

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE - CNRS UMR 5190

École doctorale : Sciences des Sociétés et du Droit

En co-tutelle avec
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

FACULTÉ DES LETTRES - DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART

Thèse de doctorat d'Histoire de l'Art

Présentée et soutenue publiquement par Anne-Laure COLLOMB

Le 29 juin 2006

**La Peinture sur pierre en Italie
1530-1630**

Sous la direction de Mauro NATALE et Marie-Félicie PÉREZ

Devant un jury composé de :

Monsieur Mauro NATALE, Professeur, directeur de thèse, Université de Genève

Madame Marie Félicie PÉREZ, Professeur émérite, directrice de thèse, Université de Lyon 2

Monsieur Jean WIRTH, Professeur, président du jury, Université de Genève

Monsieur Fernando CHECA, Professeur, Universidad Complutense de Madrid

Monsieur Michel HOCHMANN, Professeur et Directeur d'études, École pratique des hautes études, section des Sciences historiques et philologiques, Paris

Copyright Collomb Anne-Laure et Université Lumière - Lyon 2 - 2006. Ce document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

Table des matières

- REMERCIEMENTS
- Avertissement aux lecteurs
- INTRODUCTION
- DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

◆ CHAPITRE I : Traités et peinture sur pierre

- ◇ 1. Les Origines de la peinture sur pierre
- ◇ **2. La durée des œuvres**
- ◇ 3. Art et nature

◆ CHAPITRE II : Les caractéristiques des pierres

◇ 1. Les supports fréquemment employés

- L'ardoise
- *Paragone* ou pierre de touche
- L'agate
- Le marbre
- L'albâtre
- La pierre paysagère
- Le Lapis-Lazuli

◇ 2. Les supports de moindre diffusion

- Le péperin
- L'améthyste
- Le porphyre
- L'aventurine
- Les variétés microcristallines de quartz
 - La calcédoine
 - La cornaline
 - Le jaspe

◆ CHAPITRE III : La préparation

◇ 1. Peintures de chevalet et préparation

◇ 2. La préparation des peintures d'autel

• LES PEINTURES SUR ARDOISE

◆ CHAPITRE I : Les peintures d'autel

◇ 1. Les origines des peintures d'autel sur ardoise

◇ 2. La peinture sur pierre et la Contre-Réforme

◇ 3. La peinture sur ardoise au service d'une église triomphante

◆ CHAPITRE II : Les petits formats : Rome et Venise, échanges et réciprocity

◇ 1. Les origines de la peinture sur pierre à Rome : Portraits et sujets profanes

- 1.1. Sebastiano del Piombo portraitiste
- 1.2. Leonardo Grazia Da Pistoia et les sujets profanes

◇ 2. Les sujets religieux : Sebastiano del Piombo, Titien et les Bassano

- 2.1. Les expérimentations de Sebastiano del Piombo
- 2.2. Titien et Charles Quint
- 2.3. L'atelier des Bassano

◇ 3. La diffusion en Vénétie : Vérone et Padoue

- 3.1. Entre tradition et innovation
- 3.2. La peinture sur pierre et les monastères

- 3.3. L'atelier Farinati et les commandes religieuses
- Autour du Trio véronais : de nouvelles perspectives ?

- DES PEINTURES SUR ARDOISE AUX PIERRES
- CONCLUSION
- Sources et bibliographie

- ◆ Avis au lecteur
- ◆ Abréviations
- ◆ Sources manuscrites
- ◆ Sources imprimées
- ◆ Bibliographie

- Glossaire des mécènes et commanditaires

- ◆ ALTOVITI Bindo (1491-1556)
- ◆ AZZOLINI Decio (1623-1689)
- ◆ BANDINI Pier Antonio
- ◆ BARBERINI Francesco (1597-1679)
- ◆ BARTOLINI Onofrio
- ◆ BORGHESE Scipione (1576-1633)
- ◆ BORROMEE Charles (1538-1584)
- ◆ BORROMEE Frédéric (1564-1631)
- ◆ CAMBI Tommaso
- ◆ CARO Annibal (1507-1566)
- ◆ CHIGI Agostino (1466-1520)
- ◆ COLONNA Marcantonio IV (1620- ?)
- ◆ Dal POZZO Amedeo (1579-1644)
- ◆ DAL POZZO Cassiano (1588-1657)
- ◆ DE MESMES Jean-Jacques (1559-1642)
- ◆ DEL MONTE Francesco Maria (1549-1626)
- ◆ DELLA CASA Giovanni (1503-1556)
- ◆ DELLA NAVE Bartolomeo
- ◆ DE LOS COBOS Francisco (1475/80-1547)
- ◆ DINTEVILLE François II de (1498-1554)
- ◆ FARNESE Alexandre (1520-1589)
- ◆ GADDI Giovanni de (1493-1542)
- ◆ GADDI Niccolò (1537-1591)
- ◆ GIUSTINIANI Vincenzo (1564-1637)
- ◆ GONZAGA Fernando (1507-1557)
- ◆ GRIMANI Giovanni (1500-1593)
- ◆ GRIMANI Marco (1494-1544)
- ◆ MEDICIS Antonio (1576-1621)
- ◆ MEDICIS Catherine (1519-1589)
- ◆ MEDICIS Cosme I (1519-1574)
- ◆ MEDICIS Cosme II (1590-1621)
- ◆ MEDICIS Ferdinand I (1549-1609)
- ◆ MEDICIS François I (1541-1587)
- ◆ MEDICIS Hyppolite (1511-1535)
- ◆ MEDICIS Leopoldo (1617-1675)
- ◆ ORSINI Fulvio (1529-1600)
- ◆ SERRA Giacomo (1570-1623)

- ◆ SETTALA Manfredo (1600-1680)
- ◆ TORRES Ludovico I (1533-1584)
- ◆ VALORI Baccio (1477-1537)

- Glossaire des théoriciens

- ◆ ALBERTI Leon Battista (1404-1472)
- ◆ ALDROVANDI Ulisse (1522-1605)
- ◆ ARMENINI Giovanni Battista (1525-1609)
- ◆ AVERLINO Antonio di Pietro dit Filarete (1400-1469)
- ◆ BAGLIONE Giovanni (1566-1643)
- ◆ BALDINUCCI Filippo (1625-1697)
- ◆ BARONIO Cesare (1538-1607)
- ◆ BORGHINI Raffaele (1537-1588)
- ◆ CENNINI Cennino (1370-1440)
- ◆ CHACON Alonso (1530-1599)
- ◆ DE PILES Roger (1636-1709)
- ◆ DONI Antonio (1513-1574)
- ◆ DUPUY DU GREZ Bernard (?-1720)
- ◆ FÉLIBIEN André (1619-1709)
- ◆ FICIN Marsile (1433-1499)
- ◆ GILIO da Fabriano (?-1584)
- ◆ KIRCHER Athanasius (1602-1680)
- ◆ LEBRUN Pierre
- ◆ MANCINI Giulio (1558-1630)
- ◆ PACHECO Francisco (1564-1644)
- ◆ PALEOTTI Gabriele (1522-1597)
- ◆ PANVINIO Onofrio (1530-1568)
- ◆ PINO Paolo (1534-1565)
- ◆ RIDOLFI Carlo (1595-1658)
- ◆ SCAMOZZI Vincenzo (1584-1616)
- ◆ UGONIO Pompeo (1572-1614)
- ◆ VASARI Giorgio (1512-1574)
- ◆ ZUCCARO Federico (1541-1609)

- ANNEXES

- ◆ ANNEXE 1 : Principaux gisements italiens établis à partir de écrits des XVI^e et XVII^e siècles
- ◆ ANNEXE 2 : Présentation et transcription d'une partie des documents d'archives concernant les paiements pour la peinture d'autel de Taddeo et Federico Zuccari à San Lorenzo in Damaso (inédit).
- ◆ ANNEXE 3 : Lettres et paiements concernant la commande des peintures de Giorgio Vasari pour le Palazzo Vecchio

- ◇ Traduction
- ◇ Transcription des documents d'archives (inédit)

- ◆ ANNEXE 4 : Présentation et transcription des documents d'archives concernant la peinture d'autel des Fiamminghini à Chiari
- ◆ ANNEXE 5 : CATALOGUE RAISONNÉ

- ◇ Avis au lecteur :

◇ ROME

- LUCIANI Sebastiano dit del Piombo
Venise, 1485 – Rome, 1547
- GRAZIA Leonardo, dit de Pistoia
Pistoia, 1503 - Naples ?, après 1546
- Del CONTE Jacopino
Florence, 1510 - Rome, 1598
- ROSI Francesco dit SALVIATI
Florence, 1510 - Rome, 1563
- VENUSTI Marcello
Mazzo, vers 1512 - Rome, 1579
- RICIARELLI Daniele dit Daniele da Volterra
Volterra, 1509 - Rome, 1566
- ALBERTI Micheli
Documenté entre 1535-1582
- SICIOLANTE Girolamo da Sermoneta
Sermoneta, 1521 – Rome, vers 1580
- ZUCCARO Taddeo
San Angelo in Vado, 1529 - Rome, 1566
- MUZIANO Girolamo
Acquafredda, (Brescia), 1530 - Rome, 1592
- PULZONE Scipione
Gaete, avant 1550 – Rome, 1598
- ZUCCARO Federico
San Angelo in Vado, 1540 – Rome, 1609
- RONCALLI Cristofano
Dit Il Cavaliere della Pomarance
Pomarance, 1552 - Rome, 1626
- DE VECCHI Giovanni
Borgo Sansepolcro, 1543 - Rome, 1614
- TEMPESTA Antonio
Florence, 1555 - Rome, 1630
- CESARI Giuseppe
dit le Cavalier d'Arpin
Arpino, 1568 - Rome, 1640
- SALINI Tommaso (cercle de)
- MIEL Jan
Anvers, 1599- Turin, 1664
- CERQUOZZI Michelangelo
1602 - Rome - 1660
- VERROCHI Agostino
Rome, actif entre 1619 et 1636
- STANCHI Giovanni
Rome, 1608 - présence jusqu'en 1673
- CORTONE Pierre de
Cortone, 1597 - Rome, 1669
- LAURI Filippo
1623 - Rome - 1694
- ROMANELLI Giovanni Francesco
d'après ?
- BAROCCI Federico

d'après

- Ecole romaine
Fin XVI- début XVIIe siècles

◇ FLORENCE

- Francesco Ubertini dit Bachiacca
1494- Florence -1557
- PENNI Luca
Florence ?, 1500/04 - Paris, 1556
- VASARI Giorgio
1512 - Arezzo - 1574
- Cercle de Giorgio Vasari ?
- AGNOLO di Cosimo, dit Bronzino
(entourage de)
- ALLORI Alessandro
1535 - Florence - 1607
- MANZUOLI Tommaso
dit Maso da San Friano
1531 - Florence - 1571
- NALDINI Giovanbattista
Fiesole, 1537 - Florence, 1591
- TITO Santi di
1536 - Florence - 1603
- ZUCCHI Iacopo
Florence, 1541 - Florence ou Rome, 1589/90
- BARBIERE Alessandro
1538 / 43 - Florence - 1592
- MORANDINI Francesco dit Il Poppi
Poppi, 1544 - Florence, 1579
- STRAET Jan van der
dit Giovanni Stradano
Bruges, 1523 - Florence, 1605
- BUTTERI Giovanni Maria
1540/50 - Florence - 1606
- COPPI Jacopo
1523 - Florence - 1591
- ALLORI Cristofano
1577- Florence – 1621
- BILIVERT Giovanni
1585 - Florence - 1644
- CARDI Lodovico, dit Le CIGOLI
Cigoli, 1559 - Rome, 1613
- Cercle de Lodovico CIGOLI
- VANNI Francesco
1565 - Sienne - 1609
- LIGOZZI Francesco
? - 1635
- Entourage de Francesco Ligozzi
- LIGOZZI Jacopo
Vérone, 1547- Florence, 1627
- LIGOZZI Jacopo et assistants

- Cercle de Jacopo LIGOZZI
- CRESTI Domenico dit Il PASSIGNANO
Passignano, 1588 - Florence, 1638
- MARUCELLI Valerio
1563 - Florence - après 1627
- ANGELI Filippo
Dit Filippo NAPOLETANO
Naples ?, 1588 - Rome, 1630
- Cercle de NAPOLETANO Filippo
- MANNOZZI Vincenzo
1600 - Florence - 1658
- BELLA Stefano della
1610 - Florence - 1664
- BERTI Camillo
Actif vers 1649

◇ VENETIE

- VECELLI Tiziano, dit Titien
1488 - Cador - 1576
- MELDOLLA Andrea, dit Lo Schiavone
Zara, 1522 - Venise, 1563
- PONTE Jacopo dit Bassano
1510 - Bassano del Grappa - 1592
- PONTE Francesco dit Bassano
Bassano, 1549 - Venise, 1592
- PONTE Leandro dit BASSANO
Bassano, 1557 - Venise, 1622
- PONTE Gerolamo dit BASSANO
Bassano, 1566 - Venise, 1621
- Ecole des Bassano
- NIGRETTI Jacopo,
dit Palma il giovane
1548 - Venise - 1628
- Entourage de Palma le Jeune
- Ecole vénitienne

◇ VERONE

- INDIA Bernardino
1528 - Vérone - 1590
- CALIARI dit Paul Veronèse
Vérone, 1528 - Venise, 1588
- CALIARI Benedetto
1538 - Vérone - 1598
- FARINATI Paolo
1524 - Vérone - 1606
- FARINATI Orazio
1559 - Vérone - après 1616 ?
- RICCIO Felice, dit Brusasorci
1540 - Vérone - 1605
- Cercle de Brusasorci

- BERNARDI Pietro
? - 1626
- SANTE CREARA
1571 - Vérone - 1630
- RIDOLFI et atelier
- ROVEDATA Giovanni Battista
Vérone, 1580 - Venise, 1630
- BASSETTI Marcantonio
1583 - Vérone - 1630
- TURCHI Alessandro, dit ORBETTO
Vérone, 1578 - Rome, 1649
- Entourage d'Alessandro Turchi
- OTTINO Pasquale
1580 - Vérone - 1630
- Cercle d'OTTINO
- POZZO Dario
Vérone, 1598/99 - ?
- BARCA Giovanni Battista
Mantoue, 1594 - Vérone, 1650
- PIAZZA Cosimo dit Cosmo da Castelfranco
Castelfranco, vers 1566 - 1620
- CANTARINI Simone
Pesaro, 1612 - Vérone, 1648
- FLACCO Orlando
1527- Vérone - 1591/93
- RONCHI Pietro
Vérone, début XVIIIe siècle
- PRUNATO Santo
1652 - Vérone - 1728
- PERINI Odoardo
1671 - Vérone - 1757
- CIGNAROLLI Giandomenico
1722 - Vérone - 1793
- CARTOLARI Fabrizio
1792 - Vérone - 1816
- Anonyme, Vérone
XVIe siècle - XVIIe siècle

◇ BOLOGNE

- PRIMATICCIO Francesco
Bologne, 1505 – Paris, 1570
- FONTANA Lavinia
Bologne, 1522 - Rome, 1614
- CARRACCI Annibale
Bologne, 1560 – Rome, 1609
- CARRACCI Agostino
Bologne, 1557 - Parme, 1602
Attribué à
- CARRACCI Ludovico
1555 - Bologne - 1619
- CARRACCI Antonio

- Venise, 1583 - Rome, 1618
- CASTELLI Annibale
1573 - Bologne - après 1623
- TIARINI Alessandro
1577 - Bologne - 1668
- ALBANI Francesco, dit l'Albane
1578 - Bologne - 1660
- Cercle de RENI Guido
- CIGNANORI
Bologne, 1628 - Forli 1719
- Ecole bolonaise
XVII^e siècle

◇ LOMBARDIE

- CAMPI Giulio
1507/1508 - Crémone - 1573
- CAMPI Bernardino
1522 - Crémone - 1591
- SALMEGGIA Enea dit Il Talpino
1565/70 - Bergame - 1626
- CRESPI Giovanni Battista, dit Cerano
1575 - Cerano - 1632
- PROCACCINI Giulio Cesare
Bologne, 1572 - Milan, 1625
- CATTAPANE Luca (?)
Crémone, notice entre 1575 et 1599
- Della ROVERE Giovanni Battista
1561 - Lombardie - 1621
- Della ROVERE Giovanni Mauro
1575 - Lombardie - 1640
- BIANCHI Isidoro
1581 - Campione d'Italia - 1662
- MIRADORI Luigi dit Genovesino
Gênes, 1605 - Crémone, 1654
- PROCCACINI ERCOLE
vers 1605 - Milan - vers 1677
- NUVOLONE Giuseppe
1619 - Milan - 1703
- VOLO Giuseppe dit Vicenzino
1662 - Milan - actif jusqu'à 1700
- Del SOLE Giovanni Battista
1654-1717
- SAGLIER Giovanni
Actif Milan, XVII^e Siècle
- Ecole lombarde
Première moitié XVII^e siècle- fin XVII^e siècle

◇ GÊNES

- CAMBIASO LUCA
- Gênes (Moneglia), 1527 – San Lorenzo de El Escorial, 1585

- CALVI Lazzaro
1502 - Gênes - 1607
- SEMINO Andrea
1525 - Gênes - 1594
- SEMINO Alessandro
? - Tolède, 1607
- SEMINO Cesare
? Gênes
- BENSO Giulio
1601- Gênes - 1668
- PIOLA Pellegro
1617-1640
- VASSALLO Anton Maria
Gênes, 1615 - Milan, 1657
- Ecole Ligure
- XVIIIe siècle

◇ Peinture sur pierre en Italie

- MANTOUE
 - FETTI Domenico
Rome, 1589-1623
 - FETTI Lucina
Active à Mantoue, 1ère ½ XVIIe siècle
 - MARIANI Camillo
Vicenza, 1567- Rome, 1611
 - ANDREASI Ippolito ?
1548 - Mantoue - 1608
 - CACCIA Guglielmo dit Moncalvo
Montabone, 1568 ? - Moncalvo, 1625
 - Anonyme, début XVIIe siècle
- FERRARE
 - CARPI Girolamo da
1501- Ferrare - 1556
- NAPLES
 - ROSA Salvator
Arenella (Naples) 1615- Rome, 1673
 - GIORDANO Luca
Cercle de
 - GENTILESCHI Orazio
d'après
 - GENTILESCHI Artemisia
D'après
 - STANZIONE Massimo
D'après
- EMILIE

- ITALIE
- Artistes étrangers en Italie

- AACHEN Hans Von
Köln, 1551/52 - Prague, 1615
- SPRANGER Bartholomeus
Anvers, 1546 - Prague, 1611
- ROTTENHAMMER Hans
Munich, 1564 - Augsburg, 1625
- Artiste à Prague, XVII
- KÖNIG Johann
1586- Nuremberg - 1642
- POELENBURGH Cornelis Van
1594/95 - Utrecht - 1667
- BRAMER Leonaert
1596 - Delft - 1674
- RUBENS Pierre Paul
Siegen, 1577 - Anvers, 1640
- D'après Pierre Paul Rubens
- HEINTZ Joseph, le jeune
Augsbourg, 1600 - Venise, 1678
- BOTH Andries
Utrecht 1612 - Venise 1641
- Manière d'Adam Elsheimer
- Ecole vénitienne-flamande
- Anonyme
- ECOLE FRANCAISE
- ◆ STELLA Jacques
Lyon, 1596 - Paris, 1657
- ◆ BREBIETTE Pierre
(1598 ? - 1642)
- ◆ Ecole française ?, XVIIe siècle

• ILLUSTRATIONS

- ◆ Liste des illustrations
- ◆ Illustrations

REMERCIEMENTS

En 1999, Gilles Chomer, à qui je tiens à rendre hommage, me suggérait de prendre comme sujet de maîtrise « La peinture sur pierre sur supports semi-précieux à Florence à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle ».

Mes recherches, rendues possibles grâce au programme Socratès, portaient sur les différentes œuvres exécutées sur métaux ou sur pierres dures à Florence et se limitaient essentiellement aux années 1590-1621 correspondant au règne de Cosme II de Médicis. Après une interruption d'une année due à la préparation de mon DEA - portant sur les rapports entre Filippo Napoletano et les artistes nordiques - il paraissait intéressant de reprendre mon sujet de maîtrise et d'en élargir le contenu : Florence, Rome, la Vénétie, la Lombardie ou encore la Ligurie apparaissaient comme des centres essentiels.

Au cours de ces recherches, j'ai eu la chance de séjourner à la Villa Médicis à Rome, au Kunsthistorisches Institut à Florence. J'ai également bénéficié d'une bourse du Fonds National Suisse. Je suis reconnaissante à ces institutions d'avoir soutenu mes recherches et tiens à remercier, pour la France, Madame Brigitte Martin, monsieur Marc Bayard, et pour la Suisse, Jean-Yves Tilliettes.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes deux professeurs, madame Marie-Félicie Pérez, professeur émérite à l'université de Lyon 2 et monsieur Mauro Natale, professeur à l'université de Genève : tous deux, par la confiance qu'ils ont bien voulu mettre en moi, auront permis que je puisse mener à bien ce travail. Leurs encouragements, leurs conseils ont été constants, et par leurs intermédiaires et recommandations j'ai eu, durant toutes ces années de recherches, l'opportunité de rencontrer nombres de spécialistes de ce sujet qui ont permis une bonne progression de mon travail. Madame Perez et Monsieur Natale ont toujours été là lorsque je doutais, lorsque parfois je me décourageais et leur tutorat conjugué m'a amenée au terme de cette tâche passionnante.

Je souhaite également remercier les membres de mon jury, Ferdinando Checa, Michel Hochmann et Jean Wirth pour leurs recommandations durant le déroulement de mes recherches.

Dans l'élaboration de ce travail, les conseils et suggestions m'ont été d'une aide fort précieuse et je tiens à remercier pour ce concours : Claudio Strinati, Alessandro Nova, Roberto Zapperi, Erich Schleier, Kristina Herrmann Fiore, Paolo Bensi, Roberto Contini, Sylvie Deswarte-Rosa, Philippe Costamagna, François René-Martin, Olivier Michel, Sophie de Montgazon, Françoise et Bernard Allombert, Sylvain Auvray.

Je souhaite également remercier madame et monsieur Giulini, madame Luly Lemme ainsi que monsieur Gilbert Molle.

Pour chacune de ces orientations, un travail de coopération avec les musées, surintendances, bibliothèques ou archives a été profitable : Rome, Galleria Borghese (Kristina Herrmann Fiore), Galleria Doria Pamphili (Andrea de Marchi), Rome, Palazzo dei Conservatori, Museo Civico et archives de Padoue, Museo civico de Vérone (Paola Marini), archives de Padoue, musei Comunali de Florence (Chiara Silla, Cristina Poggi), Gabinetto Disegni e Stampe de Florence, Accademia Ligustica de Gênes (Giulio Sommariva), archives et Surintendance de Gênes (Francesca de Cupis), archives et surintendance de Naples, archives diocésaines de Milan, Castello Sforzesco de Milan, château de Fontainebleau (Danièle Denise), musée, documentation et bibliothèque de Lyon (Laurence Berthon, Dominique Dumas, Gérard Bruyère), musée national de Monaco (Jean-Michel Bouhours), musée Granet d'Aix-en-Provence (Bernard Terlay), musée national de la Renaissance Ecouen, musée Roger Quilliot de Clermont-Ferrand, Musée Antoine Vivenel, Compiègne (Erich Blanchegorge), musée des Beaux-Arts d'Orléans, musée des Beaux-Arts de la Rochelle.

Enfin, ce travail n'aurait pu être élaboré sans le soutien de ma famille, de mes proches et de tous mes amis lyonnais et genevois. Un grand merci donc à : Geneviève Collomb, Gérard Collomb, Thomas Collomb, Solange Nectoux, Yvette et Roger Ravet, Pierre Rousselot, Géraldine et Joseph, Laurence, Aline et Vincent, Maud et Michael, Fabien, Olivier et Cécile, Valérie, Christophe, Vincent, Annalisa, Mayte, Philippe, Barbara et enfin les familles Strasser, Allombert et de Montgazon.

Avertissement aux lecteurs

Pour les documents d'archives, nous avons choisi d'indiquer les sources originales accompagnées des références bibliographiques contemporaines lorsque celles-ci avaient déjà été publiées. Dans le cas contraire, la mention « inédit » apparaîtra.

Les références bibliographiques sont indiquées dans leur intégralité lors de la première insertion puis

apparaissent sous forme abrégée - nom, date et page - pour les mentions successives.

Concernant les artistes, les données biographiques n'apparaissent que dans le volume II, sous forme d'index et les œuvres sont mentionnées dans le volume III, annexe 5.

Enfin, pour les collectionneurs, nous avons également choisi de retracer brièvement leurs biographies dans un glossaire présenté dans le volume II.

INTRODUCTION

Dans le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, Pline l'ancien rappelle les origines de l'art et relate toutes les créations de son époque^{Note1}. Chaque œuvre est déterminée par les matériaux employés, par la technique adoptée et par la capacité de l'artiste à les manipuler. Pline inscrit ses réflexions non pas dans une histoire des styles mais dans celle des techniques où le matériau est perçu comme un élément essentiel du style. Il évoque ainsi les fondements de la peinture et rappelle ses différentes applications sur panneaux, les décorations en terre cuite peinte qui ornent les temples, leurs frontons ou métopes et bien d'autres exemples. Pour toutes ces peintures, l'emploi de la *tempera*, mélange d'eau, parfois de jaune d'œuf et de pigments, en concurrence avec l'encaustique, est souvent privilégié et sera fréquemment utilisé jusqu'à la fin du XVI^e siècle^{Note2}. Cependant, certaines innovations sont à l'origine du renouvellement des pratiques artistiques. Au Moyen Âge, les artistes s'appliquent à adapter et à perfectionner les procédés hérités de l'Antiquité. Les peintures sur panneaux de bois rencontrent un succès grandissant et entraînent une circulation des œuvres qui accélère la connaissance des différentes techniques. À la fin du XV^e siècle, l'apparition en Flandres et en Italie de la peinture à l'huile est une véritable nouveauté. Des peintres comme les frères van Eyck ou Antonello da Messina^{Note3}, mettent à profit ses ressources, brillance et transparence, et participent à sa diffusion. Dès lors, les expériences se multiplient et induisent l'utilisation de nouveaux supports : la toile, par exemple, succède aux panneaux.

