c. 1552 – 1556, marbre, Orvieto, Cathédrale d'Orvieto 137
- Fig. 66 Simone Mosca (1492 – 1553) et Moschino (1531 – 1578), *Visitation*, c. 1546, marbre, Orvieto, Cathédrale d'Orvieto 139
- Fig. 67 Francesco Moschino (1531 – 1578), *Diane et Actéon*, c. 1560, marbre, Florence, Musée National du Bargello 141
- Fig. 68 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Fontaine d'Orion*, c. 1547 – 1550, marbre, Messine, Place de la Cathédrale 144
- Fig. 69 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Fontaine de Neptune*, c. 1557, Messine, Piazza dell'Unita d'Italia 146
- Fig. 70 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Monument funéraire de Jacopo Sannazzaro*, c. 1536, marbre, Naples, Église Santa Maria del Parto 148
- Fig. 72 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Intérieur du dôme garni des stucs de Montorsoli*, c. 1543 – 1547, stuc, Gênes, Église San Matteo 153
- Fig. 73 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Crypte de la famille Doria*, c. 1543 – 1547, Gênes, Église San Matteo 154

- Fig. 74 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Autel isolé*, c. 1558 – 1561, marbre, L. 280 cm, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi 155
- Fig. 75 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Prédelle de l'autel isolé*, c. 1558 – 1561, marbre, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi 156
- Fig. 76 Agnolo Montorsoli (1507 – 1563), *Portrait de Giulio Bovio*, c. 1558 – 1561, marbre, Bologne, Basilique Santa Maria dei Servi 157
- Fig. 77 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Bataille des Centaures* dit *Battaglia dei centauri*, c. 1492, marbre, H. 84,5 cm ; L. 90,5 cm, Florence, Casa Buonarroti 161
- Fig. 78 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Vierge à l'escalier* dite *Madonna della Scala*, c. 1491, marbre, 56,7 x 40,1 cm, Florence, Casa Buonarroti 163
- Fig. 79 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Tondo Taddei* ou *Madone Taddei*, c. 1504, marbre, D. 109 cm, Londres, Royal Academy of Arts 165
- Fig. 80 Michel-Ange Buonarroti (1475 – 1564), *Tondo Pitti* ou *Madone Pitti*, c. 1503 – 1504, marbre, bas-relief, D. 82 cm, Florence, Musée national du Bargello 166
- Fig. 81 Michel-Ange (1475 – 1564), *Armoiries Farnèse*, c. 1546, marbre, Rome, Palais Farnèse 167
- Fig. 82 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *L'Histoire de Suzanne*, c. 1512 – 1518, stuc, H. 55,9 cm ; L. 128 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. A.5-1958 170
- Fig. 83 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Monument funéraire d'Antonio Orso évêque d'Agén et de Giovanni Michiel di San Angelo cardinal de Vérone*, c. 1520, marbre, Rome, San Marcello al Corso 172
- Fig. 84 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Biblioteca Marciana*, c. 1536 – 1554, Venise, Place Saint-Marc 175
- Fig. 85 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Loggetta Sansovina*, 1538 – 1545, Venise, Place Saint-Marc 178

- Fig. 86 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Jupiter en Crète* (à senestre) et *Vénus en Justice* (à dextre), c. 1537 – 1545, Venise, Place Saint-Marc, *Loggetta Sansovina* 179
- Fig. 87 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Venise en Chypre*, c. 1537 – 1545, Venise, Place Saint-Marc, *Loggetta Sansovina* 179
- Fig. 88 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Saint Marc libérant l'esclave*, 1537 – 1544, bronze, Venise, Basilique Saint-Marc 180
- Fig. 89 Jacopo Sansovino (1486 – 1571), *Porte de la Sacristie*, c. 1537 – 1544, bronze, Venise, Basilique Saint-Marc. 182
- Fig. 90 Giovanni Minello (1440 – 1528) *et al*, *Chapelle Sant'Antonio*, XV^e – XVI^e siècles, Padoue, Basilique Sant'Antonio 184
- Fig. 91 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Le Miracle de la jeune Cerilla*, c. 1562, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio 185
- Fig. 92 Alessandro Vittoria (1525 – 1608), *Scala d'Oro*, c. 1557, stuc, Venise, Palais des Doges 186
- Fig. 93 Alessandro Vittoria (1525 – 1608), *L'Annonciation*, c. 1583, bronze, H. 97,8 cm ; L. 61,6 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, inv. 1942.249 187
- Fig. 94 Danese Cattaneo (1512 – 1572), *Autel Fregoso*, c. 1565, marbre, Vérone, Église Sant'Anastasia 189
- Fig. 95 Pietro Torrigiano (1472 – 1528), *Monument de Dr John Yonge*, marbre et terre cuite polychrome, Londres, King's College, Maughan Library 192
- Fig. 96 Silvio Cosini (1495 – 1547), *Chaire*, marbre, Gênes, San Matteo 193
- Fig. 97 Silvio Cosini (1495 – 1547), *L'écorchage de Marsyas*, marbre, c. 1533, H. 73 cm ; L. 60 cm ; 7 cm, Manchester (USA), Currier Museum of Art, Inv. 2020.4 194
- Fig. 98 Antonello Gagini (1478 – 1537), *Reconstitution contemporaine de la Tribune*, plâtre, 1998 – 2000 195