Vers 1530, Sebastiano del Piombo, peintre vénitien établi à Rome, met au point une nouvelle technique pour peindre sur un support d'ardoise. Cette invention qui paraissait garantir la parfaite conservation des œuvres, semblait également répondre au débat relatif au Parallèle des Arts et à la suprématie de la sculpture ou de la peinture. Tout comme la sculpture, elle pouvait en effet offrir l'avantage de se conserver plus longtemps que les œuvres exécutées sur des supports traditionnels comme le bois ou la toile. Des peintures de chevalet mais aussi des retables sont ainsi peints sur ardoise. Cette technique connaît alors un important succès pour des raisons liées au goût pour l'expérimentation et la curiosité plutôt qu'à un simple souci de pure conservation ; elle se diffuse en Vénétie, à Florence puis gagne d'autres régions comme la Lombardie ou la Ligurie.

Mais, dans l'utilisation de cette pratique deux périodes distinctes sont à prendre en considération. En effet, une nette différence s'impose entre les artistes qui emploient l'ardoise ou les marbres vers 1530-1560 pour répondre aux exigences posées par le problème de conservation et les peintres de la génération suivante - comme ceux de l'école véronaise - qui utilisent ces supports afin d'intensifier les effets de clair-obscur. De même, les peintures exécutées à partir des années 1580 sur des pierres imagées, répondent à une tout autre problématique : celle de l'attrait pour le singulier dont les cabinets de curiosité sont un autre témoignage.

Pour mieux comprendre les raisons historiques de ce phénomène, il convient de considérer cinq centres majeurs de production - ce qui n'exclut pas l'usage de cette technique dans l'Italie et notamment à Naples, Mantoue, Turin ou en Sicile - et de replacer son développement dans un environnement politique et religieux difficile : Sac de Rome (1527), Concile de Trente (1545-1563) et rétablissement de l'autorité de l'église sont autant de facteurs à prendre en compte.

À Rome, Sebastiano del Piombo, établit donc un genre spécifique, celui des peintures d'autel sur ardoise, qui perdure jusqu'aux années 1610-1620. Cependant entre les réalisations de Sebastiano del Piombo et celles d'artistes ayant adhéré aux thèses de la Contre-Réforme tel Marcello Venusti les intentions ne sont plus les mêmes. Tandis que l'un est empreint par l'érudition « humaniste », l'autre est gagné par la ferveur religieuse imposée par le Concile de Trente.

Pour les peintures de chevalet, les constatations sont similaires : des représentations - portraits ou sujets religieux - sur supports à fonds neutres dans les années 1530- 1560 aux productions sur pierres imagées ou semi-précieuses, développées à partir de 1570-1580, tant à Rome qu'à Florence, les conceptions divergent.

Les œuvres de Sebastiano del Piombo servent d'exemple aux artistes vénitiens qui s'affranchissent rapidement de ces modèles. L'atelier des Bassano propose en effet au début des années 1580 un nouveau mode, celui des petites peintures sur pierre de touche à destination dévotionnelle qui connaît un développement particulier à Vérone dans les années 1580-1630.

En Lombardie, la diffusion se met en place plus tardivement : les artistes, peut-être sur le modèle vénitien, privilégient les supports comme l'ardoise. Mais, dans un même temps, ils répondent aux prescriptions de Charles Borromée et créent des maîtres-autels atypiques.

Quant à la Ligurie, lieu d'extraction de l'ardoise, elle s'appuie à la fois sur les exemples romains et lombards pour développer peintures d'autel sur ardoise et tableaux de petites dimensions. Toutefois, elle se démarque des autres centres en employant les ardoises de manière particulière : vouées au saint patron de la rue ou de la confrérie, elles sont destinées à être apposées en extérieur dans des édicules.

Enfin, l'étude de la peinture sur pierre nous conduit autant à prendre en compte la présence des artistes septentrionaux en Italie que les échanges artistiques, politiques et économiques entre l'Italie, la France et l'Espagne. Le recours à cette technique s'est, en effet, répandu au-delà des frontières italiennes et a connu un engouement identique en Bohême, en France, en Flandres ou en Espagne. Nous nous bornerons ici à étudier quelques exemples de diffusion et d'importation en France et en Espagne.

Dans le cadre de ces recherches, un autre problème est apparu : entre 1530 et 1630, les expériences ne répondent plus aux mêmes préoccupations et il existe une nette différence entre l'emploi de fonds neutres et celui de pierres imagées. Pourtant, il semble nécessaire de présenter le thème dans sa globalité pour comprendre comment naquirent les premières productions, comment se déroula leur diffusion et leur diversification et enfin pourquoi cette technique fut progressivement abandonnée au milieu du XVII^e siècle.

Les interrogations concernent également le choix de la période considérée. Comment justifier une étude qui porte sur un arc chronologique aussi important que les années 1530-1630 ? Pourquoi s'arrêter aux années 1630 alors que certains artistes poursuivent, par la suite, cette technique ?

Le point de départ de ce travail repose sur les divers témoignages relatifs à l'application de la peinture sur pierre par Sebastiano del Piombo, même si il ne faut pas perdre de vue que ses expérimentations s'inscrivent dans un processus long et laborieux. De nombreux artistes dont Leonard de Vinci ou Raphaël avaient déjà essayé de trouver une alternative aux solutions « traditionnelles » de l'art de la peinture comme la fresque ou la peinture à l'huile sur toile ou sur bois.

Il s'agissait alors de comprendre les spécificités de chacun des centres - de Rome à la Ligurie - et les raisons pour lesquelles à un moment donné, la production s'essouffait et n'était plus aussi systématique qu'aux cours des années 1580-1630. À Rome, l'émergence d'une nouvelle tendance, le Baroque, marque une rupture car les commandes religieuses privilégient fresque et décor de stuc qui doivent s'étendre sur l'ensemble des surfaces de l'édifice - exigence que la peinture sur pierre ne permet pas d'obtenir. Par ailleurs, à Florence, la mort de Cosme II de Médicis survenue en 1621 est à l'origine du départ de nombreux artistes qui s'étaient adaptés aux

goûts de leur protecteur pour la peinture sur pierre.

En 1630, Vérone, l'un des principaux centres de création de petits tableaux sur pierre de touche, est durement frappé par la peste. La production ralentit dès lors pour ne reprendre que vers la fin du XVII^e siècle. Milan connaît un sort similaire : peste en 1630 et mort de Frédéric Borromée en 1631 impliquent, pendant un temps, un affaiblissement de la création artistique.

Enfin, nous constatons qu'à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, la peinture sur pierre perd une grande partie de son pouvoir de fascination, ne répondant qu'imparfaitement aux exigences de conservation de l'œuvre et, surtout, ne satisfaisant plus les ambitions savantes et encyclopédiques qui gagnent l'aristocratie.

Néanmoins, la production ne s'arrête pas brutalement vers 1630 et il arrive qu'en Lombardie, en Ligurie ou en Vénétie, certains artistes s'adonnent encore à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle à la peinture sur pierre. Mais, ces productions sont occasionnelles et ne sont plus régulières comme dans les années 1530-1630.

Au cours de notre étude, les sources imprimées concernant ce sujet se sont révélées peu abondantes. Les *Vite* de Giorgio Vasari demeurent la source principale de notre analyse et les théoriciens ou écrivains du XVI^e siècle ne se sont que peu intéressés à cette technique^{Note4}. Il faut souvent se contenter de brèves descriptions ou d'anecdotes mentionnées dans les guides comme ceux de Gaspare Celio pour Rome, de Carlo Torre pour Milan, de Francesco Bocchi pour Florence^{Note5}, - et bien d'autres encore - ou dans les ouvrages biographiques de Carlo Ridolfi, Giovanni Baglione ou Filippo Baldinucci^{Note6}. Au contraire, les documents d'archives et les inventaires des collections particulières nous fournissent d'importantes informations et sont à l'origine de notre travail. Pour les peintures d'autel, les archives, souvent publiées mais pas forcément analysées en profondeur, ont permis de comprendre - surtout pour les peintures d'autel - les différentes phases du travail de l'artiste : commande du support, préparation et mise en place. Mais ces documents ont aussi leur limite. En ce qui concerne l'étude des inventaires, nos observations restent très lacunaires : l'état des collections du XVI^e siècle reste souvent difficile à reconstituer et la majeure partie des publications concerne le XVII^e siècle.

Les archives de Vérone, Padoue, Florence, Rome, Milan, Gênes ou Naples sur lesquelles nous avons travaillé ne permettent pas de reconstituer aussi bien que dans le cas de l'architecture ou de la peinture monumentale, la logique du fonctionnement des commandes. Les inventaires souvent incomplets ne présentent ni les dimensions ni l'auteur de l'œuvre mentionnée, ce qui rend par conséquent l'étude plus difficile. En revanche, nos recherches ont permis, dans quelques cas, de découvrir des documents inédits nous permettant de retracer les noms des auteurs : les paiements pour la peinture d'autel de San Lorenzo in Damaso, trouvés dans les *carte farnesiane* aux archives d'État de Naples, ont défini le rôle précis des deux frères, Taddeo et Federico Zuccari, dans l'élaboration de cette œuvre. L'étude des fonds Médicis à Florence a donné l'occasion de suivre chaque étape de la préparation - du transport jusqu'à la fixation - des peintures pour le Palazzo Vecchio. Parallèlement, l'analyse des divers inventaires médicéens - complétée par la lecture de certains ouvrages tels ceux de Paola Barocchi^{Note7}, - ont contribué à retracer l'évolution des collections et de situer la place de la peinture sur pierre. Sous Cosme II, cette technique, tout aussi appréciée que la peinture sur toile, connaît un développement important qui n'a plus rien à voir avec une production artisanale occasionnelle.

Enfin, les recherches menées à Gênes, Milan, Padoue ou Vérone ne nous permettent que d'échafauder quelques hypothèses de travail. Pour les deux premiers centres, certains fonds qui ne sont pas conservés pas dans les archives d'État n'ont pu être consultés. Tel est le cas des documents du maître-autel des Fiammenghini à Chiari - où seule une photocopie du paiement de la peinture d'autel nous a été accordée, limitant par conséquent la transcription et les possibilités de trouver des informations sur la commande des plaques d'ardoise^{Note8}, - ou des manuscrits de Giscardi et d'Accinelli qui comportaient des descriptions des peintures dans les églises de Gênes^{Note9}.

À Vérone et Padoue, les documents retrouvés, pour la plupart publiés, n'ont apporté aucune nouveauté. Seule

la consultation des guides ou de quelques manuscrits nous ont permis d'obtenir des indications sur les œuvres commandées pour les monastères de Santa Giustina et de San Giovanni di Verdara ou d'autres institutions religieuses^{Note10}.

Pour combler ces lacunes, quelques études sur les collections ont été d'une grande utilité. Lorsque nous avons commencé cette recherche, aucun ouvrage général sur ce sujet n'avait été élaboré.

En effet, seul Marco Chiarini s'était intéressé à cette problématique. En 1970, il organisait une exposition sur la peinture sur pierre à Florence, affichant une prédilection pour l'étude du XVIII^e siècle et pour quelques petits maîtres en particulier, qui travaillaient dans la sphère artistique de Cosme II, dont Filippo Napoletano^{Note11}. L'exposition qui a eu lieu à Florence en 2000, n'a fait que confirmer cette tendance : Filippo Napoletano y est encore largement représenté^{Note12}.

Tandis que Marco Chiarini privilégiait les peintures sur pierres imagées ou semi-précieuses, appréciées des Médicis et correspondant plus généralement au goût maniériste, Anna Ottani Cavina, s'intéressait en 1971 à un autre type de production : les oeuvres exécutées sur pierre de touche ou ardoise par les artistes génois et véronais au début du XVIII^e siècle^{Note13}. - intérêt lié certainement à son étude sur Marcantonio Bassetti.

En fait, seule l'exposition milanaise de 2000-2001, *Pietra Dipinta*, projetée par Federico Zeri et finalement organisée par Marco Bona Castellotti, présentait une multitude de peintures sur pierre, témoignage d'une véritable production datant des XVI^e et XVII^e siècles^{Note14}. L'analyse d'une extraordinaire collection privée milanaise attestait de l'émergence de la peinture sur pierre dans des centres comme Florence ou Rome et permettait d'envisager de nouvelles pistes de recherche. Cette exposition confirmait nos premières observations et offrait à la fois la possibilité de connaître une collection aussi singulière que complète et de rencontrer un collectionneur passionné par cette technique.

À partir de ces oeuvres, il nous importait de constituer un catalogue - présenté dans le volume II - qui, en prolongeant et étayant nos analyses, permettait de définir les spécificités de chaque centre - et de déterminer quelles régions devaient être étudiées. Toutefois, ce catalogue ne tend pas à l'exhaustivité et ne prend pas en compte toutes les productions « secondaires » passées en vente publique ces dernières années. Il doit servir de complément au texte lui-même, apportant des exemples aux types que nous avons distingués. Précisément, ce travail s'articule autour de l'évolution de la peinture sur pierre, de ses origines, vers 1530 à son apogée, entre 1600 et 1630.

DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

CHAPITRE I : Traités et peinture sur pierre

1. Les Origines de la peinture sur pierre

La tradition historiographique, instaurée par Giorgio Vasari, fait remonter au début des années 1530 l'emploi de la peinture sur pierre en Italie et l'associe au nom du peintre vénitien Sebastiano del Piombo. Le 8 juin 1530, Vittorio Soranzo écrit à Pietro Bembo : « Vous devez savoir que Sebastien notre vénitien a trouvé un merveilleux secret pour peindre à l'huile sur marbre, qui rend la peinture presque éternelle. Les couleurs, à peine sèches, se fondent dans le marbre de façon presque pétrifiée. Il a fait beaucoup d'essais et c'est effectivement durable »^{Note15}. Pourtant, malgré ces affirmations, de nombreuses expérimentations ont précédé celles de Sebastiano del Piombo.

Dès le X^e siècle, en effet, Héraclius^{Note16} indique dans *Coloribus et artibus Romanorum* comment préparer les colonnes ou les pierres pour pouvoir peindre dessus. Et, au début du XV^e siècle, Cennino Cennini rédige

en langue vulgaire, *Il Libro dell'Arte*, un traité consacré aux diverses techniques artistiques. Dans le chapitre « De quelle façon l'on travaille à l'huile sur mur, sur panneau, sur fer, sur ce que tu veux », il montre comment l'on doit, « travailler à l'huile sur mur, sur panneau, comme les allemands le font beaucoup et de même sur fer et sur pierre »[Note17](#). Il répète par la suite « Comment tu dois travailler à l'huile sur panneau et sur pierre » et souligne qu'il faut travailler sur pierre « en encollant tout d'abord »[Note18](#).

Avec ses *Vite* publiées en 1550, Giorgio Vasari établit une tradition qui fait remonter à Sebastiano del Piombo l'invention de cette technique. Dans la biographie de cet artiste, il indique que « Sebastiano avait initiée une nouvelle façon de peindre la pierre, nouveauté qui plaisait beaucoup au peuple parce qu'elle semblait devoir être éternelle. C'est pourquoi il disait que ni le feu ni les vers ne pouvaient l'endommager. Et c'est ainsi qu'il peignit un grand nombre de tableaux sur pierre qu'il encadrait d'une mosaïque avec d'autres pierres, qui une fois lustrée était une merveille »[Note19](#). Il poursuit cette description en énumérant les tableaux sur pierre exécutés par Sebastiano del Piombo. On trouve, parmi ceux-ci, un *Christ porte-croix* - aujourd'hui conservé au Szépművészeti à Budapest (fig. 66) - probablement commandé par Marco Grimani, patriarche d'Aquilée à ce moment là ou encore une représentation de Catherine de Médicis[Note20](#). Enfin, Giorgio Vasari mentionne une *Pietà* commandée par don Ferrante Gonzaga pour le chancelier de Charles Quint, Francisco de Los Cobos - aujourd'hui exposée au Prado (fig. 69) - ainsi qu'un portrait de *Paul III avec son neveu Octave*[Note21](#). Cependant, dans ses écrits, Giorgio Vasari ne cite qu'une infime partie de la production de cet artiste et ne précise le support avec exactitude que lorsqu'il décrit la *Pietà* d'Úbeda. Il doit pourtant connaître une partie des oeuvres du peintre qui a très fréquemment employé ces types de support. On peut voir par exemple à Florence - Galleria Palatina - un *Portrait de Baccio Valori* (1477-1537)[Note22](#), homme de confiance de Clément VII (1478-1534) ou encore deux *Portrait de Clément VII* - l'un au Museo di Capodimonte, à Naples[Note23](#), l'autre au Getty Museum, à Los Angeles[Note24](#) - peints sur ardoise.

Lorsque Giorgio Vasari écrit la première version des *Vite*, en 1550, Sebastiano del Piombo est l'initiateur de la peinture sur pierre et en est le principal instigateur. Mais, un grand nombre d'œuvres d'art exécutées sur pierre par d'autres artistes sont déjà prisées par ses contemporains et décrites dans diverses correspondances. Comment expliquer alors l'absence de renseignements sur ces oeuvres dans les *Vite* de 1550 ou dans la version amplifiée de 1568 ?

En effet, alors qu'il rédige ses biographies, de nombreux exemples sont à sa disposition et rendent inexplicables ces lacunes. Titien peint pour Charles Quint en 1548 un *Ecce Homo* sur ardoise - aujourd'hui au Museo del Prado[Note25](#). Francesco Salviati exécute entre 1530 et 1550 divers portraits sur pierre dont celui d'un *Sculpteur*, sur ardoise[Note26](#), peint vers 1548, l'*Adoration des bergers*, sur péperin, au Palais de la Chancellerie et achève, à partir de 1550, la peinture d'autel de la chapelle Chigi dans l'église de Santa Maria del Popolo. Comment expliquer le silence de Giorgio Vasari vis-à-vis des portraits sur pierre de son ami Francesco Salviati ? Que dire encore des tableaux de Daniele da Volterra, artiste qui a peint à plusieurs reprises sur des supports d'ardoise[Note27](#) ? Pourquoi ne donne t-il aucune explication sur les œuvres de Leonardo Grazia da Pistoia alors que, actif à Rome et à Naples entre 1530 et 1540, il exécute une quantité importante de représentations de Lucrèce ou de Cléopâtre sur ardoise ? Tout comme Sebastiano del Piombo, il joue un rôle novateur dans l'introduction et l'emploi de cette technique. Or, sur l'ensemble de ses descriptions, seul Sebastiano del Piombo est célébré pour ses compositions. Si, parfois, les critiques ont rapproché de telles incertitudes, avec le fait qu'il fondait souvent ses analyses, non pas sur des connaissances directes mais sur des récits découlant d'intermédiaires, il n'en est pas de même dans le cas présent[Note28](#). Giorgio Vasari, présent à Rome en 1531-1532, en 1538, en 1542, en 1545 et voyageant entre 1541 et 1554 à Venise, Ravenne, Rimini ou encore à Naples, a certainement eu l'occasion de voir certaines de ces oeuvres. Il avait également pu avoir connaissance de projets, de commandes de retables sur ardoise, dont celui de Daniele da Volterra pour l'église de San Pietro in Montorio, exécuté ultérieurement par son assistant Michele Alberti[Note29](#).

De même, dans sa biographie, Giorgio Vasari ne mentionne jamais qu'il est lui-même l'auteur de peintures sur pierre. Incompréhension d'autant plus grande que dans l'introduction des *Vite*[Note30](#), Giorgio Vasari se

livre à une véritable étude des diverses techniques en usage à son époque et propose de longues réflexions sur la peinture sur pierre - descriptions que nous ne retrouverons dans aucun traité du XVI^e siècle. Ses *Ricordanze* rappellent que dès 1544, il reçoit des paiements pour différentes peintures sur pierre. Le 4 juin 1544, il relate comment il a peint à l'huile sur pierre le portrait de Laura Romana^{Note31}. Vers 1546, il exécute le *Christ dans la maison de Marie et de Marthe* pour le marchand florentin, Tommaso Cambi^{Note32}. En 1554, il répond à différentes commandes et peint pour Costanza de Médicis une nativité sur pierre^{Note33}. Le 15 décembre 1554, il explique : « je me souviens comment le quinze décembre, je retournai à Arezzo, en partant de Rome où j'étais au service du pape Jules III, pour venir demeurer chez le duc Cosme I de Médicis à Florence. Je m'arrêtais à Arezzo où j'esquissais de nombreux tableaux et en finit d'autres : je fis une tête du Christ sur pierre pour l'Archevêque de Pise, messire Onofrio Bartolini, qui la paya onze »^{Note34}.

À partir de 1570, il est employé à la décoration du Studiolo de François I de Médicis (1541-1587), pour lequel il effectue sur ardoise le *Persée délivrant Andromède*^{Note35}. De nombreux artistes florentins tels Battista Naldini, Iacopo Zucchi, Santi Di Tito, Alessandro Allori, sont appelés à participer à cette tâche^{Note36}.

La peinture sur pierre connaît, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, un rapide essor et est utilisée dans de nombreux centres comme Rome, Florence, Venise, Milan ou Gênes. Paradoxalement, elle ne rencontre que peu de résonance dans les traités artistiques. Giorgio Vasari est le principal théoricien du XVI^e siècle à accorder une telle importance à cette technique. La plupart des sources écrites de la deuxième moitié du XVI^e siècle reprennent les affirmations de Giorgio Vasari. Ainsi, lorsque Raffaele Borghini (1536-1588), homme de lettres fréquentant la cour de François I de Médicis, rédige le traité, *Il Riposo*, dialogue imaginaire entre divers protagonistes dont Baccio Valori, Bernardo Vecchietti^{Note37}, et le sculpteur Ridolfo Sirigatti, il reprend Giorgio Vasari en affirmant que Sebastiano del Piombo « inventa une nouvelle façon de peindre sur les pierres et de faire les décorations de pierres mixtes pour qu'elles se conservent plus longtemps : et de cette manière il fit sur une pierre un Christ mort et la Vierge pour le seigneur Ferrante Gonzaga, qui fut considérée comme une œuvre très belle et qui lui fut payée cinquante écus »^{Note38}.

Il faut attendre le début du XVII^e siècle pour que les traités s'affranchissent du modèle vasarien et proposent des réflexions différentes sur la peinture sur pierre - liées à l'introduction d'une nouvelle variété de supports. L'emploi des pierres imagées fait l'objet de réflexions diversifiées. Entre 1614 et 1620, Giulio Mancini (1558-1630), médecin, dilettante et collectionneur, présente les différentes façons de peindre sur pierre au début du XVII^e siècle : il mentionne autant la peinture sur pierre de touche, développée par les artistes véronais, que les œuvres exécutées sur albâtre à Rome et Florence. Il explique ainsi que « la pierre de touche qui donne à la superficie peinte des ombres sera exécutée à l'huile ; celle sur albâtre se réduira en partie aux motifs naturels de la pierre sur laquelle on ajoutera un peu de peinture. Ce procédé fait référence aux peintures faites par les pierres paysagères dont on en trouve une importante quantité et d'où vient son origine première »^{Note39}.

En 1638, l'*Arte de Pintura*, de l'espagnol Francisco Pacheco (1564-1644), peintre théoricien, instigateur de la Contre-Réforme en Espagne et maître de Vélasquez, fournit des considérations détaillées sur la peinture sur pierre. Il indique que : « on signale à Rome des personnes haut placées à qui on les apporte et qui les payent [...] et quand elles sont peintes d'une bonne main et quand le sujet a été bien choisi, elles ont belle allure et sont très prisées »^{Note40}, ceci expliquant le développement de cette pratique entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle en Italie mais aussi en Espagne. Cet ouvrage, qui offre un corpus théorique nécessaire à l'enseignement de la peinture, reprend un grand nombre de traités italiens, dont celui de Giorgio Vasari, mais s'appuie en même temps sur des observations d'ordre pratique puisqu'il a également peint sur pierres imagées.

Ses considérations fournissent aussi bien des indications techniques sur la préparation du support que des renseignements sur les commanditaires, le choix des sujets et les solutions proposées par la peinture sur pierre.

Les traités des XVI^e et XVII^e siècles attestent également du fait que le recours à cette technique s'inscrit dans

un contexte bien précis, celui du débat du Parallèle des Arts. La pierre présente une alternative aux supports traditionnels et paraît apporter une réponse aux problèmes posés par la durée et la mimésis - soit le rapport entre art et nature.

2. La durée des œuvres

La dispute sur la nature des divers arts, qui deviendra dès le XIV^e siècle un exercice rhétorique, trouve son fondement dans les sources classiques, de Cicéron à Platon^{Note41}. L'oraison du sculpteur Phidias sur le Zeus d'Olympe, prononcée vers 150 après Jésus Christ, anticipe le débat sur la supériorité des Arts, notamment dans la comparaison sculpture-poésie qui culmine au XVI^e siècle^{Note42}. Au Moyen Âge, peinture et sculpture sont exclues des arts libéraux et les thèses énoncées par Platon dans la *République* ne sont pas exemptes de toute responsabilité dans la négation du statut des arts. Les arrêtés platoniciens, dont la condamnation des arts au nom de l'Idée, perdurent dans la tradition historiographique. Pourtant, il sied de souligner que si Platon éconduit les artistes de la Cité, il le fait vis-à-vis d'un art grec qui tend vers l'illusionnisme et le naturalisme et tolère, bien au contraire, la peinture et la sculpture qui s'en tiennent au canon abstrait.

À Florence, les discussions autour des sources anciennes sont ravivées par les premières réunions de l'Académie de Careggi, vers 1470-1480 mais surtout par la traduction des écrits de Platon en 1470, imprimée en 1484, par Marsile Ficin (1433-1499) puis la rédaction des *Institutiones Platonicae* entre 1469 et 1474 ainsi que le Commentaire du *Banquet* de Platon. Bien que les arts n'aient pas droit de cité, Marsile Ficin cherche prudemment à les intégrer dans les débats. De plus, le nouvel engouement pour les mathématiques et les problèmes d'optique rejoint les préoccupations artistiques du moment.

André Chastel remarque que Marsile Ficin énonce une « unité foncière de toute l'activité humaine, de la poésie à l'architecture »^{Note43}. Le philosophe écrit en effet que « les arts doivent avant tout leur acuité et perfection à la puissance mathématique, c'est-à-dire à la faculté de compter, mesurer et peser »^{Note44}.

Il précise à Paul de Middelbourg que « notre âge d'or a ramené au jour les arts libéraux qui étaient presque abolis, grammaire, poésie, rhétorique, peinture, architecture, musique et l'antique chant de la lyre d'Orphée »^{Note45}.

Peu auparavant, Leon Battista Alberti (1406-1472), le premier théoricien de l'art au plein sens du terme, dont l'influence est indéniable sur Marsile Ficin, présentait dans son *De Pictura* (1435) la peinture comme une connaissance savante - la perspective en est un des fondement. Ce savoir permettait d'élever l'activité artistique au niveau des arts libéraux. Mais, malgré ces nouvelles conceptions, la position des arts est loin d'être acceptée de tous. Léonard de Vinci défend encore le statut de l'artiste lorsqu'il démontre que l'art jugé jusqu'alors mécanique, doit, au contraire, être érigé au sommet de l'activité de l'esprit.

Dans le *Traité de la peinture*, il propose une argumentation fondée sur des conceptions d'ordre aussi bien technique que théorique. Il se réfère aux notions antiques, notamment à l'*Ut Pictura Poesis* d'Horace et aux textes de Plutarque lorsqu'il écrit que « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle »^{Note46}. La discussion de la supériorité des arts au XVI^e siècle - poésie-peinture-sculpture - deviendra presque un genre littéraire, une sorte de passe-temps intellectuel. Le travail, la durée, l'universalité^{Note47} et l'apparence y sont les principales idées abordées.

Parmi ces catégories, c'est d'abord la durée qui retient notre attention pour comprendre l'emploi de la peinture sur pierre^{Note48}.

Dans le *Traité de la peinture*, au chapitre consacré au parallèle peinture-sculpture, Léonard de Vinci oppose divers arguments : les sculpteurs prétendent que « l'art du sculpteur est plus digne que la peinture parce qu'il est plus durable, craignant moins qu'elle l'humidité, le chaud, le feu et le froid »^{Note49}. Les peintres, eux,

démontrent que la durée de l'œuvre ne dépend pas du génie de l'artiste mais du matériau employé. Ils pensent aussi remédier au problème de conservation en créant de nouvelles techniques telles la terre cuite vernissée des della Robbia, la peinture sur cuivre ou sur émail, qu'ils espèrent, comme la sculpture, éternelles^{Note50}.

En 1547, Benedetto Varchi (1503-1565), membre de l'Académie de Florence depuis sa fondation en 1543, donne une conférence sur la querelle de la peinture et de la sculpture. Il reprend les idées de Leon Battista Alberti sur la nature et l'imitation et celles de Léonard de Vinci sur l'universalité et le travail. En s'appuyant sur les réflexions des artistes toscans^{Note51}, il expose ses arguments en faveur de la peinture et de la sculpture et propose de dépasser cette dispute pour conclure sur la supériorité du dessin posé comme le fondement même des arts.

À la suite de la demande faite par Benedetto Varchi aux artistes afin d'obtenir leur jugement, Francesco da San Gallo, sculpteur et ingénieur militaire, répond en 1546, que « la peinture a vie brève, le feu, l'eau, la glace la détruisent et la consomment tandis que seul le temps, à grande peine, détruit la sculpture »^{Note52}. Le sculpteur et orfèvre Benvenuto Cellini insiste sur le fait que « l'on voit que la peinture vit peu d'années alors que la sculpture est quasiment éternelle »^{Note53}. Certains artistes dont Jacopo Pontormo reprennent les arguments de Léonard de Vinci et soulignent que l'éternité ne découle pas de l'artiste mais du matériau et qu'ainsi « les carrières de marbre de Carrare participent plus à cette éternité que la valeur de l'art »^{Note54}. À partir de ces opinions divergentes, Benedetto Varchi propose une synthèse dans laquelle il répond aux détracteurs de la peinture : « d'abord ils disent que cela ne procède pas de l'art mais du sujet de l'art, ce qui est vrai. Ensuite, ils disent qu'aucune chose sous le ciel n'est éternelle et que les peintures durent des centaines d'années, ce qui leur paraît suffisant ; enfin, ils disent que l'on peut encore peindre sur les marbres et qu'ainsi, elles seront, d'une certaine façon, éternelles, en s'appuyant sur l'exemple de Fra Bastiano et des vers que lui a écrits Molza »^{Note55}. L'une des réponses de Benedetto Varchi est donc d'employer la pierre comme substitut de la toile et de rivaliser grâce à ce support avec la sculpture. Cette idée sera développée dans de nombreux traités.

Giorgio Vasari constate, à maintes reprises, que « l'on croyait qu'elle [la peinture sur pierre] allait rendre les peintures éternelles puisqu'elles résisteraient au feu comme aux vers » ou encore « la pierre [...] ne risque pas les vers comme le bois »^{Note56}. Aux cours de ces réflexions, Giorgio Vasari fait toutefois preuve de scepticisme quant à la capacité de résistance de la peinture sur pierre.

Dans le *Riposo* de Raffaele Borghini, les propos de Benedetto Varchi sont repris, puisqu'il écrit qu'ils « savent faire et font des peintures qui peuvent se défendre autant que les statues des injures du temps comme les peintures sur marbre et les mosaïques »^{Note57}. Ces idées sont répétées en 1607 par Federico Zuccaro, artiste-théoricien, dans l'*Idea de pittori, scultori et architetti*^{Note58}. Les nouvelles techniques apparaissent, par conséquent, comme une solution alternative à la toile ou au bois, et la peinture sur cuivre, l'émail ou encore les marqueteries de pierre - *commessi*^{Note59} - sont appelées à rivaliser avec la sculpture : elles aussi peuvent être de longue durée.

Giovanni della Casa (1503-1556), membre de l'académie florentine, entreprend de rédiger vers 1550, soit peu après le débat ouvert par Benedetto Varchi, un traité sur les arts qui devait s'appuyer sur deux exemples pratiques, une sculpture, disparue, et une peinture exécutées par l'artiste Daniele da Volterra. Il cherche ainsi à donner une réponse à ces divers questionnements^{Note60}. Giorgio Vasari indique ainsi que « Messire Giovanni della Casa, Florentin de grande culture comme en témoignent ses écrits d'une élégante érudition, avait commencé à rédiger un traité sur la peinture et souhaitait se faire expliquer certains détails techniques par des hommes de l'art. Il demanda à Daniel d'exécuter avec tout le soin possible un modèle d'un merveilleux David en terre, puis le lui fit peindre de face et de dos sur le recto et le verso d'un panneau »^{Note61}. Dans le choix de l'artiste et du matériau, Giovanni della Casa affiche la volonté de juger les arguments avancés par les différents partis et de considérer ceux de la durée et de la tridimensionnalité. Daniele da Volterra incarne l'artiste ambivalent qui pratique la peinture et la sculpture - art auquel il s'adonne exclusivement à partir de 1557. Pour l'heure, seule la peinture a été retrouvée et l'utilisation d'une ardoise,

peinte sur les deux faces répond aux arguments avancés au préalable [Note62](#). En effet, avec cette œuvre (fig. 1a-b), Daniele da Volterra prouve que la peinture concurrence la sculpture. L'emploi du matériau ne peut plus être mis en avant et l'utilisation d'une multiplicité de points de vue ainsi que de tons métalliques, qui rappellent ceux des métaux employés en sculpture, rivalisent avec cet art. Les deux scènes, qui s'appuient sur les dessins préparatoires de Michel-Ange, montrent une grande vitalité et coïncident entre elles, même si certaines modifications sont introduites. Ainsi, Goliath, vu de dos, tient le poignet de David tandis que de face, il lui saisit fermement le bras. Malgré ces différences, Daniele da Volterra, par sa virtuosité, contredit les thèses qui affirment la supériorité de la sculpture du fait du matériau utilisé.

Cependant, dans ce débat, la peinture sur pierre soulève, dès son avènement, de nombreuses réticences. Certains théoriciens montrent que, quel que soit le support utilisé - toile, mur ou pierre - les problèmes perdurent. Ainsi, le florentin Anton Francesco Doni (1513-1574), installé à Venise, publie en 1549 un ouvrage sur les mérites de la peinture et de la sculpture, *Il Disegno*, présenté sous forme de dialogue entre un peintre, Paolo Pino et deux sculpteurs Silvio Cosini et Baccio Bandinelli. Il souligne que les couleurs et les vernis, apposés sur la toile, ne peuvent résister et sont soumis à l'humidité. Il démontre que l'on retrouve le même problème pour la peinture sur pierre. Il écrit ainsi : « la façon de peindre sur pierre est corruptible et éphémère, parce que les pierres sont humides et que leur matériau est si dense que les premières couches, pour autant qu'elles soient épaisses ou fines, n'ont pas la force de pénétrer et de s'incruster dans les dites pierres » [Note63](#).

Raffaele Borghini présente deux points de vue contradictoires. Il explique dans un premier temps que « les pierres de nos temps, font ressortir de l'humidité et tachent la peinture » [Note64](#), et conseille dans un deuxième temps de trouver « un moyen de peindre sur les pierres [...] parce qu'elles se conserveront plus longtemps » [Note65](#).

Enfin Federico Zuccaro démontre que les problèmes de conservation demeurent, quelque soit le support employé. La difficulté n'est pas liée aux matériaux employés, comme le cuivre ou la pierre, mais à la peinture elle-même. Il précise que « la peinture ne peut, en vérité, avoir vie si longue ; et la fragilité de ses couleurs, assujettie à de simples accidents ne peut résister sur les toiles et les tableaux comme sur les pierres et les murs où elle s'exerce » [Note66](#).

Malgré ces inconvénients, cette pratique se poursuit durant tout le XVII^e siècle et continue à être appréciée. Elle s'inscrit parfaitement dans la querelle peinture-sculpture, débat qui est relancé lors des funérailles de Michel-Ange, devenant ainsi, jusqu'à la fin du XVII^e siècle un sujet de réflexions et d'écrits artistiques. La peinture sur pierre apporte une véritable réponse au problème de la durée. De nombreux artistes montrent que, ses qualités de « conservation » mises à part, la pierre offre également par sa diversité d'autres avantages à l'artiste : la variation des représentations possibles et l'harmonie avec la nature.

Elle répond alors à un deuxième argument soulevé dans la querelle des arts et inspiré, là encore, des sources antiques : l'universalité.

3. Art et nature

« Celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le Rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius avait trompé lui, un artiste ».

Telle est l'anecdote racontée par Pline l'ancien, celle d'une compétition entre deux artistes Zeuxis et Parrhasius dont la victoire revient à celui qui a surpassé, par son imitation, la Nature [Note67](#). C'est cette même conception, l'art comme imitation - sous toutes ses formes - que défend Aristote tandis que Platon

condamne, à plusieurs reprises, un art qui ne reposerait que sur l'illusion ou le trompe-l'oeil. Si l'imitation est la condition universelle de toute production, elle doit être fidèle, non pas aux apparences, mais à l'essence même des choses^{Note68}. Et, les réflexions sur les relations art-nature poursuivies à la Renaissance trouvent leur fondement dans les Idées platoniciennes.

Lorsque Léonard de Vinci souligne que la peinture doit être conforme à l'objet imité et recommandé, afin d'atteindre ce but, de se servir d'un miroir, instrument permettant de mesurer l'exactitude de la représentation, il s'inscrit dans une pensée héritée de l'Antique. L'artiste n'est plus un simple copiste et s'affirme, bien au contraire, comme l'émule de la Nature. La peinture est le reflet de la Nature, certes, mais il l'est d'une nature maîtrisée, connue, objet d'observations. L'œuvre d'art ne doit pas être une reproduction servile mais une création où l'intensité de l'âme de l'artiste baignerait l'entière composition.

Parallèlement, les références aux théologies chrétiennes - souvent médiévales - complètent les théories platoniciennes et enrichissent les discussions. À partir des réflexions de saint Thomas d'Aquin, saint Augustin, Plotin ou Denys l'Aéropagite, la beauté est conçue comme un moyen d'accès majeur à Dieu. Une telle conception trouve une large diffusion auprès des milieux de la Contre-Réforme.

La peinture sur pierre imagée s'inscrit dans ces débats car elle offre un authentique exemple de connivence entre l'art et la nature. Les pierres, telles que l'agate ou le marbre proposent de multiples images et les peintres se servent de ces motifs afin de mêler création naturelle et artistique. Ces images font elles-mêmes l'objet d'interprétation : aux constatations « humanistes », dont l'intérêt portait à la fois sur la curiosité et sur le rapport entre art et nature, font place des réflexions religieuses où la Nature serait un objet d'émerveillement en tant que manifestation divine. Il est alors possible d'envisager la beauté des pierres dures - selon la pensée de Plotin - comme « l'expression d'une raison intelligible, comprise dans l'Ordre Universel, et rendant compte de l'activité productrice de la Nature »^{Note69}.

À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles ces notions sont étroitement liées et révèlent une attention grandissante pour la nature. Des observations « savantes » d'érudits comme Cassiano dal Pozzo à celles, plus engagées, du jésuite, Athanasius Kircher, toutes s'intéressent aux images - signification, composition - qui se trouvent sur les pierres. Mais, les descriptions permettent aussi d'en confronter les différentes perceptions et d'envisager plus clairement la place de la peinture sur pierre dans le rapport art-nature.

Cette pratique accompagne l'émergence des *Studioli* et *Wunderkammern*^{Note70} - cabinets de curiosité qui connaissent un important développement dès le début du XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Au sein de ces collections, la nature est au centre des préoccupations artistiques et scientifiques. Curiosités et merveilles naturelles viennent peupler ces cabinets. Les collectionneurs accumulent des objets dans le but de rassembler le « macrocosme » en un « microcosme »^{Note71} : monstres, produits exotiques, objets minéraux, végétaux, animaux font l'objet d'attentions particulières. Une très large place est également consacrée aux pierres imagées^{Note72}. Parmi celles-ci, l'agate, les marbres, la *pietra paesina* ou *pietra del' Arno* provoquent une certaine admiration. La diversité de ces motifs - paysage, tourbillon, personnages - offre au peintre de multiples variations. Ces pierres imagées sont alors prisées tant des savants que des peintres, des sculpteurs, des architectes. Un tel engouement est démontré par les écrits scientifiques et artistiques qui abordent les rapports art-nature et illusion-imitation. Dès l'Antiquité, Pline l'ancien relate que « n'ayant pas de marbres prêts pour les utiliser pour les murs ou pour les diviser en morceaux, on se décida à les imiter avec de la peinture en reproduisant les taches des pierres les plus rares »^{Note73}.

Les pierres imagées suscitent un vif intérêt : Pline raconte, d'une part, que « comme les coins des ouvriers qui dégageaient le marbre avaient isolé la masse d'un bloc, une image d'un Silène y apparut »^{Note74}. et que, d'autre part, « Pyrrhus eut dit on l'agate sur laquelle on voyait les neuf muses et Apollon citharède, ce n'était pas un artiste mais la nature qui avait spontanément distribué les taches de telle façon que chaque muse avait ses attributs représentés »^{Note75}. À partir de son témoignage, nous percevons comment l'idée d'une proximité art-nature était déjà présente dans l'Antiquité puisque Pline l'ancien incluait dans ses études

minéralogiques [Note76](#). des artifices [Note77](#).

Leon Battista Alberti reprend dans le *De Pictura* (1435) l'anecdote de Pline l'ancien et ajoute «qu'il est d'ailleurs manifeste que la nature même prend plaisir à peindre. Nous la voyons souvent faire dans les marbres des hippocentaures et des visages de rois barbus » [Note78](#).

Au XIII^e siècle, le savant Albert le Grand (entre 1200 et 1206-1280), classe dans son ouvrage, *De Mineralibus*, plus d'une centaine de pierres et montre que l'on peut trouver trois types de pierres qui comportent des figures, dont celles formées par la nature. Il raconte, qu'étant à Venise, « un marbre avait été coupé en deux pour décorer les murs de l'église [...] il apparut, dans les deux morceaux de marbre, placés l'un à côté de l'autre, une magnifique image d'une tête de roi qui avait une couronne et une longue tête [...] cette image avait été faite dans la pierre par la nature » [Note79](#). Antonio di Pietro Averlino, dit le Filarete (1400-1469), écrit, après 1458, le *Trattato di Architettura*, dans lequel il consacre une partie importante aux matériaux et à leur travail et reprend certaines légendes se rattachant aux pierres imagées, dont celle d'Albert le Grand. Il indique toutefois que la figure du doge habillé d'une cape, semble, pour reprendre ces termes, « peinte » [Note80](#).

Léonard de Vinci prise également les pierres naturelles et indique que « si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux multiples gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et complète » [Note81](#).

Lodovico Dolce (1508-1568), humaniste vénitien, s'adonne à la littérature, aux arts et s'intéresse aux curiosités, notamment aux pierres imagées qui, telles les agates « forment diverses images : nombre d'animaux, de fleurs ou de bois, nombre d'oiseaux et de vraies effigies de Roi » [Note82](#). Giovanni Armenini (1503-1609), ayant voyagé dans l'ensemble de l'Italie, consacre un ouvrage aux techniques artistiques, mettant à jour les « traditions » du XVI^e siècle. Dans le chapitre dédié à l'étude des grotesques, il reprend certaines observations émises par Léonard de Vinci [Note83](#); il souligne en effet qu'il est possible de discerner sur les murs des taches « représent[ant] diverses fantaisies et des formes inattendues de figures extravagantes, qui ne sont pas vraiment comme cela mais se créent d'elles mêmes dans notre intellect » [Note84](#). Ce sont ces dernières qui, faisant appel à l'imaginaire, ont, selon Giovanni Armenini, poussé les artistes à rechercher de nouvelles formes d'illusion et les ont amenés, par conséquent, à créer chimères et grotesques.

En Bohême, l'attrait pour les pierres rencontre le même enthousiasme. Anselme Boece de Boot (?-1634), médecin de l'empereur Rodolphe II reprend la légende de la pierre de Pyrrhus, énoncée par Pline l'ancien et la complète de maints détails fantasques puisque « les couleurs y étant tellement arrangées non par artifice, mais par hasard, que chaque muse avait les marques pour se faire reconnaître et remarquer de même que si elles y avaient été peintes ». Parmi les agates possédant des artifices, il nomme celle que « Camille Leonard de Pesaro rapporte d'avoir vu, qui représente parfaitement cent arbres plantés dans une plaine » ou encore celle qu'il comportait « un cercle marqué d'une couleur assez sombre, si parfait qu'on n'en saurait faire un qui le fut plus avec le compas. Au milieu du cercle on y voit l'image d'un Evêque avec sa mitre. Après si on la tourne un peu, on y voit l'image d'un autre. Si on la tourne derechef deux images paraissent à la fois, l'une d'un homme, l'autre d'une femme... » [Note85](#).

Tous ces récits montrent que croyances, légendes ancestrales et représentations imaginaires perdurent à la Renaissance et se poursuivent jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Toutefois, certains savants tels Galileo Galilée (1564-1641) ou encore René Descartes (1596-1650) commencent à les remettre en cause et condamnent cette culture du merveilleux, de la curiosité [Note86](#). Ces jugements restent encore marginaux et les savants, proches des conceptions aristotéliennes, continuent à avoir le soutien des mécènes les plus importants. Tel est le cas d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605) ou d'Athanasius Kircher (1602-1680). Le premier représente parfaitement cette dualité entre tradition et science moderne [Note87](#). S'il tente de fonder ses réflexions à partir

d'observations, il tend, en un même temps, à se reporter aux écrits traditionnels - Aristote, Dioscoride, Albert Le Grand - et aux histoires fabuleuses. Symbole de l'esprit « encyclopédique » ou plutôt de l'accumulation des collectionneurs du XVII^e siècle, il cherche avant tout à posséder tous les objets que le monde contient ; ce qui lui permet d'étudier les divers processus de la nature par la nomenclature, l'identification et la classification. Ces observations se portent essentiellement sur les curiosités, alors considérées comme une vertu. Présenté comme un expert des dragons, Ulisse Aldrovandi participe, pour reprendre les termes de Paula Findlen, à « la normalisation du merveilleux » et à « la démystification des croyances ancestrales »[Note88](#). . Son cabinet de curiosité contient un grand nombre de monstruosités et d'étrangetés dont des pierres imagées. Il consacre treize volumes à l'étude de la nature, dont l'un, *Geologia ovvero de Fossilus*, publié seulement en 1648 sous le nom *Musaeum Metallicum* porte sur les minéraux. Dans cet ouvrage, Ulisse Aldrovandi montre un réel talent d'interpréteur, plutôt que d'observateur. Il reprend, en effet, de nombreuses anecdotes tirées de sources antiques ou de traités des XII-XIII^e siècles et porte une vive attention aux légendes des pierres imagées. Cette étude, loin d'être dénuée d'intérêt, offre l'avantage de présenter de multiples gravures[Note89](#). . Ulisse Aldrovandi répète les histoires de Pline l'ancien, dont celle du silène et réinterprète certaines de celles-ci dans le but de souligner les « jeux variés de la nature laissés dans le marbre ». Parmi ces pierres, on trouve « l'image d'un morceau de marbre tacheté ou entre autres taches et lignes qui représentent l'image d'une tête d'homme, il semblait qu'une de ces têtes était recouverte d'un bonnet turc mais ce qui est encore plus étonnant c'est que lorsque l'on retourne la pierre, elle représente d'autres images »[Note90](#). . Il raconte que « Scaliger[Note91](#), aussi affirme qu'un morceau de marbre avait été enlevé pour recouvrir d'un enduit le mur. Ce morceau portait la figure d'un homme barbu que tous les observateurs mettaient en rapport avec Paul le premier ermite qui était peint se tenant droit vêtu de nattes et de fleurs de palmier »[Note92](#), et illustre d'une gravure cette description(fig. A). Nombre de ces images dessinées dans les pierres se rattachent à des personnages religieux - phénomène qui est plus perceptible dans les écrits d'Athanasius Kircher - et sont à mettre en rapport avec les conceptions tridentines. Il conte également avoir vu « une autre image humaine dans le marbre qui a été observée dans le baptistère Saint Jean à Pise. Sur l'image de cet ermite, la tête est recouverte d'un capuchon à la façon des capucins, une veste longue et la main tendue avec quatre doigts (fig. B). Là aussi, on aperçoit d'autres images d'un homme qui ressemble à un turc, au dessus de la tête duquel apparaît une cloche avec un pilon dessinée par la nature »[Note93](#). .

Ulisse Aldrovandi entretient des relations avec maints savants avec lesquels échanges de savoir, d'une part, et d'objets, d'autre part, sont pratique courante : un grand nombre de ses considérations sur les pierres peut découler soit d'ouvrages antérieures, soit de légendes racontées par d'autres érudits contemporains. Il reprend ainsi l'histoire de Georgius Agricola[Note94](#), qui « raconte qu'à Constantinople, dans le temple de la sagesse, il y avait deux morceaux de marbre coupé dont les taches de chacun, de couleurs cendres étaient disposées de telle manière qu'elles représentaient l'image entière de saint Jean-Baptiste vêtu d'une peau de chameau sauf un pied que des lignes divergentes ne représentaient pas assez bien... »[Note95](#). .

Ces rapports avec les autres savants lui permettaient, de se faire reconnaître « socialement et d'obtenir de nouveaux objets, dont une pierre comportant l'image d'un « homme des bois en pied a été vu dans un marbre grec jadis en Vénétie dont Prosper Alpino[Note96](#), homme très célèbre envoya au très savant Ulysse Aldrovandi une image naturelle »[Note97](#). .

Athanasius Kircher reprend, dans son ouvrage *Mundus Subterraneus*, publié en 1665, de nombreuses anecdotes évoquées par Ulisse Aldrovandi et répète, tout en le complétant, le schéma élaboré par ce dernier dans *Musaeum Metallicum*[Note98](#). . Les pierres imagées sont présentées selon un classement spécifique en fonction des images représentées dont il émerge diverses catégories : figures géométriques, stellaires, végétales, animales, humaines et divines.

Les considérations scientifiques d'Athanasius Kircher diffèrent quelque peu de celles d'Ulisse Aldrovandi dans le sens où il élargit son champ d'études à des sources écrites plus anciennes. Le contenu de ces recherches est fortement imprégné par un message politique et religieux : la nature transmet des messages, par exemple de rédemption, qu'il faut décrypter. Il ne s'agit plus de classer la nature mais de comprendre son

processus.

Malgré ces différentes opinions, les objets « merveilleux » jouissent toujours d'une vive attention et notamment les pierres donc l'aspect ambigu - jeux de la nature et intervention divine - est très largement souligné par Athanasius Kircher. Il raconte d'ailleurs que « en ce qui concerne les éléments, la nature les exprime avec une telle exactitude, qu'on les dirait fait par un peintre ; ainsi Carolus Magninus a une pierre d'hématite^{Note99}, dans laquelle quatre éléments de couleurs sont dessinés si artistiquement qu'aucun peintre n'aurait pu le faire mieux et plus exactement »^{Note100}. Kircher s'intéresse à toutes les anecdotes sur les pierres imagées. D'ailleurs, lorsqu'il se trouve à Saint Pierre de Rome, dans la chapelle de la Sainte Croix, il remarque « un autel de marbre moucheté [...] sur lequel on découvre des monts et des fleuves, des lacs, des forêts, un ciel peint avec grand art par la nature... »^{Note101}.

Toutefois, les anecdotes les plus intéressantes sont celles concernant le règne animal, humain et enfin divin^{Note102}. Ces dernières méritent une plus grande attention^{Note103}. Certaines de celles-ci sont accompagnées d'une illustration. Ainsi trouve-t-on dans la sacristie du Collège romain « une colonne de marbre moucheté blanc et noir sur laquelle la nature a peint un pélican découvrant son poitrail en tournant le cou, sans les ongles des pattes cependant »^{Note104} (fig. D et E). Il possède lui-même dans son musée plus de trois cents objets regroupant instruments scientifique et astronomique, cartes géographiques, objets d'émerveillement et de curiosité, comme, par exemple, une queue de sirène ou des pierres comportant des représentations de figures humaine, telle « une agate sur laquelle la nature a peint une héroïne aux cheveux bouclés et à la poitrine marquée d'une ceinture » (fig. F) ou encore « des hommes vêtus du pallium »^{Note105}, à Saint-Pierre, « un marbre sur lequel un homme chevauche un dragon »^{Note106}. Parmi les représentations divines, nous trouvons celles racontées par Brocardus^{Note107} ou par Ambrosinus^{Note108}. Ce dernier se réfère, entre autres, aux observations émises par Ulisse Aldrovandi, et s'intéresse aux représentations de saints. On rencontre notamment « la figure de la maternité de la Vierge Marie et des Anges : en ce qui concerne la Vierge Marie, on la distingue imprimée par la nature sur des marbres, dans de nombreux endroits et région. Il y a ici à Rome, dans la chapelle de la sainte Vierge, à droite en entrant dans la Basilique de Saint-Pierre, à côté de l'orgue, une image remarquable sur laquelle la sainte Vierge Laetana est peinte par la nature avec tant d'art qu'on la dirait tracée par la main d'un artiste ; elle est vêtue d'un habit avec une triple ceinture bien distincte, elle tient dans ses bras l'enfant dont la couronne est visible ainsi que celle de sa mère »^{Note109}. Ces figures sont fournies par les motifs variés des agates, albâtres ou marbres [...] Kircher mentionne toutefois des silex et schistes^{Note110} comportant diverses figures dont « une effigie du Pontife romain barbu portant la triple couronne en tête [...], et en outre la Vierge portant l'Enfant dans ses bras » (fig. G). Enfin, Athanasius Kircher arrête ses considérations par « le sommet de tout, la représentation du Christ [...] c'est selon Ambrosinus, observateur curieux de ces phénomènes, à Ticinus, Pavie pour le vulgaire, dans le couvent des Chartreux, situé à cinq miles de la ville qu'un jour, la nature a peint élégamment dans le marbre l'image du Christ notre sauveur, sur la croix, sans oublier la couronne d'épines. À Venise, une figure du Christ en croix apparaît aussi dans le marbre, selon le même témoin, dans l'église de Saint-Georges-Majeur »^{Note111} (fig. H).