- Fig. 99 Antonio Gagini (1478 – 1537), *Tabernacle*, c. 1504, marbre, Messine, Musée régional de Messine 196
- Fig. 100 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Tombeau de Lodovico Euffreducci*, c. 1520, marbre polychrome, Fermo, Eglise San Francesco 198
- Fig. 101 Andrea Sansovino (1460 – 1529), *Tombeau de Pedro González de Mendoza*, c. 1495, marbre, Tolède, Cathédrale Santa Maria 199
- Fig. 102 Benedetto da Rovezzano (1474 – 1554), *Relief d'autel ou de tabernacle*, c. 1505 – 1513, marbre, H. 53 cm ; L. 129,5 cm ; Pr. 7,7 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv. 1942.9.131. 200
- Fig. 103 Raffaello da Montelupo (1505 – 1566), *Vierge à l'Enfant*, c. 1525 – 1549, marbre, H. 184 cm ; L. 125 cm, Rome, Musée National du Château Saint Ange, Chapelle Léon X 201
- Fig. 104 Agostino Busti (1483 – 1548), *Monument à Lancino Curzio*, c. 1515, marbre, H. 2,50 m, Milan, Castello Sforzesco, Inv. 1241,1392. 202
- Fig. 105 Girolamo Santacroce (c. 1502 – c. 1537), *Monument de Carlo Gesualdo*, c. 1523, marbre, Naples, Chartreuse San Martino de Naples. 204
- Fig. 106 Giovanni da Nola (1478 – 1559), *Monument funéraire de Ramón de Cardona*, c. 1522, marbre, Bellpuig, Église Sant Nicolau 205
- Fig. 107 Baccio Bandinelli (1488 – 1560), *L'ivresse de Noé*, c. 1530, marbre, H. 59 cm ; L. 90 cm, Florence, Musée du Bargello 206
- Fig. 108 Il Moschino (1531 – 1578), *La chute de Phaéton*, c. 1560, marbre, H. 125 cm ; L. 96 cm, Berlin, Musée de Bode 207
- Fig. 109 Giovanfrancesco Rustici (1474 – 1554), *Jésus et saint Jean Baptiste enfant*, c. 1500 – 1525, marbre blanc, albâtre et onyx, D. 49 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. RF 1622. 208
- Fig. 110 Jacopo Sansovino (1486 – 1570), *Monument de Francesco Venier*, c. 1556 – 1561, marbre polychrome, Venise, Église San Salvador 209

- Fig. 111 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Bacchus et Ariane*, c. 1505, marbre, H. 56 cm ; L. 71 cm ; Pr. 22 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inv. 7471. 212
- Fig. 112 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Le miracle du cœur de l'avare*, c. 1520 – 1525, marbre, H. 130 cm ; L. 245 cm, Padoue, Basilique Sant'Antonio 213
- Fig. 113 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Saint Antoine rattachant le pied d'un jeune garçon*, c. 1520 – 1525, marbre, H. 130 cm ; L. 245 cm, Padoue, Basilique Sant'Antonio 214
- Fig. 114 Tullio Lombardo (1455 – 1532), *Monument funéraire d'Andrea Vendramin et Détail de Judith et Holopherne*, c. 1490 – 1495, Venise, Basilique San Zanipolo 215
- Fig. 115 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Le Concours entre Athéna et Poséidon*, c. 1508, marbre, H. 86 cm ; L. 107 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. CK-1770. 216
- Fig. 116 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *La Forge de Vulcain*, c. 1508, marbre, H. 83 cm ; L. 106 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. CK-1771. 217
- Fig. 117 Antonio Lombardo (1458 – 1516), *Le Miracle du nouveau-né*, c. 1505, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio 218
- Fig. 118 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Le miracle de saint Antoine*, c. 1520 – 1528, marbre, Padoue, Basilique Sant'Antonio 219
- Fig. 119 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Porcia*, c. 1520, marbre, Venise, Galerie Giorgio Franchetti all Ca' D'Oro 220
- Fig. 120 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Marc-Antoine et Cléopâtre*, c. 1520, marbre, Berlin, Musée de Bode, Inv. 2/58 221
- Fig. 121 Giammaria Mosca (1495 – 1574), *Le Jugement de Salomon*, c. 1510 – 1520, marbre, Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. RF 4029 222
- Fig. 122 Antonio Minello (1465 – 1529), *Pan et Luna*, c. 1520, marbre, H. 27 cm ; L. 22cm ; Pr. 9cm ; Munich, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. R2867.1-2 223

Fig. 123 Vittore Gambello (1460 – 1527). *Combat d'hommes nus et de satyres*, c. 1523 – 1527, bronze patiné noir, H. 40 cm ; L. 67 cm, Venise, Galerie Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, Inv. BR.195 225

Fig. 124 Vittore Gambello (1460 – 1527). *Bataille*, c. 1530 ?, bronze patiné noir, Venise, Galerie Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro 226

Fig. 125 Andrea Briosco (1470 – 1532), *La Mise au tombeau*, c. 1506 – 1516, bronze, candélabre pascal, Padoue, Basilique Sant'Antonio 228

Fig. 126 Andrea Briosco (1470 – 1532), *La Mise au tombeau*, c. ? , bronze patiné brun, Washington, National Gallery of Art, Inv. 1957.14.11 229

Fig. 127 Giovan Pietro da Rho (1465 – ?), *Saint Antoine*, c. 1485, marbre de Carrare, H. 48 cm ; L. 58 cm, Crémone, Musée civique d'Ala Ponzzone 231

Fig. 128 Giovan Pietro da Rho (1465 – ?), *Saint Jérôme*, c. 1485, marbre de Carrare, H. 48 cm ; L. 58 cm, Crémone, Musée civique d'Ala Ponzzone 231

Fig. 129 Nanni di Baccio Bigio (1512 – 1568), *Façade renaissance*, 1564, Rome, Villa Médicis 233

Fig. 130 Leone Battista Alberti (1404 – 1472), *Autoportrait*, c. 1450, bronze, H. 15 cm ; L. 11 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art, Inv. OA 9151 235