Si les artistes et savants sont épris par ces merveilles, les mécènes - princes, érudits et amateurs d'art - cherchent également à posséder pierres et peintures sur pierre.

Le *studiolo* de Lodovico Moscardo (1611-1681) noble véronais comportait une pierre de croix, c'est à dire une pierre de couleur cendre avec une grande croix noire, « générée par la nature, non sans grand mystère et signée de l'emblème miraculeux de la croix »^{Note112}.

On sait également, d'après la description effectuée par Lorenzo Legati du musée du marquis Ferdinand Cospi (1606-1685)^{Note113}, que celui-ci possédait « d'autres effigies de tête humaine dont celle d'un vieillard peint par la nature sur un morceau de marbre »^{Note114}. Giulio Mancini déclare que l'on voit « des peintures faites par la nature sur les pierres d'albâtre ou dendritiques, et que l'on peut voir une chose similaire à San Marco à Venise et une autre à Jérusalem »^{Note115}.

Mais les collections les plus intéressantes relèvent des cabinets de curiosité où catégories naturelles, artificielles et merveilleuses sont largement représentées. Pour des érudits comme Ulisse Aldrovandi ou Athanasius Kircher, il n'a pas été possible de déterminer s'ils possédaient ou non des peintures et des objets d'art. En revanche, les collections de personnalités comme le cardinal Cassiano dal Pozzo ou Manfredo Settala (1600-1680) comportent aussi bien des pierres imagées que des peintures sur pierre. Dès 1621, Cassiano dal Pozzo, installé à Rome depuis 1612, accède à l'*Accademia dei Lincei*[Note116](#), et entre en contact avec de nombreux savants dont Ferrante Imperato. Entre 1630 et 1637, la correspondance de Cassiano dal Pozzo témoigne de son intérêt pour les minéraux. Dans son *Museo cartaceo*, dédié à l'observation et la représentation des arts et des sciences comme la botanique, la zoologie, la géologie ou l'archéologie, Cassiano dal Pozzo fait appel aux savants et artistes pour répertorier et illustrer - entre autre - les pierres dures[Note117](#).

Parallèlement, l'érudit milanais Manfredo Settala joue un rôle tout aussi important dans la collection de minéraux ou autres objets naturels[Note118](#). L'inventaire dressé par Paolo Maria Terzago en 1666 comporte une grande diversité de peintures sur pierre mais aussi de pierres – dont la prépondérance est accordée à la pierre paysagère. Aussi rencontrons nous autant de tableaux peints sur lapis-lazuli par Giovanni Battista del Sole que « des pierres peintes par le pinceau de la Nature »[Note119](#), ou une « pierre longue d'environ une brasses sur laquelle la nature démontre être une brillante architecte ayant admirablement peint une grande ville avec en son centre une haute tour »[Note120](#).

La présence de tels tableaux dans les collections s'explique par le goût des collectionneurs pour la curiosité puisque les œuvres confondent peinture et supports - qu'il s'agisse d'agates, de lapis-lazuli ou de marbres. L'artiste complète ce qui a déjà été proposé par la pierre et l'on peut alors parler, pour reprendre les termes d'Adalgisa Lugli, d'œuvres « exécutées à deux mains »[Note121](#).

Francisco Pacheco s'appuie à la fois sur le texte de Vasari et sur son expérience personnelle pour décrire, en se référant aux deux œuvres qu'il a effectuées pour le collège de San Hermengildo à Séville, la manière de peindre et pour souligner la complémentarité technique-matériau. Il présente que « les Italiens ont nouvellement peint sur diverses pierres des histoires et des figures, gardant les taches naturelles, les unes qui semblent être des éclats et nuages, les autres des montagnes, des monts et de l'eau, adaptant l'histoire ou la figure pour profiter de la peinture naturelle des pierres[Note122](#). ». Il conseille également d'unir la scène « avec les taches et l'histoire et peinture de la pierre. Perds-la avec l'imitation des couleurs de la même pierre »[Note123](#).

Tous ces témoignages révèlent une nouvelle sensibilité accordée au monde environnant et à sa lecture. L'approche de la réalité en est inévitablement transformée[Note124](#). Avec la peinture sur pierre, où commence l'*artifice*, où s'arrête le merveilleux ? Cette technique est appréciée pour les possibilités de jeu entre matériau et virtuosité[Note125](#). Si la pierre est manipulée par l'homme, elle l'oblige également à composer avec elle et par conséquent à s'adapter à ses motifs. Dans ce monde entremêlé, la peinture sur pierre trouve alors sa place dans les *Wunderkammern*, à proximité des règnes animal, végétal ou minéral. Émerveillement et imaginaire sont suscités par les pierres imagées : outre les récits sur les pierres comportant tel ou tel personnage, les artistes montrent une sensibilité identique. Le dessin attribué à l'entourage d'Annibale Carrache, *Paysage avec une roche anthropomorphe*[Note126](#) (fig. 2), présente une pierre qui évoque le *Torse du Belvédère*. Cette ambivalence matériau-objet est retrouvée dans de nombreuses productions et n'est pas seulement l'apanage des Italiens. Josse de Momper également peint des paysages anthropomorphes, dont certains (fig. 3 et 4) rappellent les caricatures de Léonard de Vinci et semblent répondre aux assemblages et imbrications des peintures d'Arcimboldo[Note127](#). Les dessins de Jacques II de Gheyn, dont *Roche couverte par des plantes formant des têtes grotesques* (fig. 5) s'accordent avec les légendes et histoires portant sur les pierres imagées puisqu'apparaissent des têtes humaines et autres « bizarreries » par le biais des motifs végétaux et minéraux[Note128](#).

À la fin du XV^e siècle, les Vénitiens, passionnés par le marbre veiné, remettent en pratique une technique existant déjà dans l'Antiquité et permettant de l'imiter : le *millefiori*, qui consiste à introduire dans du verre

transparent des fragments de filaments multicolores^{Note129}. Ils inventent dans un même temps de nouvelles pâtes de verres, pouvant ainsi obtenir des vases, coupes, gobelets qui reprennent les motifs de certaines pierres telle la calcédoine. Marc Antonio Sabellico^{Note130} constate d'ailleurs « qu'aucun type de pierre précieuse n'existe qui n'ait été imitée par l'art du verre, en compétition aimable entre homme et nature »^{Note131}. Nous retrouvons cette même compétition, cette dualité art-nature dans les oeuvres des Carrache. En effet, la peinture sur albâtre représentant la *Vierge et l'enfant avec Saint François* (fig. 8), attribuée à Antonio Carrache, joue pleinement avec les veines fournies par la pierre^{Note132}. La Vierge, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, est assise sur une sorte de nuage, représentation proposée par la pierre. L'ensemble de la scène s'inscrit parfaitement dans les motifs créés par le naturel.

On trouve à la Pinacoteca Capitolina une variation exécutée d'après l'œuvre d'Antonio Carrache qui est peinte non plus sur albâtre mais sur cuivre (fig. 9)^{Note133}. Elle retranscrit avec une grande exactitude les mouvements, les ondulations proposées par l'albâtre : quelles étaient les intentions de l'artiste? S'agissait-il d'une simple copie ? Cherchait-il à souligner son habileté en imitant avec finesse la nature? Voulait-il au contraire montrer l'artifice des pierres imagées ? L'usage de tels supports ne semble pas anodin et il paraît plausible que ces œuvres avaient pour but de montrer tant le génie du peintre que la beauté du support. Ces tableaux correspondent à une approche du vrai, une retranscription fidèle, voire même à une peinture en trompe l'œil.

Les pierres comportant de nombreux dessins et motifs permettaient à l'artiste de mêler artifice et réalité et devenaient même, dans certain cas, une œuvre d'art à part entière. Pour reprendre les propos de Mancini « cette sorte de peinture [la pierre imagée] n'a rien d'autre de particulier que le jeu de la nature démontrant qu'étant elle-même un exemplaire des arts, elle s'est faite imitatrice »^{Note134}.

Science et art sont donc inextricablement liés et expliquent que l'on puisse trouver des études « minéralogiques »^{Note135} tant dans les ouvrages artistiques que savants.

L'intérêt porté aux pierres ne relève pas exclusivement de la curiosité et les observations d'ordre technique sont aussi importantes pour pouvoir employer les pierres en architecture ou en sculpture.

Au XVI^e siècle, les traités qui abordent la « minéralogie » abondent : Agostino del Riccio moine dominicain, rédige vers 1597, un ouvrage, *Istoria delle Pietre*, sur les différents minéraux extraits en Italie. Il s'intéresse autant à leur forme, à leur couleur qu'à leur dureté ou à leur localisation^{Note136}. Toutefois, dans son étude, les descriptions des pierres ne sont pas exemptes de références aux traités médiévaux^{Note137}, et aux croyances ancestrales qui confèrent à chaque pierre une vertu. Giorgio Vasari s'appuie également sur ces divers registres pour présenter les pierres utilisées en sculpture ou en architecture, en Toscane, du marbre à l'albâtre en passant par le travertin. Mais, les observations se font de plus en plus pragmatiques et les écrits successifs comme ceux de Vincenzo Scamozzi^{Note138}, en 1615, ou de Filippo Baldinucci (1625-1697) en 1681, ne retiennent des écrits précédents que les caractères « savant » et technique^{Note139}. Ces ouvrages offrent au lecteur la possibilité de comprendre quelles carrières étaient exploitées, quelles pierres étaient prisées et employées. Il importe alors de confronter nos connaissances scientifiques avec les témoignages des XVI^e et XVII^e siècles pour comprendre non seulement l'aspect technique des pierres mais aussi la diffusion de certaines d'entre elles en architecture, en sculpture et en peinture.

CHAPITRE II : Les caractéristiques des pierres

Lorsqu'en 1597 Agostino del Riccio mentionne que « les pierres étant le matériau de la fabrication, la connaissance de celles-ci est non seulement utile mais nécessaire à l'architecture où chaque artisan doit bien connaître le matériau dont il se sert »^{Note140}, il inscrit ses réflexions dans un contexte bien particulier, celui de l'intérêt porté aux marbres ou autres pierres colorées. En Italie, les prospections se multiplient et conduisent artistes et savants à reconsidérer les minéraux. On ne peut dans un même temps découvrir de nouveaux matériaux sans chercher à élargir ses propres connaissances : classification et identification sont dès

lors indispensables.

Marbre de Carrare, albâtre de Florence ou de Toscane, jaspe de Sicile font l'objet d'attentions toutes particulières. Ces recherches répondent à la nécessité de pourvoir les villes d'une plus grande quantité de matériaux utilisés pour les constructions, les ornements ou encore les techniques nouvellement mises en place, telle la marqueterie en pierres dures - ou *commesso*. Les marbres de provenance orientale, c'est à dire la Grèce ou l'Égypte, amenés par les anciens et fréquemment réutilisés dans les édifices ne suffisent plus à répondre aux besoins. On cherche désormais à privilégier la production locale [Note141](#).

À Rome, les jubilé conduisent à l'embellissement de cette ville. Ils répondent, d'une part, à un besoin, face aux accusations soutenues par la réforme de redonner une image de Rome comme la capitale de la chrétienté et, d'autre part, à la nécessité d'aménager la ville afin de pouvoir accueillir les nombreux pèlerins. Les jubilé de 1585, 1590, 1600 et 1625 s'accompagnent de constructions diverses : églises, fontaines. Tous ces bâtiments se parent de peintures, d'ornements architecturaux et nécessitent des matériaux en abondance [Note142](#). La restauration, sous le pontificat de Paul V Borghese (1605-1621), de Santa Maria Maggiore amène architectes et artistes à effectuer des recherches sur les marbres colorés et les pierres dures.

Florence, jusqu'à la mort de Cosme II de Médicis, apparaît comme un lieu d'échanges de pratiques artistiques et de discours savants. Cosme I de Médicis est l'instigateur du renouveau florentin. Non seulement mécène mais aussi « vrai observateur » [Note143](#), comme le rappelle le savant Dainelli, il consacre un rôle important au développement des activités économiques qui lui permettent de restaurer le pouvoir des Médicis. Mise en valeur des terres désolées de la Maremme [Note144](#), et extraction des minéraux, notamment du marbre de Carrare et de l'albâtre de Volterra font partie de ces priorités. Florence devient progressivement le centre du travail des pierres dures et fait appel à un grand nombre d'artisans « étrangers » dont les Milanais. L'Opificio delle Pietre Dure, établi par Ferdinand I de Médicis, se spécialise dans le travail des pierres dures et conquiert rapidement une renommée internationale.

Tous ces ouvrages font appel à une grande quantité de matériaux et expliquent que les pierres « locales » sont mises à l'honneur. L'extraction et la recherche de celles-ci se diffusent dans l'ensemble de l'Italie. La lettre de Bartolomeo Ammanati, adressée à Cosme I le 5 décembre 1562, confirme cette importante activité puisque « Giovanni Caccini [] veut que je fasse conduire trois cents morceaux de pierres dures des mines de Monteliveto à l'Arno » [Note145](#). Ferdinand I de Médicis n'hésite pas à envoyer Orazio Cesi à Messine pour rapporter, selon le témoignage de l'écrivain Leonardo Orlandini, des « jaspes, porphyres, améthystes, calcédoines et autres pierres très belles et de couleurs diverses et de très grand prix » [Note146](#).

Le marbre de Carrare, également très prisé, est envoyé, selon Vincenzo Scamozzi, à « Rome, Gênes, Naples, Venise, Florence, Milan et dans d'autres villes et beaucoup sont conduits en France et en Espagne et dans d'autres pays » [Note147](#). Ainsi, en 1741, André Clapasson dresse une description précise de tous les matériaux employés dans le sanctuaire du collège de la Trinité à Lyon : « différens marbres d'Italie sur un fond veiné : les pilastres sont en marbre bardille, avec des ravalements de brèche violette, l'entablement est partie de brèche, partie de marbre blanc veiné [...] Tout l'ouvrage du sanctuaire et de l'autel a été travaillé à Carrare » [Note148](#).

Parallèlement, Venise, soumise aux aléas géographiques, préfère à la grandeur des édifices, la préciosité des objets. Tandis que Florence est « la ville de pierre, Venise est celle du revêtement » [Note149](#). De nombreux édifices, comme la basilique Saint Marc, sont dotés de placages en marbres ou autres pierres importés comme les marbres de Vérone, de Carrare, de Grèce, les pierres d'Istrie mais aussi les matériaux en provenance d'Orient. Très rapidement, les artisans, dans le travail de la pierre, acquièrent une grande habileté, bien qu'ils ne réussissent pas à rivaliser avec les artisans milanais, spécialisés dans les ouvrages de joaillerie. Cette spécialité particulièrement appréciée sous le règne de Ludovic le More qui possède un trésor composé d'ouvrages exécutés en pierre précieuses et en perles.

À partir de ces divers centres, il sied de constater que lieux d'extractions, qualité, quantité des matériaux et peinture sur pierre sont en corrélation. Tout, en effet, est inextricablement lié. La présentation du contexte est nécessaire à la compréhension d'un emploi plus systématique de la peinture sur pierre où pratique, esthétique et technique ne peuvent être disjoint.

1. Les supports fréquemment employés

Comment expliquer que les artistes véronais privilégient la pierre de touche, extraite en Vénétie alors que les peintres florentins s'exercent sur les pierres paysagères trouvées dans l'Arno ou sur les albâtres toscans ? Quelles sont les conséquences des multiples carrières d'ardoise en Ligurie dans le domaine des arts ? Existe-t-il une interférence entre toutes ces données ?

L'ample littérature - du XV^e siècle à nos jours - consacrée à l'étude des minéraux permet de mieux cerner les caractéristiques physiques et esthétiques de chaque pierre et d'en comprendre le bon usage. L'esthétique ne peut être dissociée des aspects technique et pécuniaire qui expliquent que certains matériaux soient privilégiés. Lors de notre étude - et notamment durant la constitution du catalogue - il apparaissait fondamental d'étudier chaque support. À partir de ces observations, deux catégories se dessinaient : les supports fréquemment employés, c'est-à-dire les pierres d'usage courant comme l'ardoise, le marbre, l'albâtre, la pierre de touche et les pierres « semi-précieuses » tels l'améthyste, le porphyre, dont le coût et les problèmes d'approvisionnement rendent l'emploi plus difficile.

Cependant, les facilités d'extraction et le prix des matériaux ne peuvent à eux seuls en expliquer la diffusion. Par exemple, le lapis-lazuli semble particulièrement prisé tandis que l'améthyste n'est que rarement employée. Nous nous sommes alors demandé s'il pouvait exister un lien entre les croyances qui accompagnent chaque pierre et leur emploi en peinture [Note150](#). Mais, ne pouvant apporter de réponse à ce problème, nous avons choisi d'accentuer nos recherches sur les aspects techniques et pratiques. Pour autant, le lecteur ne devra pas exclure l'hypothèse que, parfois, les symboles ou vertus accordés aux pierres ont pu parfois déterminer le choix du support.

L'ardoise

« L'ardoise ressemble à une argile puisqu'elle correspond à la première étape de l'évolution de l'argile en mica. Des petits feuillets de mica apparaissent le long de nouvelles surfaces de clivages et donnent alors à l'argile durcie son éclat. Les feuillets de mica tendent à se placer de telle sorte que ses faces planes se trouvent disposées perpendiculairement à la direction de pression » [Note151](#). Le clivage des ardoises suit alors celui des feuillets de mica.

L'ardoise est extraite dans de nombreux lieux, mais, nous n'étudierons que les ardoises d'origine italienne et notamment la *lavagna*, dont le nom est lié à la localité d'extraction, vers le château de Lavagna dans le Génois [Note152](#). La *lavagna* est une variété de schiste argileux et de calcaire, de couleur grise sombre ou noirâtre, qui est similaire à l'ardoise mais moins compacte que cette dernière et d'une grande qualité. Elle se distingue de l'ardoise par sa tonalité plus obscure [Note153](#). On la trouve, tout comme l'ardoise ou la pierre de touche - *paragone* en Italien -, dans la région de Gênes, origine attestée au XVI^e siècle par Agostino del Riccio et Giorgio Vasari selon lesquels les plaques d'ardoise « se constituent sur la côte de Gênes en un lieu nommé Lavagna » [Note154](#). Au début du XVIII^e siècle, Antonio Vallisnieri souligne qu'il s'agit d'une « espèce de pierre divisible en plusieurs lamelles, desquelles sont de nombreuses espèces plus ou moins tendres et de variés coloris. Je visitais sur les monts de Gênes les mines dont ils extraient une quantité incroyable de pierres » [Note155](#). Les montagnes qui se trouvent au-dessus de Lavagna, à environ trois kilomètres de Chiavari et cinquante kilomètres de Gênes, sont quasiment toutes formées d'argiles schisteuses. Les meilleures carrières dans la province de Chiavari sont celles de la Paroisse de Cogorno au dessus de Lavagna tels Breccanecca ou Chiappa [Note156](#). De manière plus générale, quasiment toute la côte Ligure

possède des carrières d'ardoise de bonnes qualités.

Au XVIII^e siècle, Jean Targioni Tozzetti signale que l'on en trouve également en Toscane et notamment dans la vallée de Cardoso^{Note157}. Il souligne cependant « qu'elles ne sont pas aussi belles, ni si bonnes que dans le pays de Gênes, parce qu'elles ont des veines très minces de quartz le long desquelles elles se rompent facilement »^{Note158}. Cette particularité pourrait expliquer que lors de commandes artistiques, les artistes florentins privilégient les matériaux en provenance de la Ligurie, dont les qualités esthétiques mais aussi pratiques sont décrites aussi bien dans les traités « scientifiques » que littéraires.

L'ardoise présente l'avantage de se découper en plaques de grandes dimensions^{Note159}. Elle offre à l'artiste la possibilité de peindre sur grands formats et, selon Giorgio Vasari, « à peindre des compositions entières »^{Note160}. En revanche, leur inconvénient est de se fissurer en fines plaques^{Note161}. Toutefois, les artistes ne font que peu état d'un tel problème et fournissent une production sur ardoise très variée. Employée à Florence de manière sporadique, Agostino del Riccio note cependant que l'on peut « peindre des histoires, comme il en a été peint sur ardoise dans le salon du grand duc par le maître Jacopo Ligozzi »^{Note162}. Giorgio Vasari mentionne que « les peintres s'en servent comme support pour la peinture à l'huile, qui se conserve mieux sur un tel support que sur tout autre »^{Note163}. Raffaele Borghini conseille « à celui qui veut peindre sur les pierres, de prendre de bonnes plaques, qui se trouvent dans la rivière de Gênes »^{Note164}. Le fait que l'on puisse extraire des plaques de plus d'un mètre de long explique que l'ardoise soit fréquemment employée pour les peintures d'autel. Qu'il s'agisse des peintures de Federico Zuccaro à San Lorenzo in Damaso ou celles de Rubens à Santa Maria in Vallicella, toutes ont été exécutées sur *lavagna* et de manière générale, les artistes génois tel Andrea Semino ou Luca Cambiaso emploient fréquemment les supports d'ardoise pour les peintures d'autel.

Les commandes à destination privée pouvaient également comprendre des oeuvres de grandes dimensions comme le *Christ mort soutenu par les Anges et saint François* de Cosimo Piazza (Fig. 10)^{Note165}, ou du *David et Goliath* de Daniele da Volterra (fig.1)^{Note166}.

Paragone ou pierre de touche

Pierre de touche : « fragment de jasper^{Note167}, utilisé pour essayer l'or et l'argent », rappelle *Petit Robert*. À la définition « paragon » - de l'espagnol *Paragon* et de l'italien *paragone*, c'est à dire pierre de touche - il est présenté comme un marbre noir d'Egypte et de Grèce. Ces deux définitions montrent l'ambivalence posée par cette pierre : à quel groupe de roches appartient-elle? Quelle est sa composition? Peut-on la classer dans les roches métamorphiques, si sa composition se rapproche des marbres ou des roches volcaniques, si sa structure paraît plus similaire au basalte? Nous essayerons, à travers les sources anciennes et les parutions plus récentes, d'esquisser ses caractéristiques.

Théophraste consacre une grande partie de son traité à la pierre de touche qui, rapporte-t-il, est trouvée en Lydie, dans la "région de Tmolus", c'est à dire dans le sud du massif montagneux de Turquie de l'Ancienne Lydie - Asie mineure - se trouve la ville de Tholus^{Note168}. Au XVII^e siècle, Ferrante Imperato confirme cette localisation et note que l'on peut également en trouver en Arménie. Toutes les définitions s'accordent à dire que la pierre de touche sert à éprouver les métaux dont l'or, l'argent et le cuivre mais les caractéristiques de cette pierre varient considérablement selon les auteurs.

Théophraste emploie deux termes différents pour mentionner la pierre de touche. Le premier, *pietra lidia*, se réfère à un jasper qui servait de pierre de touche. Le second, *pietra heraclia* désignant l'aimant, pouvait avoir, selon les anciens la même fonction que la *pietra lidia*^{Note169}.

Agostino del Riccio présente divers types de *paragone* : le *paragone dell'Antella*, utilisé pour le pavement de Santa Maria del Fiore, le *paragone de sant'Anna di Prato*, « sorte de pierre de touche noire » qui « est aujourd'hui très appréciée », et le *Paragone delle sacca di Prato*, qui se trouve « sur les monts près de Sacca,

monastère de moines » ou encore sur les monts voisins de Palco, monastère des pères de saint François près de Prato, San Francesco in Palco. Tous deux, correspondent à un calcaire noir grisâtre, ponctué de veines blanches^{Note170}, également signalé par Giorgio Vasari.

Le *paragone de Saló*, cité ultérieurement par Vincenzo Scamozzi correspond à un marbre noir comportant des veines blanches, se trouvant en Val Camonica (Brescia). Il signale que l'on peut le trouver dans le territoire compris entre Vérone, Vicenza et Garda et rapporte que « dans la rivière de Salo, dans la juridiction de l'état de Venise [...] s'extrait des marbres très noirs, et, qui reçoivent un lustrage admirable [...] et pourtant sont dits *paragoni*... la carrière utilisée depuis 30 ans est située à moitié du mont Gironda », les pierres sont alors transportées « à Vérone où elles sont embarquées sur l'Adige pour Venise : on fait de ces jaspes des autels, dépôts, tombeaux, inscriptions et autres ornements »^{Note171}. Vincenzo Scamozzi fait état d'autres pierres de touche, se trouvant aux bains de Mascairetto, près de Sienne ou ceux de Mandello^{Note172}, terre du lac de Côme, dont le prix n'est que peu important et entraîne son utilisation pour le pavement de Milan. Il indique des carrières se trouvant dans la province de Bergame, dans la vallée de Seriana, à Cene^{Note173}. Paolo Morigia précise d'ailleurs que l'on extrait des monts du Milanais « une superbe pierre noire, dite chez nous, pierre de touche »^{Note174}. Généralement, le témoignage de Vincenzo Scamozzi fait office de référence et nous associons immédiatement le *paragone* à la pierre extraite dans les environs de Vérone, même s'il existe, en fait, une grande variété de pierres de touche.

Les observations de Giorgio Vasari ne sont pas exemptes d'ambiguïté puisqu'il associe différents types de roche au terme *paragone*^{Note175} : le premier, mentionné par Théophraste, c'est à dire la pierre de touche, est une pierre argilo-silicieuse sédimentaire composée de silicate, à grain fin, d'un noir intense - couleur due à la présence d'éléments de carbonate. Le deuxième est le basalte, de grain fin, utilisé dans la fabrication des sphinx égyptiens. Or il apparaît dans diverses études^{Note176}, que le basalte ne peut pas correspondre aux matériaux employés aux XVI^e et XVII^e siècles pour les décorations architecturales ou pour les objets en pierres dures. Le troisième type correspondrait à un granit trouvé près de Prato. Le quatrième, espèce de serpentinite, ne serait toutefois pas assez dur pour éprouver les métaux et enfin le dernier coïnciderait avec un marbre rouge. Dans une étude postérieure, Annapaula Pampaloni Mortelli classe le *paragone* parmi les variétés de marbre noir^{Note177}. Enfin, André Chastel, dans l'édition critique de Giorgio Vasari, décrit comme pierre de touche une « roche sédimentaire noire au grain très fin qu'on trouve en petits nodules »^{Note178}. Les livres de minéralogie contemporains ne donnant aucune indication concernant ce minéral, il est difficile, à l'heure actuelle, de déterminer quelle pierre correspond véritablement au *paragone*. On peut la classer, par commodité, comme une variété de jaspe noire, et par extension comme un type de marbre noir.

Mais, la pierre de touche était également estimée pour ses qualités esthétiques. Le *paragone*, très prisé des artistes, notamment en Vénétie, est, à partir des XVI^e et XVII^e siècles, commandé de toute part^{Note179}. Les nombreux gisements dans cette région expliquent sans nul doute que l'on associe fréquemment *paragone* et Vérone. Localisation et production sont étroitement liées. En peinture, les écoles vénitienne et véronaise exécutent, à partir des années 1580, de nombreuses oeuvres sur pierre de touche comme la *Crucifixion* attribuée à Jacopo Bassano (fig.11)^{Note180}. Les écrits témoignent de l'engouement porté à ce type de support et, Giovanni Battista Marino compose un poème sur une *Pietà* exécutée sur *paragone*, aujourd'hui disparue, par Jacopo Negretti dit Palma le Jeune et appartenant, à l'époque, à Bartolomeo della Nave. Dans cette poésie, Marino met en parallèle les qualités de la pierre de touche avec la scène représentée, le sacrifice du Christ. Par son dévouement, le Christ, tout comme la pierre de touche découvre, avec « innocence », les imperfections humaines. Ainsi écrit-il :

« Oh paragone émouvant
qui incomparablement démontre aux autres
blême et sanglant
dans le comble de la douleur
l'excès de l'amour

savant est bien celui
que dans telle pierre étendue le beau dessin
qui tandis qu'à toi j'en viens
si comme l'accuse la pierre et le fin métal
avec ton innocence découvre mon erreur »[Note181](#) .

L'agate

L'Agate appartient au groupe des quartzs cristallins. Constituée de calcédoine[Note182](#), et d'opale, elle est multicolore et présente d'infinies variétés de coloris - bleus, gris, verts - avec des dominantes de gris et de blanc. Les plus courantes sont celles tirant sur le blanc. Les minéraux vraiment bleus, bleus-verts, bruns-rouges, ocres sont plus rares.

Les agates ont une texture fine caractéristique, faite d'une alternance de lignes parallèles ou concentriques. Ces striures sont dues à une cristallisation cyclique. Chaque couche de l'agate présente une couleur différente qui varie en fonction de sa porosité, de son contenu en eau et de son degré de cristallisation.

Lorsqu'elles contiennent de l'oxyde de fer (Fe) ou de manganèse (Mn), elles présentent des dendrites et sont appelées agates dendritiques ou herborisées - mentionnées par Pline l'ancien sous le nom de *dendragate*. Elles sont parfois ornées de chlorite ou de séladonite. Le cœur de certaines d'entre elles est occupé par une géode tapissée de cristaux d'améthyste, de quartz fumé, de cristal de roche, de calcite, de zéolites et d'autres minéraux.

L'agate est prisée dès l'Antiquité et continue à susciter de l'enthousiasme à la Renaissance. Pline l'ancien, Théophraste, Lodovico Dolce ou Ferrante Imperato localisent l'agate en Sicile, près du fleuve Achéo - Achates - correspondant aujourd'hui au Dirillo[Note183](#). Cette localisation est réfutée par Raniero Gnoli, pour qui le fleuve Achate correspond au Carabi (canatello) près de Giuliana[Note184](#).

Depuis les observations de Pline l'ancien[Note185](#), les savants ont déterminé diverses sortes d'agates tels la "cerachates" qui correspond à l'agate aux couleurs du coing, nommée *agata cotognina* et qui présente, par la couleur et la transparence, une grande ressemblance avec l'albâtre *cotognino*; "l'Haemacathes" est une agate rouge, la "Leucathes" une calcédoine, la "Dendragate" une l'agate dendritique ou herborisée - dans ce cas elle peut être de deux sortes : une agate herborisée qui peut être rouge ou noire en fonction de la présence de fer ou de manganèse ou une calcédoine blanche, gris-clair avec des inclusions rouges, brunes, jaunes ou noires[Note186](#). Les motifs déterminent, en général les noms qui lui sont donnés. Par exemple, l'agate à fortifications rappelle les bastions de fortifications anciennes.

Théophraste note que l'agate se paye un très grand prix[Note187](#). À l'époque de Pline l'ancien, selon les écrits de ce dernier, l'agate n'a plus ce prestige - affirmation confirmée à la Renaissance. Parmi toutes les variétés d'agates, Lodovico Dolce, au XVI^e siècle, n'en mentionne que sept dignes d'être nommées, de provenance orientale, et omet de parler des agates trouvées en Italie. Pourtant, certains auteurs démontrent que, par commodité, les agates mentionnées par Lodovico Dolce ne sont que rarement employées. On leur substitue des agates de provenance moins lointaine. Aussi Anselme Boece de Boot, souligne-t-il que l'on en trouve une très grande quantité en Allemagne en Bohême[Note188](#), ou encore en Italie[Note189](#).

Vincenzo Scamozzi localise divers gisements en Toscane, notamment à Volterra[Note190](#), près de Sienne dans le territoire de Bocca et en Lombardie, à Santa Maria sopra Varese à une cinquantaine kilomètres de Milan. Filippo Baldinucci évoque, outre les agates orientales, les agates de Sienne qui peuvent être de trois sortes. La première, blanche et noire est « tachetée [...] de noir, blanc, jaune et d'autres teintes diverses»[Note191](#), et comporte un fond « jaune blanc et noir » et possède des « veines blanches ». La seconde a un fond noir avec des taches blanches et enfin la dernière est traversée de diverses lignes ondoyantes.

L'agate est appréciée tant des collectionneurs, tel Bartolomeo della Nave, que des artistes qui se servent de ces motifs pour "imaginer" des paysages. On note cependant qu'elle est moins utilisée que l'albâtre ou le marbre car ces matériaux fournissent une plus grande diversité de motifs. Les artistes italiens n'ont que très rarement peint sur cette pierre et il semble qu'elle ait été plus fréquemment employée par les artistes septentrionaux. Néanmoins, les peintures sur onyx, variété d'agate rayée de noir et de blanc, de Giulio Cesare Procaccini (1572-1625) et de Giovanni Battista Crespi (1575-1632) exécutées pour le maître-autel de Santa Maria della Passione à Milan (fig. 151 à 153), montrent que l'emploi de l'agate n'est pas une exclusivité septentrionale. Plus généralement, l'agate est souvent gravée en vue de faire des camées. Ainsi, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville reproduit diverses pierres, dont une agate orientale, et indique qu'elle a « donné occasion au graveur de profiter des deux taches d'en haut qui imitent les rideaux d'un lit, et de représenter dans la partie sombre au-dessous, Judith avec sa servante, laquelle coupe la tête à Holoferne »[Note192](#). .

Le marbre

On appelle marbre une roche métamorphique calcique. On inclut, au sens large, les roches calcaires ou dolomitiques - cependant des roches non calcaires, telle la serpentinite, sont désignées sous le nom de marbre. Il se forme « lors d'un métamorphisme régional à partir d'une autre roche sédimentaire à un seul constituant »[Note193](#). . Par conséquent, issu de calcaire, il est formé d'un seul minéral, la calcite mais peut comporter des minéraux accessoires comme le mica, l'hématite, la chlorite, la pyrite, le quartz ou la serpentine. D'un aspect compact, il présente aussi bien une diversité de nuances qu'un aspect veiné, tacheté ou marbré.

Pline l'ancien relate que « maintenant [...] on les fend pour en tirer mille espèces de marbre. On ouvre, des promontoires au passage de la mer [...] l'on construit des vaisseaux pour aller chercher des marbres »[Note194](#). . Il poursuit sa narration en décrivant tous les marbres utilisés à Rome qui proviennent pour la majorité de Grèce et d'Égypte, à l'exception du marbre de Carrare. À partir du XVII^e siècle, les marbres antiques sont de moins en moins réutilisés et l'on tend à se servir de matériaux moins onéreux[Note195](#). . Par conséquent, l'extraction se développe en Italie. La Toscane, le Piémont, la Vénétie, la Ligurie ou encore la Sicile deviennent des centres d'approvisionnement.

Parmi ceux-ci, les carrières de Carrare, situées dans les Alpes Apuanes, entre Pise et La Spezia offrent une production de qualité. Pline l'ancien indique que l'on « découvrit des marbres de blancheur des carrières de Luni »[Note196](#). . Exploité depuis l'Antiquité, ce marbre blanc, de grain fin, offre de nombreuses possibilités aux sculpteurs. Entre le XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, l'extraction du marbre de Carrare connaît une véritable explosion et, au XVI^e siècle, on ne compte pas moins de vingt carrières sur le territoire. Outre le site de Luni, se trouvant entre Arezza-Carrara et Sazana[Note197](#). , les Alpes Apuanes comportent de nombreux gisements. Les principaux, cités par Giorgio Vasari et Vincenzo Scamozzi, ceux de Pianello, se situent dans la vallée de Serchio, entre les Appenins et les Alpes Apuanes, et ceux de Polvazzo se trouvent dans la vallée de Ravaccione. Tous ces centres d'extraction proposent une multiplicité de marbre dont le marbre statuaire blanc de Carrare. Il est, pour sa grande perfection, très apprécié des sculpteurs. Giorgio Vasari signale ainsi la présence de Michel-Ange à Carrare qui vient choisir lui-même les meilleurs matériaux[Note198](#). .

Les carrières de Pianello et de Polvazzo offrent des marbres blancs, de grains fins également utilisés en sculpture, qui peuvent être découpés en blocs de grandes dimensions. Ceux de Polvazzo sont, d'après Giorgio Vasari « sans défaut ni veine »[Note199](#). .

Les gisements de Carrare présentent une multiplicité de marbres, fort appréciés, extraits en grande quantité. Ceux-ci sont alors exportés dans l'ensemble de l'Italie et Léandro Alberti indique que « de ces marbres on en conduit aujourd'hui à Pise, Gênes, Florence, Rome, Bologne et en France »[Note200](#). .

Massa joue aussi un rôle important et propose du marbre blanc, du marbre veiné ainsi que du marbre Bardille - Bardiglio -, qui selon Vasari « tire sur le gris »[Note201](#). . La plupart des marbres se situent dans une vallée

latérale entre Massa et Carrare, proche du canal Fico^{Note202.}, mais Paolo Jervis établit d'autres lieux d'extractions de marbres blancs statuaire, dont ceux de Campiglia à Monte Rombolo^{Note203.}. Il fait également état de gisements sur l'île d'Elbe dont Filarete souligne qu'il s'agit de marbres « salins »^{Note204.} - nommés ainsi pour leur couleur blanche - d'une qualité médiocre, tandis que le sculpteur Baccio Bandinelli écrit à Cosme I de Médicis en 1550 qu'ils « ont travaillé sur l'île d'Elbe où il y a des marbres cipolins qui sont très beaux »^{Note205.}.

Toutefois, face à ces diverses carrières, Carrare, érigée en principauté en 1568, ne cesse de s'affirmer. Le marbre de Carrare est célébré un peu partout et ainsi Filarete mentionne t-il que « les principaux et ceux qui sont les plus beaux et les plus coûteux, comme je te l'ai dit, naissent en génois, c'est à dire à Carrare »^{Note206.}.

Cosme I de Médicis cherche à rivaliser avec Carrara et veut faire de Seravezza le centre principal d'extraction du marbre, ce qui explique la présence, dans un premier temps, de Michel-Ange à Carrare puis, dans un deuxième temps, à Pietrasanta, l'artiste étant commandité par Cosme I^{Note207.}. Pour mener à bien ce projet, Cosme I améliore les voies de communication, condition *sine qua non* à l'extraction, et fait par exemple, achever en 1567 la route de Stazzema qui relie les carrières aux voies d'eau. De nombreuses recherches sont conduites afin de trouver de nouveaux sites. En 1518 des carrières, situées à Costa de Cani sur le Mont Capella sont mises à jour. Agostino del Riccio écrit également « qu'au temps où régnait le grand Duc Cosme, on découvre de nouvelles carrières de pierres mixtes »^{Note208.} et Giorgio Vasari relate qu'en 1562 « son excellence a trouvé des monts de Pietrasanta, près de la ville de Stazzema un « marbre mixte rouge, jaune »^{Note209.}. Même si le marbre statuaire de Seravezza^{Note210.} évoqué par Agostino del Riccio, est d'une grande qualité, une forte préférence est accordée à celui de Carrare.

Les monts de Seravezza^{Note211.} comportent également du marbre tacheté - *mischio* - et du vert de Prato, trouvé à Monte Ferrato, à cinq kilomètre de Prato ainsi qu'un marbre noir de Prato qui est comme le vert de Prato, c'est à dire tacheté de vert, mais un peu plus sombre que le premier^{Note212.}.

Filarete^{Note213.} et Vincenzo Scamozzi^{Note214.} évoquent d'autres gisements qui se trouvent en Piémont, en Vénétie ou encore en Sicile - marbres omis par Giorgio Vasari puisqu'il cherche avant tout à "célébrer" les marbres toscans.

Filarete cite trois types de marbres que l'on peut trouver aux alentours de Milan. Le premier est blanc, le second est tacheté de blanc et de noir et enfin le dernier est appelé marbre bâtard ; celui-ci a servi, selon Vincenzo Scamozzi à la construction du temple de San Celso de Milan. Il est extrait d'Ornavasso et de couleur grise, quelquefois verdâtre. Vincenzo Scamozzi souligne qu'en 1596 les carrières de marbres blancs et mixtes sont découvertes près de la ville de Montereale dans le Piémont. D'autres « variétés », le blanc, utilisé pour le Duomo ou le noir, sont également trouvées le long de l'Adda ainsi que dans la vallée de Strona.

Le territoire de Côme présente des marbres extraits dans les carrières de Musso et d'Olgiasca qui sont selon Vincenzo Scamozzi « bien meilleurs » même s'ils ne sont « ni faciles ni commodes à conduire »^{Note215.}. Enfin, il est possible de trouver près de Bergame des marbres blancs à Zandobbio et des noirs provenant de Ponte Giurino, Cene et le lac d'Iseo.

Les artistes ont fréquemment privilégié les marbres tachetés qui comportent des veines ou autres jeux de la nature tel le marbre mixte nommé *breccia medicea*, extrait dans les carrières de Versilia, qui sert de support pour la représentation d'un *Déluge* (fig. 12)^{Note216.}. Toutefois, nous trouvons aussi des oeuvres exécutées sur marbre noir ou blanc. Il semble cependant qu'un légère préférence était accordée aux albâtres, ceux -ci offrant des motifs d'une plus grande diversité.

L'albâtre

Le terme "albâtre" fait référence à deux sortes de pierres bien distinctes : l'une, l'albâtre gypseux est une variété de gypse [Note217](#), comportant les mêmes caractéristiques physiques et chimiques que celui-ci ; l'autre, l'albâtre calcaire, est une variété de chaux carbonatée qui se présente en couches parallèles et ondoyantes. Le nom "albâtre" est utilisé dans le langage courant pour mentionner des roches compactes ou à grains fins, blanches ou de belles couleurs en particulier le gypse ou des concrétions calcaires (onyx calcaire), parfois également des calcaires fins [Note218](#).

L'albâtre micro-cristallin, semi transparent, est trouvé dans les roches sédimentaires. De couleur blanche pouvant contenir également des endroits rosés, rougeâtres ou verdâtres, il comporte quelquefois des veines et autres motifs [Note219](#). Son nom vient de la ville égyptienne d'Alabastron, localité qui devrait se trouver à proximité d'Ermopoli [Note220](#). Il semble très prisé des Anciens - notamment l'albâtre oriental - et est travaillé depuis 6000 ans. Malgré une longue tradition, sa classification pose de nombreux problèmes [Note221](#).

Anselme Boece de Boot indique que : « il était autrefois rapporté entre les espèces de marbre... [et qu'] il en diffère par la dureté » [Note222](#). Il considère le marbre de Carrare comme un albâtre. On en trouve, selon lui, en Allemagne, en Espagne et en Italie, le plus beau étant celui de Volterra, localisé par Leandro Alberti à Monte Nero [Note223](#). En revanche, pour Lodovico Dolce, les plus appréciés se trouvent en Inde [Note224](#).

Les écrits d'Agostino del Riccio et de Ferrante Imperato complètent ces différents témoignages. Le premier décrit les différents types d'albâtre rencontrés comme l'albâtre sombre, trouvé dans les ruines de Rome, l'albâtre transparent orientale, l'albâtre couleur de coing - *cotognino* -, trouvé selon les sources anciennes en Orient et selon Agostino del Riccio à Rome, l'albâtre comportant des taches blanches, *diacciato* également appelé *ghacciato* dont le lieu d'extraction n'est pas mentionné, et enfin l'albâtre de Volterra.

Le second, Ferrante Imperato, s'intéresse aux veines décrites par la pierre qui sont dues « ou à la naissance des diverses pierres ou aux divers modes de les tailler [Note225](#) », caractéristiques qui rappellent celles de la pierre paysagère.

Vincenzo Scamozzi, tout comme Filippo Baldinucci s'intéresse aux albâtres italiens. Il indique divers gisements. Deux espèces d'albâtre se trouvent dans la localité de Gênes : le premier « dans le génois, près de Finale, à un mille de l'église de saint Antonio Varigotti est un albâtre à veines blanches et de taches obscures » [Note226](#) ; le second, près de « Sestri à Ponete de la ville de Gênes » - c'est à dire la fraction de commune de Gênes à la périphérie occidentale de la ville - est un albâtre « beaucoup plus clair » [Note227](#).

On trouve également sur le territoire de Vicence, près de Bassano et aux pieds de la montagne de Valstagna, des albâtres qui comportent « de belles taches et puis d'une solidité et grandeur desquels sont faites des tables » [Note228](#).

Enfin, Filippo Baldinucci s'intéresse aux albâtres de Volterra, près du bourg de Lescaglia, de couleur blanche. Ces derniers sont utilisés pour les pavements et le travail de mosaïques, mais peuvent aussi être broyés afin de « faire un apprêt aux toiles ou tableaux pour peindre dessus » [Note229](#). Filippo Baldinucci complète ainsi les écrits de Vincenzo Scamozzi par la mention d'autres albâtres dont ceux de Montalcino, à proximité de Sienne en Toscane, albâtre blanc et veiné, à Montallo (territoire de Rome), de couleur châtain, comportant des veines plus claires entre le jaune, blanc et enfin celui de Volterra.

La plupart de ces albâtres sont utilisés pour les décorations et les ouvrages en pierres dures tels les cabinets, les tables ou tableaux de pierres et enfin la peinture. Les albâtres dits "orientaux" ont soulevé un vif intérêt chez les artistes. Leurs motifs, décrits par Ferrante Imperato, permettent, tout comme l'agate, le marbre ou un autre calcaire, de faire appel à l'imagination. Parmi ceux-ci on trouve l'albâtre *cotognino*, qui est une espèce « semi-transparente d'un blanc tendre légèrement jaunâtre et similaire à la couleur du cognassier -

melocotognino »[Note230](#). L'albâtre à nuage présente des taches jaunes, rousses qui paraissent être des nuages. Ces couleurs varient du jaune au rouge. L'albâtre fleuri comporte un fond jaune ou rosâtre sur lequel on peut voir des taches de tonalités diverses de jaune, brun ou rouge[Note231](#). La *Conversion de Saul*, anonyme, reprenant une composition de Pierre Paul Rubens a été exécutée sur ce support[Note232](#). On connaît aussi quelques exemples de peinture sur albâtre à écailles de tortue - *tartaruga* -, tel le *Christ soutenu par un ange* d'Andrea Meldolla dit Lo Schiavone[Note233](#). Cette pierre, pénétrée de taches ou de veines marron et blanches, est fréquemment employée pour les ornements, mosaïques ou peintures[Note234](#).

La pierre paysagère

L'appellation pierre paysagère, liée aux motifs qu'elle propose, fait référence à une pierre formée dans les monts de Morello, de Silla et de Santa Fioria[Note235](#). Extraite en Toscane et dans le Latium, il s'en trouve aussi dans les Apennins septentrionaux - L'alternance de strates de calcaire et d'argile détermine la composition de la pierre paysagère (fig. 13). Sa gamme chromatique, du gris verdâtre, au jaune ou au rouge varie en fonction de l'oxydation du fer. Dans quelques cas, la sécrétion de fer et de manganèse peut dessiner des dendrites ou arborescences. Lorsque l'on parle de pierre paysagère, on pense tout naturellement aux pierres florentines. Celles-ci ont été abondamment exploitées et utilisées durant les règnes de François I, Ferdinand I et Cosme II de Médicis. Les artisans de l'Opificio delle Pietre Dure, mais aussi les artistes et les collectionneurs semblaient tout particulièrement l'apprécier.

Comment alors expliquer le manque de documentation sur la pierre paysagère au milieu du XVI^e siècle ? Les écrits de Giorgio Vasari illustrent une telle incompréhension. Tandis qu'il consacre une part importante de ses recherches aux minéraux, il ne mentionne aucunement la pierre paysagère. Son indifférence est certainement liée au fait que vers 1550, seuls les supports à « fonds neutres » comme l'ardoise ou le marbre étaient employés en peinture. Il faut attendre le dernier quart du XVI^e siècle pour que des artistes comme Antonio Tempesta ou Giuseppe Cesari utilisent la pierre paysagère.

La première description vient d'Agostino del Riccio. Il expose que les pierres dites *Alberese* se trouvent dans le fleuve de l'Arno et plus particulièrement sous le pont de Rignano. Ces caractéristiques esthétiques et physiques se rapprochent des « fantaisies et blagues que fait la mère nature »[Note236](#). Au XVII^e siècle, de plus amples explications sont présentées. En 1681, Filippo Baldinucci indique que cette pierre est extraite au dessus de la ville de Rimaccio. On l'apprécie encore pour ses dessins, veines et autres taches qui peuvent représenter « aires, nuages, clochers et autres édifices »[Note237](#). Athanasius Kircher s'intéresse aussi aux motifs proposés par la pierre et accompagne sa description d'une représentation plus imaginaire que réelle. Elle représente les jeux dessinés par la pierre soit « des villes peintes, des monts, des nuages, comme il y en a dans mon musée, avec une ville munie de tours aux maisons bien construites avec des fenêtres »[Note238](#). La pierre paysagère a la particularité de présenter des motifs différents en fonction de sa coupe et peut évoquer soit un paysage rupestre, lignes verticales dessinant des palais, maisons, grottes, dans ce cas, elle est nommée pierre *paesina*, soit un paysage marin, lignes horizontales évoquant la mer, et est alors appelée *pietra del'Arno*. On comprend que ce support soit utilisé en peinture puisqu'il permet à l'artiste de se servir pleinement des jeux créés par la pierre. Dans un premier cas, il choisit de ne représenter qu'un ou deux personnages. Tel est par exemple, l'usage qu'en a fait Filippo Napoletano dans *Roger libérant Angélique*, oeuvre déposée à l'Istituto di Studi Etruschià Florence (fig. 14)[Note239](#). Dans le deuxième cas, l'auteur décide de jouer avec les dessins proposés par la pierre. Il s'avère alors difficile de discerner la main de l'artiste des motifs suggérés par le support. Ainsi en est-il pour *Dante et Virgile visitant les enfers* (fig. 112) de Francesco Ligozzi, exposé au musée de l'Opificio delle Pietre Dure à Florence[Note240](#). En présence de dendrites, il est souvent compliqué de dissocier support et peinture.

Selon Filippo Baldinucci, la première personne à peindre sur pierre paysagère aurait été Francesco Bianchi Buonavita ; il souligne aussi qu'une telle pierre est travaillée à Florence[Note241](#). L'ensemble des écrits artistiques ou savants des XVI^e et XVII^e siècles ne mentionne que l'usage de la pierre de Florence, omettant de signaler la présence d'un tel calcaire dans le Lazio. Par ailleurs, Ferrante Imperato parle de la pierre du

Sinaï qui présente certains traits similaires à la pierre paysagère [Note242](#). . Ulisse Aldrovandi nous fournit également quelques indications concernant les pierres dendritiques [Note243](#). . Puis, il faut attendre les études d'Antoine Dezallier d'Argenville et de Georg Wolfgang Knorr, au XVIII^e siècle, pour obtenir des reproductions de pierres paysagères. Le second porte un intérêt particulier à ce support, qu'il nomme pierre à mesures. Il analyse les diverses variations qu'il a pu rencontrer - propos illustrés de gravures - et souligne que ce marbre « fait l'ornement de toutes les collections de pierres curieuses, où elle trouve sa place étant compté parmi les plus belles de toutes les espèces de marbre, principalement à cause des vues des villes... » [Note244](#). .

Cette pierre, très appréciée au XVII^e siècle, trouve alors sa place dans les salons et est considérée comme un objet artistique. Ce phénomène explique, d'une part, que nous retrouvons dans les inventaires des grandes collections des mentions de pierres paysagères et que, d'autre part, l'*Opificio delle Pietre Dure* de Florence comporte un grand nombre de pierre à mesures.

Outre ses qualités esthétiques, Georg Wolfgang Knorr met également en avant le fait « qu'elles se divisent aisément en plaques, elles ont le grain fin et pour cette raison, elles sont susceptibles d'un beau poli, les peintures pénètrent les plaques d'outre en outre » [Note245](#). .

Le Lapis-Lazuli

Le lapis est une roche formée de différents minéraux, notamment de calcite. Sa couleur bleue varie en fonction du pourcentage de mica, de sodalite, de silicate, de pyrite [Note246](#). , de lazurite et de calcite [Note247](#). . Elle se présente habituellement en masses finement granuleuses. Son nom a souvent été utilisé comme synonyme de la lazurite.

Le lapis-lazuli, souvent confondu par les Anciens [Note248](#). avec la lazurite et le saphir, a longtemps été considéré comme une pierre précieuse. Appelé dans un premier temps saphir étoilé, puis *Cianeo*, il ne prend le nom de lapis-lazuli (du perse ladjevard, déformation de l'arabe Lazaouard, bleu et du latin lapis) qu'à partir du Moyen Âge, étant appelé, à partir du Ve siècle outremer [Note249](#). .

Pline l'ancien et Théophraste qui ont tous deux confondu lapis-lazuli et saphir, localisent différents gisements : le premier mentionne des mines chez les "Mèdes" c'est à dire chez un peuple nomade installé au IX^e avant J.C. sur le plateau iranien, tandis que le second en signale en Inde [Note250](#). . Agostino del Riccio signale que l'on peut en extraire en Arménie. Anselme Boece de Boot rappelle que l'on peut également en trouver en Afrique en Asie et en Allemagne [Note251](#). . Les sites d'extractions les plus importants, connus dès l'Antiquité, sont ceux de Sar-i-Sang, en Afghanistan, des Monts de Chagai, au Pakistan, et de Pamir, au Tadjikistan [Note252](#). .

Apprécié pour ses nombreuses vertus mais surtout pour ses qualités esthétiques, Pline l'ancien signale qu'il « renferme parfois une poussière dorée » [Note253](#). .

Fréquemment utilisé en peinture pour faire du bleu outremer, il est également employé, selon Agostino del Riccio, pour la décoration, les mosaïques et ouvrages en pierres dures. A la fin du XVI^e siècle, il devient un support idéal pour les peintres : ses tonalités variées de bleues, parsemées de taches blanches ou de veines dorées fournissent aux artistes un fond adéquat pour peindre des scènes nocturnes - représentation céleste qui entre en pleine corrélation avec les intérêts astronomiques et notamment avec les recherches galiléennes. Il correspond aussi au goût maniériste, à la préciosité et est, par conséquent, utilisé pour des sujets bibliques ou mythologiques vers 1580, selon le témoignage d'Alessandro Allori qui rappelle avoir reçu la somme de cent-vingt-six liras, le 29 octobre 1581, pour « une tête de Notre Seigneur et de la Vierge sur deux ovales de lapis lazuli » [Note254](#). . Les inventaires des familles aristocratiques italiennes et espagnoles font état d'une multitude de compositions peintes sur ce support. Parmi ces exemples, on peut citer l'œuvre attribuée à Cornelis Poelenburgh, artiste flamand présent à la cour de Cosme II de Médicis et qui choisit de se servir des dessins fournis par la roche, c'est à dire des veinures blanches pour représenter le mythe de *Léto et les*

bergers [Note255](#). (fig. 15).

2. Les supports de moindre diffusion

Le péperin

Le péperin - du latin *peperinus*, de *piper*, poivre - est un tuf volcanique employé comme pierre à bâtir. Faustino Corsi définit la pierre « péperin » citée par Agostino del Riccio et Giorgio Vasari, comme « un mélange de cendres, de pierres appelées lapilli [Note256](#), et d'autres substances non similaires lancées par les volcans, qui, par l'action du froid et de l'eau, se mélangent étroitement et acquièrent une grande cohésion pour former une pierre » [Note257](#). Elle est donc composée essentiellement de vase [Note258](#), et renferme des fragments d'autres matières telles que la ponce, le basalte et le mica. Sa texture peut être grenue ou encore graveleuse. Roche tendre, friable, elle se trouve dans les terrains volcaniques et basaltiques et peut proposer des couleurs s'échelonnant du jaune, gris rougeâtre au brun. On en trouve, selon Agostino del Riccio à Rome, autour de Marino [Note259](#).

Les écrits de Giorgio Vasari permettent, d'une part, de savoir que le péperin ou *peperigno* - dénomination donnée par ce dernier - est une « pierre spongieuse noire, comme le travertin, qu'on trouve dans la campagne de Rome », servant « aux peintres pour les peintures à l'huile » [Note260](#), et, d'autre part, que « les pierres rugueuses et sèches, comme certains péperins tendres, sont plus poreuses et absorbent mieux le mélange d'huile bouillie et de pigments » [Note261](#).

Hormis le témoignage de Giorgio Vasari, quelques exemples dont *L'Adoration des bergers* de Francesco Salviati au palais de la chancellerie dans la chapelle du Pallio [Note262](#) (fig. 16) ou de Perino del Vaga - qui ne peint pas à l'huile mais à *tempera* -, attestent pour l'instant, d'une telle pratique [Note263](#). Le mauvais état de conservation de cette peinture explique, peut-être, que les artistes préfèrent employer d'autres supports.

L'améthyste

Variété macro cristalline violette du groupe du quartz, elle est très prisée et célébrée dès l'Antiquité. Pline l'ancien classe l'améthyste dans les pierres purpurines [Note264](#), également appelées purpurites, du latin *purpura*, pourpre, et localise des carrières en Arabie (Syrie), en Grèce, en Inde.

Les descriptions d'Albert le Grand, de Lodovico Dolce ou encore de Ferrante Imperato montrent que l'améthyste propose, selon le lieu de son extraction, une gamme chromatique différente qui peut varier du pourpre au violet avec la présence de blanc ou encore de jaune.

Agostino del Riccio indique que l'on peut trouver deux types d'améthyste : l'améthyste de provenance orientale, d'une très grande qualité et celle extraite en Allemagne qui, de moindre qualité, est trouvée en plus grande quantité [Note265](#). Anselme Boece de Boot mentionne des gisements en Bohême, mais constate également que ces pierres sont moins recherchées et qu'elles coûtent moins cher que les "orientales" [Note266](#). Entre le XVI^e et le XVIII^e siècles, d'autres exploitations sont mentionnées : Leonardo Orlandini fait état d'améthystes extraites en Sicile [Note267](#). Jean Targioni Tozzetti [Note268](#) écrit qu'il y a des améthystes en Toscane, notamment sur la route du lac d'Accesa [Note269](#), à environ huit kilomètres de Massa, et sur l'île d'Elbe.

On sait que Rodolphe II, en contact avec la cour des Médicis et notamment avec l'*Opificio delle Pietre Dure*, pourvoyait en Italie une importante quantité de pierres, dont l'améthyste. Paradoxalement, on ne rencontre que peu d'exemples florentins de peinture sur améthyste, support qui, en fait, n'a été utilisé que de manière sporadique. Nous ne connaissons que deux œuvres exécutées sur améthyste, l'une représentant la *Cène* de Lodovico Cigoli (fig. 106) et l'autre, un *portrait* d'un artiste anonyme [Note270](#). Les artistes romains,

vénitiens, lombards ou génois ne semblent pas plus privilégier ce support^{Note271}. En fait, seuls quelques peintres présents à la cour de Bohême paraissent avoir peint sur améthyste. Le *Christ mort soutenu par un ange avec Marie Madeleine*^{Note272}, attribué jusqu'à présent à l'école véronaise, dérive d'une composition de Hans van Aachen, reprise à l'identique du tableau du château de Grignan, et doit être inscrit dans le milieu pragois (fig. 129).

Le porphyre

Les porphyres sont des roches cristallines qui présentent des cristaux de feldspath noyés dans une pâte finement grenue^{Note273}, dont les teintes peuvent varier du brun rouge au bleu violâtre, rougeâtre ou encore verdâtre. Les anciens donnaient ce nom - *porphura*, pourpre - à une roche d'un rouge foncé parsemé de taches blanches^{Note274}. Les artistes l'élargirent alors à toutes les pierres comportant des taches blanches se détachant du fond.

Les Anciens en firent une grande utilisation. Cependant l'extraction est abandonnée au Ve siècle et le travail du porphyre, notamment la sculpture, est délaissé. Ceci explique que l'on ne trouve que peu de documents relatifs à cette pierre aux XVIe et XVIIe siècles. Giorgio Vasari - commence ses considérations par ce matériau - indique d'ailleurs que « les carrières ne sont plus connues aujourd'hui » et que l'on utilise, par conséquent des « vestiges antiques »^{Note275}. Entre le Ve et le XVIe siècle, la façon de travailler cette pierre est tombée en désuétude et il faut attendre l'époque de Giorgio Vasari, si l'on en croit ses écrits, « pour retrouver cette technique ».

Hormis ces aspects symboliques^{Note276}, le porphyre était apprécié, selon Agostino del Riccio et Anselme Boece de Boot, pour sa splendeur et sa dureté^{Note277}. Tous deux soulignent son caractère « éternel ». Agostino del Riccio indique divers types de porphyre : le porphyre rouge, le porphyre blanc, correspondant en fait au porphyre noir égyptien - fond noir comportant des cristaux blancs - et enfin le porphyre bâtard, qui coïncide avec le porphyre vert égyptien, de couleur vert sombre, parsemé de taches blanches. Mis à part ces témoignages, Ferrante Imperato reprend les constatations d'Anselme Boece de Boot et Agostino del Riccio et Vincenzo Scamozzi. Tous évoquent un porphyre à la « Maremma di Siena », localisation qui semble peu probable puisque la plupart des porphyres se trouvaient en Égypte ou en Grèce.

Selon Filarete, « l'on dit que les porphyres rouges viennent d'Égypte et que les verts viennent de plus loin »^{Note278}. Les gisements de porphyre se trouvaient à Gebel Dokham sur le mont porphyrites^{Note279}. De ce lieu, les pierres étaient acheminées à Koptos par le Nil puis transportées jusqu'à Alexandrie^{Note280}.

Raniero Gnoli souligne la diversité des porphyres comme le porphyre vert de Grèce ou serpent, trouvé à Krokraï, les porphyres noir graphique, (fond noir parsemé de cristaux blancs de petites dimensions, allongés), rouge brique, (fond rouge tacheté de blanc et de noir), ou le porphyre vert olive, (fond vert foncé comportant de très larges cristaux), tous localisés en Égypte à Gebel Dokhan. Il fait également état d'un porphyre noir serpent, extrait dans le désert égyptien à Uadi Umm Touat et des porphyres *Vitelli* - vert mer - et serpent *Prato* - vert pointillé de blancs et de noirs - dont la localisation est inconnue.

Selon Giorgio Vasari et Giovanni Battista Marino, le porphyre qui jouit d'un grand prestige, est employé comme support pour la peinture. Le premier mentionne que « par la suite ils ont essayé des pierres plus fines : brèches de marbre, serpentines, porphyres et autres pierres lisses »^{Note281}. Le second, écrit un sonnet sur un *Ecce Homo*, aujourd'hui disparu, de Palma le jeune exposé alors dans la maison de Bartolomeo della Nave, dans lequel il joue sur le sens des mots perfide et porphyre et compare la dureté du cœur du bourreau avec celle de la pierre^{Note282} :

« Seul le porphyre

lorsque chaque pierre par pitié se brise

pouvait l'âpre dureté

soutenir de son faible facteur, dans la couleur la douleur

et toi, qui as tant de supplice, tant de douleur

sans montrer de signes de vraies douleurs

encore tu n'attends pas l'obstinée volonté

perfide pêcheur tu as bien le cœur de porphyre »[Note283](#). .

L'inventaire de Marcantonio IV Colonna, dressé en 1611, fait également état d'un « tableau en porphyre avec sainte Cécile et au dessus deux anges »[Note284](#). . En 1634, la collection d'Amedeo dal Pozzo comporte « une très belle tête de la main de Polidoro da Caravaggio sur un porphyre, en tondo d'une palme de diamètre avec le cadre doré »[Note285](#). .

Exceptés ces témoignages, nous ne connaissons que deux exemples de peintures sur porphyre, il s'agit de deux portraits, l'un représentant *Benvenuto Cellini* et l'autre *Ferdinand I de Médicis enfant*, exécutés par un artiste florentin non identifié (fig. 17 et 18)[Note286](#). . Ces deux œuvres traduisent la prédilection de Cosme I pour le porphyre qui par ces nombreux symboles s'accorde avec la politique d'affirmation des Médicis en tant que dynastie.

L'aventurine

Il s'agit d'une variété compacte de quartz à reflets métalliques. Elle peut être de couleur variée selon qu'elle comporte des inclusions de mica, auquel cas elle est verte, ou des paillettes d'hématite, auquel cas elle a une teinte rouge brunâtre. Ses principaux gisements se trouvent en Inde, au Brésil et en Tanzanie.

On ne doit pas la confondre avec le feldspath aventurine, également nommée pierre de soleil, qui est une variété de gemme orange à brun rouge d'oligoclase.

L'aventurine n'a été que peu employée pour la peinture sur pierre. Il semblait pourtant important de l'évoquer puisque nous connaissons une *Adoration des bergers*, peinte sur aventurine, par Pierre de Cortone (fig. 19) - aujourd'hui exposée au musée du Prado à Madrid[Note287](#). . Elle pourrait correspondre à l'œuvre mentionnée en 1659, dans la collection des Barberini : « un petit tableau haut de deux palmes et large d'une palme $\frac{3}{4}$, peint sur pierre aventurine, Nativité de Notre Seigneur du jeune Ciro d'après Pierre de Cortone »[Note288](#).

Les variétés microcristallines de quartz

Nous terminerons ces considérations par l'étude succincte de quelques pierres appartenant à la catégorie des variétés microcristallines des quartzs. Si l'on en croit les inventaires établis aux XVI^e et XVII^e siècles un certain nombre de ces pierres étaient utilisées pour la peinture : jaspe, calcédoine, cornaline[Note289](#). doivent être inclus dans une telle production.

La calcédoine

La calcédoine, comme nous avons pu le constater lors de l'étude de l'agate, est, au sens strict, une variété microcristalline bleuâtre. Travaillée depuis 8000 ans, elle tire son nom d'une ville disparue d'Asie Mineure[Note290](#). . Elle est extraite dans différents pays dont l'Inde, sur les plateaux du Deccan, au Canada, en Ontario, ainsi qu'en Italie - Sardaigne et Sicile.

Annapaula Pampaloni Martelli, étudiant la calcédoine au sens large [Note291](#), mentionnent deux espèces de calcédoines [Note292](#), qui ont souvent été utilisées par l'Opificio delle Pietre dure [Note293](#). La première, la calcédoine orientale, employée depuis l'Antiquité, est extraite en Égypte et en Arabie. Elle peut être de diverses couleurs, blanche, jaune, et est utilisée, d'après Filippo Baldinucci, dans les « marqueteries de grand prix » [Note294](#). La seconde est la calcédoine de Volterra. De couleur jaunâtre et blanche, elle est, d'après Leandro Alberti, extraite près de Monterufoli [Note295](#), et comporte, selon Filippo Baldinucci, des taches « nuageuses [...] violettes et blanches avec des taches jaunes » [Note296](#).

Elle fait rapidement objet de prospection. Dorazio Cangi remet, en 1612 une note faisant état de « dépenses faites pour la galerie durant les recherches de calcédoines à Volterra » [Note297](#). Vincenzo Scamozzi, reprend les écrits de Leandro Alberti et indique qu'il y a à Volterra, près du mont Russoli, « de nombreuses espèces d'agates, de calcédoines et d'autres pierres précieuses similaires » [Note298](#).

En peinture, il n'est pas possible de déterminer quel type de calcédoine est

employé : s'agissait-il de calcédoine au sens strict du terme, d'agate, d'albâtre ou encore de calcédoines orientales et de Volterra?

Seul l'inventaire de Claudine Bouzonnet-Stella met à jour l'usage de calcédoines en peinture par son oncle Jacques Stella [Note299](#), mais ne permet pas d'en définir les propriétés physiques et chimiques.

La cornaline

La cornaline est, elle aussi, une variété micro-cristalline de quartz qui a les mêmes propriétés que la calcédoine. Sa couleur varie du rouge, rouge-brun au rouge orangé en fonction des inclusions d'hématites. Mais, bien souvent, les pierres nommées "cornalines" et vendues comme telles étaient en fait des agates teintées, pratique qui était connue et répandue dès l'Antiquité. Ces gisements sont ceux de la calcédoine. On ne connaît qu'un cas de peinture sur cornaline, celui de Jacques Stella, mentionné dans l'inventaire des biens de Claudine Bouzonnet-Stella, soit sur « Cornaline un Saint Laurent sur son Gril » [Note300](#).

Le jaspé

Le jaspé est une variété microcristalline de quartz pouvant comporter d'autres minéraux, tels l'hématite, la calcite, l'anatase, la pyrolusite qui expliquent sa diversité chromatique - des rouge, vert, jaune aux bruns.

Le jaspé est extrait dans diverses localités. Agostino del Riccio cite que « par tout l'État de Volterra se trouvent diverses sortes de jaspes, agates et cornalines et d'autres pierres de valeur qui sont dans les fossés et les torrents » [Note301](#).

La Sicile comporte également une très grande quantité de jaspes [Note302](#), utilisés pour de nombreuses ornements architecturaux, dont la chapelle Médicis à Florence. Tandis qu'Orazion Cangi écrit qu'il est « prêt à embarquer à Livourne afin de se rendre à Messine pour chercher des jaspes » [Note303](#), Filippo Baldinucci indique « qu'il nous est porté de Sicile des pierres - de jaspé fleuri - de grosseur de la moitié d'un bras et plus » [Note304](#). Ce dernier décrit diverses variétés de jaspé en provenance de Sicile dont les jaspes *coraline* (de couleur jaune ponctué de veines et de taches blanches), fleuris (taches de couleur rouge, blanc et fond violet foncé), jaune tacheté (de la couleur de la peau d'un lion, toute rayée), le jaune calcédoine traversé de veines, blanc livide et tachetés de jaune et enfin le jaspé veiné (couleur jaune comportant des striures jaunes, vertes). On trouve également du jaspé de Barga, rouge comportant des veines blanches, de Corse, couleur vert gris, et enfin celui de Bohême, qui, importé en grande quantité en Italie dès le début du XVIIe siècle, est très largement décrit par Filippo Baldinucci [Note305](#).

Le jasje était employé dans de nombreuses décorations architecturales, retables ou autres ouvrages composés de pierres dures. Si pour l'heure nous ne connaissons que très peu de tableaux peints sur jasje - *Adoration des bergers* et *Adoration des Mages*, exécutées d'après Jacopo Bassano (fig. 20 et fig. 78)[Note306](#), ainsi qu'une scène des *enfes*, d'artiste anonyme - collection Giulini -, les inventaires font souvent référence à des oeuvres peintes sur jasje. Par exemple, la famille Barberini détenait « un tableau de sainte Catherine lorsqu'on lui coupe la tête, en pierre de jasje jaune »[Note307](#) ; le banquier Giovanni Antonio Parravicino possédait, en 1721, « un autre haut de cinq onces et large de trois onces et demi avec un cadre d'ébène représentant sur pierre de jasje oriental, la Prière avec les anges qui lui présentent un calice »[Note308](#), et la collection d'Emmanuel I de Savoie comportait « Une Bataille de Tempesta, Victoire de David contre Goliath sur jasje »[Note309](#). Enfin, l'inventaire de Claudine Bouzonnet-Stella fait état de diverses productions sur jasje dont « sur pierre jasje : une vierge [...] sur pierre jasje verte : une Sainte Ursuline »[Note310](#).

CHAPITRE III : La préparation

Tout comme le choix du support, la préparation de la peinture sur pierre pose de nombreux problèmes. L'analyse des écrits des XVI^e et XVII^e siècles soulève diverses difficultés. Les théoriciens, et, en premier lieu les italiens, ne consacrent que peu d'attention à la peinture sur pierre au regard de son ample diffusion. D'autre part, leurs observations mettent en avant des différences importantes au sein même de cette technique. Tous distinguent nettement pierres à « fonds neutres » et pierres imagées, peintures d'autel et peintures de chevalet – différenciations qui sont à l'origine même de l'organisation de notre travail

1. Peintures de chevalet et préparation

Pour les peintures de chevalet, les écrits d'artistes ou de théoriciens sont d'une extrême pauvreté. Fort étrangement, Giorgio Vasari ne consacre que quelques lignes à la préparation des peintures de chevalet tandis qu'il s'applique à décrire chaque étape de l'élaboration des peintures d'autel. Pourtant, Giorgio Vasari ne s'est jamais adonné aux grands formats sur pierre[Note311](#), alors qu'il a peint à plusieurs reprises des tableaux à destination privée. Il insiste sur le fait que ces supports présentent l'avantage de réclamer une moins grande préparation que la toile et affirme que l'artiste n'avait pas à recourir à un enduit[Note312](#). La peinture réclamait seulement « une légère impression de couleur à l'huile, c'est-à-dire d'apprêt. Dès qu'elle est sèche, on peut commencer le travail à sa convenance »[Note313](#). Dans son traité, *Il Riposo*, Raffaele Borghini complète les assertions de Giorgio Vasari et établit que : « celui qui aime employer les couleurs sur les pierres, il trouvera très bonnes certaines plaques qui sont sur les côtes génoises, sur lesquelles il suffira d'apposer le mastic et puis de travailler soigneusement avec les couleurs »[Note314](#).

Puis, il faut attendre le début du XVII^e siècle pour obtenir des informations supplémentaires. Giulio Mancini s'avère être le principal théoricien à s'intéresser aux différentes techniques de son époque et notamment à la peinture sur pierre.

Seuls, alors, les érudits étrangers - espagnols et français - fournissent de nouvelles explications. Mais entre les écrits d'un Giorgio Vasari et ceux d'un Roger de Piles (1635-1709), plus d'une centaine d'années se sont écoulées et le contexte artistique s'est considérablement modifié.

En France, au milieu du XVII^e siècle, cette technique connaît un regain d'intérêt et est amplement diffusée. En effet, loin d'être méconnue des milieux artistiques, la peinture sur pierre semble particulièrement appréciée. Dès la première moitié du XVI^e siècle, cette technique est importée en France tant par les artistes italiens que par les commanditaires. La *Déposition* de la cathédrale d'Auxerre (fig. 21) peinte sur ardoise par Luca Penni, aurait été, selon la tradition, rapportée d'Italie par l'évêque François II Dinteville (1530-1550) vers 1532-1533[Note315](#). Et la *Sainte Famille* de Primatice, sur ardoise, a vraisemblablement été exécutée durant sa période française[Note316](#). Elle se trouvait en 1606 dans la collection du comte d'Avaux, Jean Jacques de Mesmes[Note317](#). L'analyse des inventaires français et de la production elle-même révèle

l'engouement porté à cette technique [Note318](#) .

Parallèlement, Rome demeure la ville de référence pour les artistes et érudits. André Félibien (1619-1695) est à Rome en 1647 en tant que secrétaire de l'ambassadeur du marquis de Fontenay-Mareuil. C'est là qu'il fait la connaissance de Nicolas Poussin. Or Nicolas Poussin entretient de nombreux rapports amicaux avec Jacques Stella, peintre lyonnais qui se spécialise dans la peinture sur pierre et en devient, à son retour en France, le principal promoteur. Enfin, les théoriciens français puisent souvent leurs connaissances auprès de sources italiennes, de Giorgio Vasari en passant par Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600).

Toutes ces données expliquent que nous retrouvons fréquemment dans les traités français maintes considérations sur la peinture sur pierre d'autant que le XVII^e siècle apparaît comme une période d'une incroyable fécondité pour la théorie artistique. La fondation de l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1648, les divers raisonnements sur les arts montrent la nécessité de rédiger une théorie de la peinture qui soit pertinente. Au cours de ces réflexions artistiques, des dissensions apparaissent rapidement. Les rubénistes, représentés par le peintre, écrivain d'art et diplomate Roger de Piles, défendent la précellence de la couleur et s'opposent au chef de file des poussinistes, André Félibien, qui promeut au contraire le dessin [Note319](#) . Dans ce débat enflammé, les différentes pratiques font l'objet de minutieuses observations et tous s'accordent pour consacrer une partie à la peinture sur pierre.

En 1635, Pierre Lebrun, peintre méconnu, rédige *Recueil des essais des merveilles de la peinture*, un traité dans lequel il constate que l'on « donne à l'albâtre et au marbre semblable couche de glaire d'œuf auparavant d'y mestre les couleurs soit en gomme ou en huile » [Note320](#) , procédé - l'encollage à base de blanc d'œuf battu - qui est nécessaire à l'adhérence des couches picturales sur le support. En revanche, les écrits d'André Félibien, historiographe du roi depuis 1666, chargé du cabinet des antiquités du palais Brion ou de l'avocat toulousain Bernard Dupuy Du Grez (vers 1639 ?-1720), reprennent les constatations de Giorgio Vasari en indiquant qu'une couche de couleur à l'huile est nécessaire.

André Félibien écrit en 1676 que « quand on veut peindre sur les pierres soit marbre ou autres ; ou bien sur les métaux, il n'est pas nécessaire d'y mettre de la colle comme sur la toile ; mais il faut y donner seulement une légère couche de couleur avant que de rien dessiner : encore n'en met on pas aux pierres dont l'on veut que le fond paraisse, comme font certains marbres de couleurs extraordinaires » [Note321](#) .

Le second, Bernard Dupuy Du Grez, expose en 1699 que l'on « peut de même peindre à l'huile sur toute forme de pierre : soit qu'on la veuille couvrir tout à fait, soit qu'on veuille que certains endroits, et couleurs sur la pierre paraissent ce qui arrive dans le marbre, où il se rencontre souvent des rochers, la mer, le ciel, et d'autres choses, et même des draperies toutes formées. Pour la rendre propre à recevoir la peinture : il faut qu'elle soit bien polie, et alors on y passe une simple couleur à l'huile sans colle et après on y peint ce qu'on veut » [Note322](#) . Enfin, l'édition italienne amplifiée de Roger de Piles reprend cette tradition et expose qu'il « n'est pas nécessaire d'appliquer de la colle comme sur la toile, il suffit un peu de couleurs avant d'esquisser le dessin [...] lorsque vous voulez que le fond apparaisse, comme sur certains marbres de couleur extraordinaire » [Note323](#) .

À partir des témoignages italiens et français, il est possible de noter que deux solutions peuvent être adoptées en fonction des supports : lorsqu'il s'agit de pierres aux fonds unis, la préparation couvre l'ensemble du support tandis que lorsque l'artiste emploie des pierres imagées, la préparation ne s'applique que dans certaines parties - méthode qui avait été soulignée par Giulio Mancini et par Francesco Pacheco [Note324](#) . Ainsi, la restauration de la *Pêche aux perles*, successivement attribuée à Antonio Tempesta ou Jan Van der Straet - Paris, Musée du Louvre -, a permis de révéler que seules les figures peintes comportaient une préparation, alors que le reste du support de lapis-lazuli était laissé à l'état naturel [Note325](#) .

Deux types d'exécution peuvent alors être distingués : la préparation qui se compose d'une couche épaisse passée sur l'ensemble de la surface et l'impression qui est une fine couche de couleur à l'huile pouvant être

mise sur une partie du support^{Note326}. Dans les deux cas, l'artiste utilise tantôt de l'huile de plomb, tantôt du blanc de plomb. Son choix paraît être lié au support puisqu'il choisit de mettre en valeur certaines veines de la pierre, de nuancer les couleurs en appliquant cette « impression » employée dans ce cas comme une sorte de glacis.

Enfin, il apparaît que l'artiste peut ou se passer de préparation - ce qui explique certainement le détachement de la peinture du support - ou employer du fiel de bœuf^{Note327}. Mais, Bernard Dupuy Du Grez propose d'employer un mastic comme liant, pour permettre à la peinture une meilleure adhérence à la pierre.

Une fois la peinture achevée, le problème du vernis se posait. Dans son traité, l'espagnol Francesco Pacheco expose diverses manières de peindre sur pierre et conseille de passer un « vernis clair » afin de fixer la peinture et d'aviver les couleurs, alors que Giorgio Vasari considérait qu'il n'était pas nécessaire d'en passer un^{Note328}. Les autres écrits n'abordent pas ce problème et il paraît difficile de se prononcer sur ce sujet, d'autant que les récentes restaurations n'ont pas permis de découvrir de vernis originels.

2. La préparation des peintures d'autel

Pour les peintures d'autel, le problème se présente différemment. Notre étude s'appuie essentiellement sur les écrits de Giorgio Vasari qui, seul, s'est intéressé à cette problématique. Contrairement aux peintures de chevalet, aucune source espagnole ou française ne fait référence aux peintures d'autel sur pierre. La raison en est tout simplement que les artistes de ces deux nationalités ne se sont jamais adonnés à ce type de production et qu'ils privilégiaient les petits formats.

Lorsque Giorgio Vasari rédige les *Vite*, il conserve vraisemblablement en mémoire les dernières expérimentations picturales de Sebastiano del Piombo, qu'il s'agisse de la *Nativité* - huile sur péperin - à Santa Maria del Popolo^{Note329} (fig. 22) ou de la *Flagellation* - huile sur mur - à San Pietro in Montorio. Il mentionne différents types de supports, de l'ardoise au péperin et relate que :

« les pierres rugueuses et sèches, comme certains péperins tendres, sont plus poreuses et absorbent mieux le mélange d'huile bouillie et de pigments. Lorsqu'on travaille ces pierres avec un outil métallique au lieu de les polir avec du sable ou un bloc de tuf, on arrive à en lisser parfaitement la surface, à l'aide de la mixture posée à la truelle chauffée à blanc dont j'ai parlé à propos du crépi [...] il suffit d'une légère impression de couleur à l'huile [...] dès qu'elle est sèche, on peut commencer le travail à sa convenance. Ces plaques génoises servent à peindre des compositions entières. On les taille à angle droit et on les fixe au mur par des pivots sur un revêtement de stuc ; l'apprêt doit être soigneusement étendu sur les joints pour que la surface obtenue aux dimensions désirées soit lisse et d'un seul tenant »^{Note330}.

La technique varie quelque peu de celle employée pour les tableaux de petits formats et se rapproche des procédés de la peinture à l'huile sur mur, qui réclame une préparation beaucoup plus conséquente, présentée par Giorgio Vasari dans le chapitre précédent.

Les informations divulguées par les documents d'archives - registres de paiements étudiés dans la partie consacrée aux peintures d'autel à Rome - corroborent les écrits de Giorgio Vasari. Les plaques d'ardoise ou de marbre devaient être apposées sur un mur qui réclamait, au préalable, une importante préparation.

La restauration des trois peintures sur ardoise de Pierre Paul Rubens à Santa Maria in Vallicella (fig. 47) a permis de suivre les diverses phases d'élaboration. Chacune des plaques d'ardoise, vraisemblablement polis, mesurent 75 cm de haut. Puis, un mastic de poix grec permettait de les relier les unes aux autres et de dissimuler les jonctions entre les différentes plaques^{Note331}. Ce système était renforcé par l'insertion de barres de fer dans les plaques d'ardoise, qui, appuyées contre l'abside, se détériorèrent rapidement en raison de l'humidité. Pierre Paul Rubens emploie un mélange - mentionné par Giorgio Vasari pour d'autres compositions - d'enduit, de mastic et d'huile de noix qui était utilisé généralement pour les peintures à l'huile

sur mur.

À Santa Maria del Popolo, la peinture est apposée non pas sur de l'ardoise mais sur du péperin et engendre une préparation différente. La surface est uniquement isolée par une couche d'huile^{Note332}. Ce procédé atteste du fait que la pierre de péperin, de nature spongieuse, absorbe la préparation et qu'il faut remédier à ce problème en appliquant différentes couches d'huile bouillie jusqu'à ce que la surface n'absorbe plus la préparation.

Une fois le support préparé, il semblerait que la technique soit similaire à celle employée pour les peintures de chevalet. Une impression, composée de couleurs siccatives comme la céruse, recouvre la surface. Toutefois, les analyses de l'*Adoration des bergers* du Palais de la Chancellerie, exécutée sur trois morceaux de péperin d'une épaisseur de quinze centimètres par Francesco Salviati montrent que l'artiste emploie une autre méthode avec une composition de plâtre mélangée à de la colle animale, du litharge et de la terre^{Note333} :

Quelque soit le procédé employé, les nombreuses étapes de préparation ne peuvent expliquer le choix de cette technique par commodité. Les nombreuses manipulations réclamées sont tout aussi contraignantes que celles nécessaires à la fresque, la *tempera* ou l'huile sur mur. Il faut donc chercher des raisons différentes à l'essor des peintures d'autel sur pierre à Rome entre 1530 et 1630 et inscrire sa diffusion dans un contexte historique bien particulier.

LES PEINTURES SUR ARDOISE

CHAPITRE I : Les peintures d'autel

Lorsqu'en 1957, Federico Zeri publie l'ouvrage *Pittura e Controriforma. L' "Arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, il s'interroge sur l'émergence d'un art sacré s'inscrivant dans un contexte bien précis : celui de la Contre-Réforme.

Entre 1545 et 1563, le Concile de Trente donne lieu à maintes discussions sur les mesures devant être adoptées pour parer les attaques protestantes. Dès lors, l'église joue un rôle central et doit être exemplaire, c'est pourquoi l'élaboration des premières règles concerne la discipline morale du clergé.

Le 3 décembre 1563, le Concile de Trente aborde le problème des images et conduit les érudits et les religieux à méditer sur le rôle « didactique » de l'art. Giovanni Andrea Gilio (?-1584), Gabriele Paleotti (1522-1597) ou encore Charles Borromée (1538-1584) réfléchissent aux pratiques artistiques et leurs traités servent souvent de référence aux artistes^{Note334}. Il faut pourtant modérer l'impact de ces écrits car, comme le souligne Paolo Prodi, l'évolution artistique ne repose pas uniquement sur les idées divulguées par ceux-ci et on ne peut minimiser, dans cette transformation, le traumatisme vécu par la population lors du Sac de Rome, les inquiétudes soulevées par les sermons protestants ou encore le danger turc^{Note335}. Toutes ces préoccupations, ajoutées aux décrets du Concile ont des répercussions auprès des milieux artistiques. Le traité de Charles Borromée, dans lequel il énonce de nouvelles solutions artistiques et architecturales où la décoration de l'église serait organisée de manière hiérarchique en fonction des cérémonies religieuses, est une illustration des changements apportés aux « arts » liturgiques. Le maître-autel, symbolisant l'Eucharistie, devient le point focal de l'édifice et les autres éléments lui sont subordonnés^{Note336}.

Dans un tel contexte, il est intéressant de s'interroger sur la place même de la peinture d'autel, sujet de méditation^{Note337}. Dans le traité de Charles Borromée, peu d'intérêt est accordé aux images mêmes et seule l'organisation architecturale de l'église paraît importante^{Note338}. Il précise que dans les chapelles, les peintures d'autel doivent être placées à une position précise, exposées à une hauteur définie et éclairées d'une certaine manière. Tout doit être mis en scène et susciter la ferveur, ce qui conduit Charles Borromée à prôner des principes antinomiques : à la fois, il prêche une vie d'ascète et exalte l'emploi, dans les édifices religieux,

de matériaux précieux destinés à émerveiller le spectateur. Il importe de se demander pourquoi un nouveau type de production, c'est à dire les tableaux peints sur ardoise, a rencontré un tel succès.

Bien qu'aucun traité ne fasse référence à cette nouvelle technique, nous ne pouvons nous résoudre à voir, dans cette découverte, le fruit du hasard. D'ailleurs, Federico Zuccaro souligne que les matériaux employés par l'artiste font l'objet de maintes réflexions étant donné que « à notre art de peindre appartient non seulement la prise en compte de la chose peinte sur mur ou toile mais aussi la prise en compte de la toile et du mur, supports capables de devenir eux mêmes une peinture»[Note339](#).

Les prescriptions du Concile de Trente sur le rôle de la peinture sont biens pauvres par rapport à la mutation apportée aux programmes iconographiques et à l'agencement scénographique. L'ensemble des traités, dont celui de Gabriele Paleotti, ne semble donner que peu de contraintes aux artistes.

Pourtant, il ne faut pas oublier qu'en 1559, Paul IV fait voiler la nudité des personnages du *Jugement Dernier* de Michel-Ange et qu'en 1573 l'Inquisition refuse la *Cène* de Paul Veronese destinée au réfectoire de Saint Jean et de Saint Paul à Venise car elle considère que ce sujet, d'ordre sacré, a été traité comme un sujet profane.

En 1562, le moine véronais Onofrio Panvinio (1530-1568) s'intéresse au Latran et plus généralement aux basiliques de Rome et s'affirme comme le père de l'archéologie chrétienne. En 1568, il se tourne vers l'étude des premières nécropoles et consacre divers ouvrages à la description de la splendeur des anciennes églises chrétiennes[Note340](#). Ses réflexions sont intéressantes pour comprendre l'émergence de la peinture sur pierre. Cette technique pourrait répondre à la nécessité de retrouver l'art des églises primitives telles les mosaïques paléochrétiennes[Note341](#). Cesare Baronio, Filippo Neri (1515-1595), Pompeo Ugonio (?-1614) mais bien d'autres encore participent à redécouvrir les premiers témoignages religieux. En fait, leur approche de l'archéologie et plus généralement des œuvres de l'Antiquité et du Moyen Âge diffère considérablement de celle du début du XVI^e siècle qui était encore pleine des idées humanistes et platoniciennes. Après le Sac de Rome, les aspirations ne sont plus les mêmes. Alors que dans un premier temps, les recherches correspondaient à une curiosité pour l'Antique, à partir du milieu du XVI^e siècle, elles n'ont plus de motivations que religieuses. Face aux accusations de Luther qui dénonce l'éloignement de l'église des premières formes chrétiennes, un petit cercle d'érudits, composé essentiellement d'ecclésiastiques cherche à démontrer le contraire. Cesare Baronio répond aux *Centuries de Magdebourg*, éditées entre 1559 et 1574, en publiant, en 1588, les *Annales* qui attestent de la continuité des croyances et de l'enseignement religieux. Alonso Chacón (1530-1599) étudie trois cents monuments, observe les mosaïques paléochrétiennes et cherche à résoudre les problèmes posés par leur iconographie[Note342](#). Les lieux de mémoire des premiers martyrs, qui avaient joui d'un important prestige jusqu'au XI^e siècle et qui étaient retombés dans l'oubli, redeviennent des centres d'intérêt[Note343](#). Les mosaïques, expression de la vision sacrée du monde, en accord avec l'architecture de l'édifice et créant, pour reprendre les termes de Clementina Rizzari[Note344](#), un « espace irréel dans lequel l'homme peut trouver un sens divin », se présentent comme une « vraie peinture pour l'éternité ».

La peinture sur pierre offre des caractéristiques similaires qui rappellent par certains aspects, les composantes archaïques de la mosaïque paléochrétienne.

L'emploi de la peinture sur pierre s'inscrit pleinement dans ces considérations et explique que nous passions d'une conception humaniste animée par l'attrait de l'expérimentation - avec des peintres comme Sebastiano del Piombo, Francesco Salviati - à une approche religieuse, guidée par des artistes comme Marcello Venusti, Federico Zuccaro ou Scipione Pulzone, qui s'achemine vers une peinture grandiose célébrant le triomphe de l'église, représentée par les œuvres de Pierre Paul Rubens. Dans cette partie, nous essayerons de mettre en évidence les différentes transitions, d'analyser le passage d'une culture renaissante à un esprit en adéquation avec les canons de la Contre-Réforme[Note345](#).

1. Les origines des peintures d'autel sur ardoise

Au début du XVI^e siècle, les artistes, poussés par le désir de transposer sur de grandes surfaces les effets picturaux obtenus avec la peinture à l'huile, se lancent dans diverses expérimentations. La technique de la fresque ne peut contenter un artiste comme Léonard de Vinci. Par besoin de perfectionnement, il décide d'expérimenter de nouvelles techniques pour rivaliser avec celles des Anciens, l'encaustique en particulier. Il utilise par exemple la *tempera* à l'huile pour la *Bataille d'Anghiari* ou la *Cène*, mais sans grand succès^{Note346}. Raphaël projette d'employer la peinture à l'huile pour l'une des fresques du Vatican.

Sa mort (1520) laisse cette réalisation inachevée. Toutefois, ses collaborateurs, Giovan Francesco Penni et Jules Romain prennent la résolution d'achever les fresques de la salle de Constantin selon cette technique, mais, probablement mécontents du résultat, ils ne peignent que deux figures à l'huile et terminent l'ensemble, comme le confirme le récit de Giorgio Vasari, avec la méthode de la fresque^{Note347}.

La personnalité majeure de la diffusion de la peinture d'autel sur ardoise est Sebastiano del Piombo^{Note348}.

C'est en effet par le biais de ses essais que la pratique de la peinture d'autel sur ardoise se diffuse à Rome et atteint son apogée entre 1555 et 1600.

Dès son arrivée à Rome, Sebastiano del Piombo montre une véritable capacité à s'adapter à des techniques picturales variées. Lorsqu'en 1511 le banquier Agostino Chigi (1465-1520), l'un de ses premiers protecteurs et commanditaires, décide de l'emmener à Rome afin qu'il participe à la réalisation de la Villa Farnésine au côté de Raphaël, Sebastiano doit rapidement apprendre la technique de la fresque. Puis, en 1521, il s'aventure dans l'exécution d'une *Flagellation* à l'huile sur mur pour l'église de San Pietro in Montorio, production qui lui vaut diligemment de nombreux encouragements. C'est le point de départ d'autres expériences qui l'amènent à utiliser des supports comme l'ardoise.

Dans les années 1530, la famille Chigi lui enjoint de peindre deux œuvres à l'huile sur péperin : la première consiste, selon les contrats établis entre les deux parties, en une *Résurrection du Christ* pour l'église de Santa Maria della Pace^{Note349} ; la deuxième, concerne une *Nativité* pour l'église de Santa Maria del Popolo^{Note350} (Fig. 22). Toutes deux marquent un tournant dans la production artistique : c'est la première fois que l'on utilise un tel support pour une peinture d'autel.

Cependant, il n'est pas certain que Sebastiano del Piombo ait eu la possibilité de choisir ses matériaux. À l'origine la commande de Santa Maria del Popolo - architecture et décoration - avait été confiée à Raphaël. De plus, lorsqu'en 1526, puis en 1530, les contrats sont signés entre Filippo Sergardi (1466-1541), exécuteur testamentaire d'Agostino Chigi et Sebastiano del Piombo, il est indiqué qu'il « doit peindre la dite peinture dans cette chapelle qui est aujourd'hui emmurée de pierre de péperin, et qu'elle doit être peinte à l'huile selon le nouveau mode et l'invention dont il a acquis la maîtrise avec grande peine et expérience »^{Note351}. Ce document apporte deux informations essentielles : le support, à cette date, a déjà été choisi et installé, et la technique n'a pas été « découverte » en 1530, comme l'indiquent les sources anciennes et la plupart des études contemporaines, mais elle est le fruit de longues recherches^{Note352}. En l'état actuel des connaissances, il n'est pas possible de savoir qui est à l'origine du choix du support. On sait néanmoins que Sebastiano del Piombo avait une certaine liberté : l'étude de Pietro d'Archiadi^{Note353}, et plus récemment celle de John Shearman^{Note354}, ont toutes deux souligné le changement survenu dans le programme iconographique. Alors que Raphaël avait prévu de représenter une *Assomption*, Sebastiano del Piombo décide de peindre une *Nativité de la Vierge* et demande en 1532 à Michel-Ange de lui en fournir des dessins. Lorsqu'en 1547 Sebastiano del Piombo décède, les héritiers d'Agostino Chigi confient en 1548 la réalisation à son fils, Giulio del Piombo, artiste méconnu, puis à Francesco Salviati. Si les adjonctions picturales de Francesco Salviati demeurent peu importantes^{Note355}, elles paraissent décisives dans sa carrière et plus généralement pour la production artistique ultérieure.

En effet, dès 1550, Francesco Salviati reçoit d'Alexandre Farnese l'ordre de décorer la chapelle du Pallio dans le Palais de la Chancellerie : le travail consiste en une *Adoration des bergers* réalisée à l'huile sur péperin^{Note356}. (fig. 16). L'exécution de la décoration du plafond, en stuc ainsi que l'ornementation des parois latérales et du plafond doivent être peintes en partie à fresque et en partie à l'huile.

Francesco Salviati, grâce à son expérience à Santa Maria del Popolo, est certainement l'une des premières personnalités à maîtriser la technique de la peinture sur pierre. Il n'est pas anodin de constater qu'il sera fréquemment amené à employer de tels supports, qu'il s'agisse de traiter des thèmes religieux ou des portraits^{Note357}. Giorgio Vasari insiste sur le fait que Francesco Salviati est reconnu pour sa maîtrise des différentes techniques picturales puisqu'il « utilisait fort bien les couleurs à l'huile, à la détrempe et à fresque »^{Note358}. Il se présente donc comme un artiste « universel » aux intérêts divers.

Parallèlement, Alexandre Farnese s'avère être une figure clef du mécénat aussi bien sous le pontificat de Paul III (1534-1549) qu'à son retour de France en 1552^{Note359}. Il s'entoure d'artistes et de lettrés tel Annibale Caro (1507-1566), qui entreprend, entre autres, le programme iconographique des décorations du Palais de Caprarola^{Note360}, où il dévoile un goût pour la variété et les nouveaux artifices. Lorsqu'il supporte et impose des techniques inédites et des artistes récemment découverts, il le fait non seulement par goût pour les arts mais surtout pour glorifier le nom des Farnèse. Tout concourt, dans la commande du Palais de la Chancellerie, à renforcer son prestige et à le présenter comme un « novateur ». Dans la décoration de la chapelle, Francesco Salviati et son atelier emploient quatre techniques, le stuc, la peinture à l'huile sur mur, sur péperin et la fresque. Dans un même temps, ils célèbrent les Farnese en représentant Paul III sous les traits de Joseph et Alexandre Farnese sous ceux du mécène.

Dans la diffusion de la peinture sur pierre, nous sommes amenés à nous interroger sur le rôle joué par Alexandre Farnese. Deux de ses commandes - les peintures d'autel de la chapelle du palais de la Chancellerie et de l'église de San Lorenzo in Damaso (1564) - sont exécutées sur pierre. L'ouvrage de Clare Robertson a contribué à souligner l'importance du mécénat mais n'a pu nous renseigner sur l'état de sa collection. Pourtant, cette information nous permettrait de savoir si Alexandre Farnese est à l'origine du choix du support ou si, au contraire, il faut voir l'intervention d'un de ses conseillers qui contribuaient pleinement à son mécénat artistique. De 1548 à 1563, Annibal Caro, en contact avec des artistes comme Taddeo Zuccaro, Francesco Salviati ou Jacopino del Conte, est au service d'Alexandre Farnese et conseille celui-ci pour ses acquisitions. En 1564, Fulvio Orsini lui succède et joue un rôle important dans l'acquisition de biens. Parallèlement, il s'avère un grand collectionneur et montre une prédilection pour la peinture sur pierre. À sa mort, son inventaire révèle de nombreux tableaux peints sur ardoise^{Note361}.

Qu'il s'agisse du commanditaire, Alexandre Farnese, des conseillers Annibal Caro et Fulvio Orsini ou des artistes comme Perino del Vaga, Francesco Salviati, Taddeo Zuccaro, tous partagent une curiosité identique pour l'Antiquité. La découverte vers 1480 de la Domus Aurea^{Note362} mène les peintres au mimétisme : Bernardino Pinturicchio, Filippino Lippi, Pietro Perugino, Luca Signorelli sont, selon Philippe Morel, les premiers instigateurs de cette retranscription absconse de la culture antique^{Note363}. Tandis que Sebastiano Serlio (1537), Francisco de Holanda (1548), Pirro Ligorio (1570) ou encore Gian Paolo Lomazzo (1584) dédient des descriptions aux grotesques, les décors de Giovanni da Udine, au Vatican, exécutés entre 1516 et 1524, ou ceux de Perino del Vaga au château Saint-Ange, peints entre 1543 et 1548, marquent profondément les milieux artistiques. L'étude des peintures antiques conduit ces peintres à élaborer une ornementation complexe de grotesques répondant au goût maniériste. Les réalisations ultérieures, tels les travaux de la villa Giulia, commencés en 1551, auxquels participeront Giorgio Vasari, Taddeo Zuccaro, de la résidence d'Alessandro Farnese à Caprarola, en 1561 par Taddeo Zuccaro ou encore de la Villa d'Este, conduits de 1565 à 1572, proposent une adaptation du vocable antique au langage contemporain.

Outre le style, la technique elle-même, l'aspect brillant des surfaces peintes, lié probablement, à l'usage d'une cire ou de l'encaustique, n'a pas dû échapper aux peintres. Pouvait-il s'agir d'une sorte de technique à *tempera*, c'est à dire des couleurs mêlées à des solvants organiques comme l'œuf ou la colle^{Note364} ?

Toujours est-il que les expérimentations à la *tempera* sur mur, par Perino del Vaga, de la même façon que celles sur pierre, s'inscrivent dans cette mouvance et, lors de la préparation de l'exposition milanaise, Federico Zeri émet l'hypothèse que les peintres antiques ont pu effectuer de petites productions, aujourd'hui disparues, avec une technique similaire^{Note365}.

Ainsi, Taddeo Zuccaro, proche du milieu de Perino del Vaga, est-il également amené à réaliser des décors de grotesques et à user, parfois, d'un répertoire antique qui produit un ascendant sur son frère Federico Zuccaro. Du reste, la décoration de la chapelle Frangipani à San Marcello, consacrée à la vie de saint Paul, commandée avant 1559 par Mario di Antonino Frangipani et inachevée à la mort de Taddeo en 1566, s'inscrit dans ce courant artistique. La peinture d'autel, la *Conversion de Saul* (fig. 23), peinte sur ardoise, tandis que le reste a été réalisé à fresque, pose un problème quant à la répartition des rôles dans la réalisation picturale. Claudio Strinati doute de la seule participation de Taddeo Zuccaro pour ce travail et avance l'hypothèse de la contribution de l'atelier^{Note366}. Ces réflexions sont fondées sur le fait que, jusqu'à présent, seules les capacités de Taddeo Zuccaro en tant que fresquiste avaient été soulignées. Or, comme nous l'étudierons peu après, la découverte des paiements de San Lorenzo in Damaso permettent d'attester l'implication directe de Taddeo Zuccaro dans l'emploi de la peinture sur pierre. Par conséquent, Federico Zuccaro n'est pas le principal responsable des deux tableaux sur ardoise. Les sources anciennes confirment cela en assignant à Taddeo Zuccaro la *Conversion de Saul* peinte sur ardoise - même si, comme le souligne Cristina Acidini Luchinat^{Note367}, on ne peut exclure l'intervention dans la composition d'un autre artiste ou peut-être même de son frère, dont le « style » était devenu presque indissociable de celui de Taddeo.

Tout comme Taddeo Zuccaro, Federico est fortement imprégné par la culture artistique de personnalités comme Francesco Salviati, qui font preuve d'un réel engouement pour l'Antiquité. Ainsi Federico Zuccaro montre-t-il son enthousiasme lorsqu'il témoigne du fait d'avoir tenu en main le fragment de la fresque des *Noces Aldobrandini* après sa découverte sur l'Esquilin en 1606^{Note368}. En tout état de cause, c'est la peinture antique qui retient son attention - et non la sculpture - et, par conséquent, ce sont là autant d'éléments qui le conduisent à peindre sur pierre.

Parmi ses premières réalisations, celle de Venise, pour l'église de San Francesco della Vigna, anticipant de quelques années la peinture de San Lorenzo in Damaso à Rome, est particulièrement importante. Dans les deux cas, Federico s'adapte à des projets préexistants et ne peut disposer d'une totale liberté.

L'*Adoration des Mages* (fig. 24), dont la commande avait été confiée à Battista Franco vers 1560 par Giovanni Grimani, joue un rôle important dans l'introduction de « solutions romaines » à Venise^{Note369}. Federico Zuccaro, appelé par le patriarche Grimani afin d'achever les œuvres commencées par Battista Franco dans la chapelle familiale, est l'introducteur, en Vénétie, des peintures d'autel sur pierre^{Note370}.

L'*Adoration des Mages*, peinte sur six morceaux de marbre entre 1562 et 1564, est, en effet, la première production de ce type en Vénétie et connaît une diffusion importante grâce à la gravure de Cornelis Cort. Hormis les compositions mentionnées par Cristina Acidini Luchinat^{Note371}, il importe de signaler diverses versions sur pierre^{Note372}, qui, exécutées d'après la gravure, reprennent avec fidélité la disposition des personnages du premier plan.

Il est aussi possible de remarquer l'influence de la peinture vénitienne sur Federico Zuccaro et notamment, dans le traitement du paysage ou encore de l'architecture reprenant des composantes de Paul Véronèse^{Note373}. Federico Zuccaro combine effectivement différentes sources artistiques : celles découlant de sa formation auprès de Taddeo, qui dénotent une influence de Michel-Ange et de Raphaël, et celles exercées par la découverte récente des Vénitiens.

La composition pour San Lorenzo in Damaso mérite une attention particulière (fig. 25)^{Note374}. Jusqu'à présent le rôle de Taddeo Zuccaro avait été minimisé en faveur de Federico Zuccaro, puisque l'essentiel des études soulignait que l'organisation du maître-autel découlait de Federico Zuccaro^{Note375}. Depuis, la

découverte de documents d'archives atteste du contraire et montre que la présence de Taddeo a été beaucoup plus importante que prévu.

En 1974, Claudio Strinati, puis en 1998, Cristina Acidini Luchinat proposent de dater la commande vers 1564-65^{Note376}. Ces hypothèses sont corroborées par la découverte des paiements de la tribune de San Lorenzo qui dévoilent un travail d'équipe^{Note377}. En effet, entre janvier et septembre 1565, Taddeo Zuccaro reçoit divers paiements pour « provision ». En juillet, Lazzaro, stucqueur, est payé pour l'arc du retable^{Note378}. Pour les mois d'août et septembre, les peintres et stucqueurs obtiennent de nouveaux versements. En janvier 1566, Stefano Dosio reçoit un paiement pour 17 morceaux d'ardoise et le 28 juin 1566, Marcantonio Buzzi, *scarpellino*, reçoit un paiement de 39 écus de Girolamo Ceuli, maître de maison d'Alexandre Farnese, pour divers ouvrages dont « le lissage des pierres d'ardoise venant de Gênes pour faire la peinture d'autel »^{Note379}. D'après ces registres, une multitude d'artisans s'affairent autour du retable : stucqueurs, *scarpellini* mais aussi intermédiaires chargés de se procurer du lapis-lazuli ou de la feuille d'or - ouvrage confié à Federico Zuccaro. À la mort de Taddeo Zuccaro, Federico poursuit le travail. Durant l'année 1567, Girolamo Ceuli lui paie aussi bien des matériaux (les couleurs, la poudre de marbre) que les travaux effectués^{Note380}. Ce n'est qu'en 1569, qu'il reçoit véritablement une « provision » et que l'on peut établir le début de l'exécution de la peinture d'autel. D'après les paiements, on peut voir que Federico contrôle sa propre équipe et qu'il s'appuie désormais sur d'autres personnes comme Pietro de Alberghis pour se procurer les matériaux nécessaires.

La peinture du maître-autel est donc le résultat d'au moins deux personnalités : Taddeo et Federico Zuccari - mais il ne faut pas oublier qu'Alexandre Farnese a pu jouer le rôle de mentor dans l'emploi de l'ardoise et son intérêt pour San Lorenzo in Damaso est en lien direct avec sa nomination en 1564 en tant que cardinal prieur de cette église.

Entre l'esquisse ébauchée par Taddeo Zuccaro et le projet final de Federico, la composition est profondément transformée mais la publication de tous les dessins à l'origine de cette composition - qu'il s'agisse de ceux de Taddeo ou de Federico - montre que Taddeo Zuccaro avait eut l'idée de représenter le pape Damaso, le martyr de saint Laurent ainsi qu'une Vierge à l'Enfant^{Note381}. Tout en reprenant le schéma triangulaire initial établi par Taddeo, d'après la *Madonne de Foligno* de Raphaël, il rend plus complexe le restant de la scène et modifie le sujet, puisque Taddeo pensait exécuter une *Vierge à l'Enfant*^{Note382}, alors que Federico choisit de peindre sur ardoise le *Couronnement de la Vierge*. Décrits dans un halo lumineux, la Vierge et le Christ sont entourés par un cercle d'angelots. Le centre du diamètre s'inscrit entre leurs genoux. Dans la partie inférieure les saints titulaires, le pape Damase et Laurent agenouillés, encadrés de part et d'autre par saint Pierre et saint Paul, portent leurs regards sur le couronnement. La gestuelle des anges et de saint Pierre, invite le spectateur à prendre part à l'événement. L'ensemble de la composition révèle la forte subordination de Federico Zuccaro à la peinture vénitienne. Les représentations du halo lumineux, du martyr de saint Laurent à l'arrière-plan ou encore du traitement de certains anges, reprennent certaines solutions introduites par Titien, Tintoret et Veronese.

Quelques soient les changements adoptés par rapport au projet initial de Taddeo Zuccaro, il est intéressant de noter, dans l'approche iconographique, une transition importante entre les premières commandes passées par Alexandre Farnese, telle celle de la chapelle du Pallio de Francesco Salviati (soit 1550) et cette dernière exécution. Le durcissement perçu à partir des pontificats de Paul IV (1555-59) et Pie IV (1559-1565) en est une résultante. Désormais, l'austérité est de mise et les cardinaux doivent faire preuve d'un comportement exemplaire. L'attitude du cardinal Alexandre Farnese est révélatrice de ce changement et les rénovations apportées à San Lorenzo in Damaso illustrent ce nouvel état d'esprit : le maître-autel répond à des critères dévotionnels précis et sans doute Taddeo et Federico Zuccaro sont-ils obligés d'adapter leur langage.

Les productions successives amorcent un virage dans le style de Federico Zuccaro, qui se rapproche des exigences de l'art de la Contre-Réforme. La commande pour la cathédrale d'Orvieto est particulièrement importante. La conservation et la transcription des documents d'archives par Guglielmo della Valle en 1716 et par Luigi Fumi en 1891 permettent de reconstituer toutes ces phases d'élaboration.

Malgré l'existence des archives, nombre d'ouvrages fournissent des renseignements erronés. Guglielmo della Valle attribue les deux peintures sur ardoise, la *Résurrection du fils de la veuve de Naïn* (fig. 26) et la *Guérison de l'aveugle-né* à Taddeo Zuccaro^{Note383} ; l'ouvrage consacré en 1857 au Duomo d'Orvieto reprend l'une des allégations de Guglielmo della Valle, en proposant Taddeo comme responsable de la première peinture^{Note384}. Pourquoi ces auteurs émettent-ils de tels jugements alors qu'ils disposent de sources sûres ? Peut-on lier une telle attribution au fait que, dans un premier temps, la commande avait été confiée en 1559 à Taddeo ou faut-il envisager que cette assignation est liée au fait que la composition présente de multiples affinités stylistiques avec le mode de Taddeo^{Note385} ?

En 1568, les membres de la fabrique du Duomo décident de faire appel aux artistes les plus compétents du moment et commandent deux peintures à Federico Zuccaro.

Le 3 juin 1568, seule une peinture sur ardoise est prévue et le conseil s'inquiète d'obtenir une plaque d'ardoise suffisamment grande pour l'ensemble de la composition^{Note386}. Ceci est confirmé par le fait que le 14 novembre, Federico obtient un contrat, non pas comme l'écrit Cristina Acidini Luchinat^{Note387}, pour deux peintures sur pierre, mais pour une seule étant donné que la commission réclame à Federico de faire une œuvre à Orvieto et l'autre à Rome^{Note388}. On a constaté antérieurement que la peinture sur pierre est une technique contraignante : du fait du poids et de la préparation, l'artiste ne peut déplacer sa composition et doit donc, de préférence, la peindre sur place. Le 12 février 1570, Federico a déjà transformé son projet : les ardoises sont désormais commandées pour les deux peintures^{Note389}. En 1571, Federico se rend à Orvieto afin de les exécuter ; en novembre 1571, il est de retour à Rome et dès 1572, il écrit à plusieurs reprises afin d'obtenir une plus grande compensation financière pour le dédommager du temps passé à Orvieto^{Note390}. Malgré ses diverses plaintes, son séjour à Orvieto n'est pas dénué de tout intérêt car de nombreux artistes dont Cesare Nebbia, Cristofano Roncalli ou Girolamo Muziano^{Note391} ont aussi participé au chantier et ces contacts lui servent très certainement à enrichir son vocabulaire pictural.

Pour l'heure, nous laisserons l'analyse stylistique de ces œuvres, qui ont été remarquablement bien étudiées dans les ouvrages cités au préalable, pour nous intéresser à un autre problème : celui des dernières œuvres de Federico Zuccaro et de son évolution stylistique.

En effet, les ultimes peintures sur ardoise de Federico Zuccaro montrent une conception toute différente, qui, bien loin de faire appel à la culture antique, se rapproche du climat religieux de la Contre-Réforme. Avant 1571, Federico Zuccaro est appelé à compléter le cycle pictural de Girolamo Muziano dans l'église de Santa Caterina dei Funari. Il exécute quatre peintures sur ardoise sur les pilastres de la chapelle : on trouve, de part et d'autre, *Saint Luc*, *Saint Marc* (fig. 27) – compositions pour l'une datée « 1571 » et l'autre signée –, la *Dérision du Christ* (fig. 28) et le *Christ au calvaire* (fig. 29)^{Note392}. Les deux épisodes consacrés à la passion du Christ font preuve d'une grande retenue et privilégient la simplicité, la lisibilité. La croix portée par Jésus prend une place prépondérante dans la composition, et l'arrière-plan laisse entrevoir des personnages dont les visages fortement marqués, à la limite du grotesque, rappellent les caricatures de Léonard de Vinci, reprises par un grand nombre d'artistes lombards et retrouvées dans quelques compositions comme celles de Girolamo Muziano. Ces deux œuvres répondent parfaitement aux critères dévotionnels prônés par la Contre-Réforme. Pour preuve de leurs influences, les peintures de Gaspare Celio (1571-1640)^{Note393}, exécutées en 1589 pour la chapelle Mellini dans l'église du Gesù, reprennent – notamment dans *Ecce Homo* – un traitement identique^{Note394}. On retrouve assurément la position du Christ, les mains liées ainsi que l'éclat lumineux paraissant surgir de la robe. L'effet de lumière est accru par le contraste du fond obscur, et, dans le cas de Federico Zuccaro, par l'emploi de l'ardoise. La peinture d'autel exécutée sur ardoise en 1595 pour la chapelle des seigneurs Olgiati dans l'église de Santa Prassede^{Note395} (fig. 30) est caractéristique de ces dernières peintures : elle reprend le *Chemin du Calvaire* du retable majeur de la basilique de San Lorenzo que Federico Zuccaro avait composé en 1586. Seules quelques variantes ont été introduites dans les sujets du premier plan. L'arrière-plan, avec les deux larrons conduits sur la colline, le cortège des soldats, est fidèlement reproduit. Par contre, on note dans le traitement simplifié, voire quasiment schématisé de Véronique, une probable référence à l'art de Luca Cambiaso, artiste présent à l'Escorial en

1583 et qui a peint, entre autres, une *Adoration* et un *Couronnement de la Vierge*.

Pour reprendre Federico Zeri, l'iconographie répond à une intention religieuse où la croix, placée au milieu et mise en valeur par ses dimensions ainsi que par le traitement dilaté de l'espace, joue un rôle majeur^{Note396}. Elle sert de modèle pour des représentations postérieures et Gianni Papi^{Note397} la rapproche du *Calvaire* d'Andrea Comodi, peint entre 1599 et 1600 pour l'église de San Vitale.

Les dernières œuvres, présentant des scènes simplifiées au maximum, satisfont les aspirations du moment et correspondent, tout comme les représentations de Jacopino del Conte, après 1550, ou celles de Marcello Venusti, à une demande toujours plus importante de compositions susceptibles d'émouvoir, de conduire le spectateur à une méditation prônée par les *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola (1491 ?–1556) et appliquée par Filippo Neri. Seule, la contemplation permet de découvrir la lumière divine et de partager les souffrances de la Passion du Christ^{Note398}. Pour atteindre cette révélation, tous les moyens – jeûne, pénitence, prière – doivent être adoptés. Parmi ceux-ci, l'art est considéré comme un intermédiaire au « transport spirituel ». Aussi Ignace de Loyola recommande-t-il : « Aussitôt que je me réveillerai, je me mettrai devant les yeux le sujet de la contemplation que je vais faire »^{Note399}. Et, parmi les « règles à suivre pour ne pas nous écarter jamais des véritables sentiments que nous devons avoir dans l'église militante », il édicte la nécessité de « louer la magnificence dans la construction et les ornements des églises ; louer de même l'usage des tableaux et des images, et les vénérer en vue des objets qu'ils représentent »^{Note400}. L'art apparaît comme une retranscription fidèle des textes bibliques et devient un objet de méditation.

2. La peinture sur pierre et la Contre-Réforme

Dans l'art de la Contre-Réforme, certaines personnalités jouent un rôle majeur dans l'application des préceptes divulgués par le Concile de Trente. Parmi ceux-ci, le peintre Marcello Venusti apparaît comme l'un des divulgateurs d'un art prosélyte et mérite une attention spécifique.

Les études de Laura Russo^{Note401} et Simona Capelli^{Note402} ont contribué, d'une part, à définir la personnalité de Marcello Venusti, artiste né à Mazzo di Valtellina entre 1512 et 1515 et, d'autre part, à révéler un corpus intéressant. Bien que ses années de formation demeurent obscures, toutes deux émettent l'hypothèse d'un probable séjour à Gênes auprès de Perino del Vaga, artiste qu'il aurait alors suivi à Rome en 1538. En l'absence de documents d'archives, il n'est pas possible de corroborer cette assertion. Toutefois, cette proposition est séduisante et pourrait expliquer les prédispositions de Marcello Venusti à essayer diverses techniques : quoique Perino del Vaga soit essentiellement sollicité pour peindre des décors à fresque, il se livre également à la production de peintures de chevalet et peint aussi une *Déposition à tempera* sur mur pour l'église de Santa Maria della Consolazione à Gênes, technique qui a pu jouer une influence sur Marcello Venusti^{Note403}. Néanmoins, le procédé de la fresque ne semble pas correspondre au goût de celui-ci, qui, durant toute sa production n'emploiera que rarement cette technique – comme à l'église de Santo Spirito in Sassia^{Note404}.

On souligne également une autre caractéristique : son penchant pour les expérimentations et notamment l'usage de supports divers comme le papier, la toile – collée sur mur comme à Santa Maria Sopra Minerva – ou l'ardoise^{Note405}. Si effectivement cette prédilection pour différentes expériences apparaît comme un des traits singuliers de ce peintre et contribue certainement à le faire apprécier de ses contemporains, on ne peut expliquer cela par son origine « lombarde ».

En premier lieu, Paolo Bensi a clairement montré que la production de peintures à l'huile sur mur en Lombardie était infime et, que, par conséquent on ne pouvait attribuer à cette école ces procédés picturaux^{Note406}. En second lieu, la plus ancienne œuvre sur ardoise en Lombardie est probablement une *Pietà* de Bernardino Campi (fig. 145) peinte entre 1574 et 1580^{Note407}. Or la production de Marcello Venusti est bien antérieure à cette date. Entre 1557 et 1560, il exécute une *Sainte Catherine* sur ardoise pour la famille Mutini dans l'église Sant' Agostino. Il poursuit dans cette voie en concevant tout un décor de

peintures sur ardoise pour la chapelle de Torres à Santa Caterina dei Funari vers 1571-1573^{Note408}, puis peint, toujours sur ce même support, entre 1577 et 1578 une *Assomption* pour la chapelle du palais des Conservateurs.

Hormis ces œuvres, Giulio Mancini mentionne « un tableau de petit format d'une *Pietà* en pierre conduite par Marcello en la maison des seigneurs Soderini »^{Note409}; les inventaires d'Antonio Barberini font état, en 1644, d'un « tondo avec la *Pietà* sur ardoise de la main de Marcello^{Note410} » et, en 1671, d'« un tableau exécuté sur pierre de grandeur de trois pieds environ et deux de Marcello Venusti où il représente le rêve de nombreux vices, avec un cadre en poirier de - 90 - »^{Note411}.

L'usage d'un tel support n'est donc pas fortuit et peut correspondre à une volonté de l'artiste qui s'explique de manières différentes : outre les arguments évoqués auparavant, Marcello Venusti est rapidement connu comme un peintre de la « Contre-Réforme », privilégiant la simplicité et la lisibilité de la scène. Le traitement iconographique propose quelques figures, voire même un seul personnage, représentées sur un fond uniforme. L'ardoise lui permet de mieux isoler chacun des saints représentés, de leur conférer une véritable présence et d'adopter une gamme chromatique variée, suivant, par certains modes, le style de Sebastiano del Piombo^{Note412}. Don Juan de Zuñiga (?-1583), ambassadeur à Rome de 1568 à 1579, rapporte d'ailleurs à Philippe II le 10 février 1578, que « les romains tiennent pour les meilleurs un Hieronimo Monciano et un Marcelo qui résident ici »^{Note413}, et que le cardinal « Granvelle apprécie beaucoup Hieronimo Monciano pour son dessin et Marcelo pour ses couleurs... »^{Note414}.

Dans les études contemporaines, Marcello Venusti est avant tout renommé pour ses copies de Michel-Ange comme la reproduction du *Jugement Dernier* réclamée en 1549 par Alexandre Farnese. Pourtant, la réputation de cet artiste dépasse ce cadre restreint. Sa première commande sur ardoise connue, représentant *Sainte Catherine*^{Note415} (fig. 31), debout sur la roue, instrument de son martyre, les mains jointes, couronnée par deux angelots, suit une iconographie largement répandue en Espagne. La gravure de Cornelis Cort réalisée vers 1577, le dessin de *Sainte Catherine* de l'Ambrosiana (fig. 32) à Milan attribué à Marcello Venusti par Laura Russo^{Note416}, puis assigné par Simona Capelli et Giulio Bora à un artiste de son entourage, ont dû faciliter la diffusion de cette représentation^{Note417}.

Jose Maria Ruiz Manero^{Note418} retrouve quatre compositions identiques : une au monastère des Descalzas Reales à Madrid, une au Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, et deux à la cathédrale de Huesca. Cet auteur insiste sur le fait que ces quatre œuvres reprennent les nuances de la version de Sant' Agostino et qu'elles peuvent donc se référer non pas à la gravure ou au dessin mais à une version inconnue de Marcello Venusti.

La clarté de la représentation, la grâce insufflée par les modèles de Raphaël, la finesse d'exécution - notamment dans le traitement du drapé, du visage, légèrement allongé - mais aussi la reprise d'un procédé « archaïque », la description d'une figure sur un fond uniforme afin d'en faire le protagoniste de la peinture d'autel, font de la composition un exemple de l'art de la Contre-Réforme et suffisent à expliquer son incroyable fortune.

La commande de Santa Caterina dei Funari conforte Marcello Venusti dans ses aspirations à un art religieux inextricablement lié aux prescriptions du Concile de Trente. Au cours de cette réalisation, il est amené à côtoyer Federico Zuccaro et Girolamo Muziano, acteurs, pour reprendre les termes de Federico Zeri^{Note419}, d'un art sacré « hors du temps » ; l'édification de l'église de Santa Caterina dei Funari s'inscrit dans ce climat religieux. La bulle promulguée en 1558 par Paul IV reconnaît la Compagnie des Vierges Misérables, fondée par Ignace de Loyola, comme une institution d'utilité sociale, portant assistance aux plus démunies. Dès lors, Federico Cesi (1500-1565), nommé cardinal en 1544, finance la construction de l'édifice. Les travaux commencés en 1560 s'achèvent en décembre 1564. L'intérieur s'organise autour de six chapelles dont deux présentent des ornements qui comportent des peintures sur ardoise. Il s'agit des chapelles commanditées par Filippo Ruiz et Ludovico de Torres, personnalités singulières : tous deux sont d'origine espagnole. Or

nous verrons ultérieurement que les espagnols privilégient la peinture sur pierre et participent dans une large mesure à sa diffusion.

Camillo Fanucci souligne que « beaucoup d'œuvres ont été instituées à Rome par des personnes de nationalité espagnole »[Note420](#), contribuant, par ce biais, au développement et au contrôle de la ferveur religieuse. De plus, Filippo Ruiz est parent de Don Ferrante Ruiz promoteur de l'hôpital de la « Madonna della Pietà » et chapelain du monastère de Santa Caterina della Rosa[Note421](#).

Quant à Ludovico I Torres (1533- 1584), appuyé par le roi d'Espagne Philippe II (1527-1598), il obtient rapidement la confiance du pouvoir pontifical : ses missions diplomatiques sont une réussite. En 1570, il participe aux négociations pour la mise en place de la Ligue qui remportera la victoire sur les Turcs lors de la bataille de Lépante en 1571. Soutenu dans sa candidature pour l'office d'archevêque de Monreale en 1573, il célèbre le premier synode dès 1576 et est désigné en 1577 par le pape Grégoire XIII pour réformer les chanoines réguliers de la congrégation de S. Giorgio in Alga dans le royaume sicilien.

La conception des chapelles s'est vraisemblablement réalisée entre 1564 et 1571 - 1564 correspond à l'achèvement de la construction de l'église et 1571 est la datation d'une des peintures de Federico Zuccaro. Elles répondent à un climat religieux bien précis et à une volonté des commanditaires.

Barbara Sabatine et Luciano Garella[Note422](#), indiquent que la chapelle de Torres a été décorée vers 1570 par le bon vouloir du cardinal Federico Torres mais le livre de comptes de la congrégation de Santa Caterina dei Funari n'a jamais été retrouvé. Seuls sont indiqués dans les Archives d'Etat les paiements effectués à Federico Zuccaro[Note423](#). Il sied, d'une part, de rester prudent quant à une datation précise. Laura Russo[Note424](#), propose de dater cet ensemble dans les années 1573, entre l'exécution des peintures pour Santa Maria delle Minerva et l'autel de San Silvestro al Quirinale[Note425](#), tandis que Simona Capelli retient que le décor a été composé après 1565[Note426](#). Toutefois, la représentation de deux portraits, identifiés par Barbara Sabatine[Note427](#), - par l'entremise des études de Stefan Kummer, en faisant correspondre les emblèmes se trouvant au niveau de la balustrade - avec ceux de Luigi de Torres, archevêque de Salerno et de Ludovico I de Torres, archevêque de Monreale nous amène à pencher pour une datation vers 1573[Note428](#).

En effet, la galerie de Monreale possède un portrait de Ludovico I de Torres, identique à celui de Santa Caterina dei Funari – une copie ? – comportant en haut à droite la date 1573, vraisemblablement apocryphe[Note429](#).

L'ensemble iconographique enchevêtré avec une organisation minutieuse un décor de stucs et de peintures sur ardoise représentant la vie de saint Jean-Baptiste. On ne peut rendre responsable Marcello Venusti de l'agencement et de l'entière décoration[Note430](#), même si l'on sait qu'il conçoit la totalité de l'ornementation, stuc et peinture, pour l'église de Santa Maria Sopra Minerva. Les scènes sont disposées selon un déroulement chronologique. La calotte présente, au niveau supérieur, l'*Apparition de l'ange à Zacharie*, entourée de part et d'autre par un *saint non identifié* et *Simon* (fig. 33). Le registre inférieur renferme en son centre une œuvre ovale sur ardoise, la *Nativité de saint Jean-Baptiste* encadrée par la *Visitation* et la *Prédication* (fig. 34).

Les portraits des commanditaires (fig. 35 et 36) également sur ardoise font le lien entre la calotte et les parois de la chapelle où l'on retrouve au centre *saint Jean Baptiste* avec le *Baptême* et la *Décollation* de part et d'autre.

Dans les scènes de la *Naissance de saint Jean-Baptiste* et l'*Apparition de l'ange à Zacharie*, Marcello Venusti reprend avec exactitude ses dessins préparatoires - le premier se trouvant au National Museen de Stockholm (fig. 38), le deuxième au musée Puskin de Moscou (fig. 40)[Note431](#). Le registre supérieur offre maintes ressemblances - simplicité et agencement des compositions, traitement des figures - avec les peintures de Santa Maria sopra Minerva alors que les représentations inférieures diversifient les références stylistiques. Le *Saint Jean-Baptiste* (fig. 41) rappelle les expériences lombardes dans l'emploi, pour les contours, d'une sorte

de *sfumato* ; les scènes latérales, fortement endommagées, reprennent, dans les figures « grotesques » la culture lombarde tandis que certains éléments, comme le paysage, se rapprochent des composantes de Girolamo Muziano, peintre présent sur ce chantier.

Dans cette même église - Santa Caterina dei Funari -, la chapelle Ruiz, réalisée par Giacomo Barozzi da Vignola associe décors de stucs, peintures sur cuivre et peintures sur ardoise. Les documents d'archives de l'abbé Filippo Ruiz montrent qu'il avait confié à ses héritiers le soin de faire ériger une sépulture dans l'église de Santa Caterina dei Funari dès 1566^{Note432}. Le tableau d'autel, une *Déposition du Christ*^{Note433} (fig. 42), exécutée sur deux plaques d'ardoise par Girolamo Muziano est l'unique production du peintre sur ce type de support et répond sûrement aux critères définis par le commanditaire. Cependant, il ne devait pas être totalement étranger à cette technique car, comme le constate Cristina Acidini Luchinat, il entretient des rapports étroits avec Taddeo et Federico Zuccari^{Note434}. C'est d'ailleurs ce même artiste qui effectue sur les piliers de la chapelle Ruiz quatre peintures sur ardoise : la *Dérision du Christ*, le *Portement de Croix*, *saint Luc* et *saint Marc*.

La peinture d'autel explicite parfaitement l'introduction d'un nouveau mode de peindre - Scipione Pulzone et Girolamo Muziano en sont les principaux acteurs et propagateurs - mêlant des sources d'inspirations diverses en essayant de combiner les modes toscano-romains avec ceux du nord de l'Italie.

Dans cet ouvrage, le Christ, dont la tête repose sur l'épaule de saint Jean-Baptiste est accompagné de la Vierge, les yeux levés au ciel, et des trois Marie. La partie de droite concède une place importante au paysage : les trois croix, semblant surgir de la colline, se détachent d'un ciel tourmenté, éclairé par les derniers rayons du soleil. À leur droite, deux soldats, le labeur tout juste accompli, s'en retournent au village, l'échelle posée sur l'épaule.

Le traitement du paysage, l'usage d'une gamme chromatique variée, s'inspirent des peintures de Titien et reprennent dans certaines variations les coloris du Tintoret. Parallèlement, l'attention accordée aux détails, tel le panier du premier plan comportant les instruments de la Passion minutieusement décrits, rappelle un mode flamand. On retrouve fréquemment dans les peintures de Girolamo Muziano un goût pour le travail scrupuleux, décrivant avec exactitude des éléments pouvant apporter plus de véracité au programme iconographique, telle la représentation des coquillages dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste aux bords du Jourdain* - exposée à Loreto, Palazzo Apostolico - ou encore la tenaille et les dents de *Sainte Apollonie* pour l'église de Sant'Agostino. Il fait aussi appel aux solutions proposées dans des oeuvres antérieures et reprend les deux petits personnages de l'arrière-plan du retable d'Orvieto.

L'assertion de Paola di Giammaia soulignant comme autre source d'inspiration la statuaire ne paraît pas convaincante^{Note435}. Son rapprochement avec la *Déposition* en bronze de Sansovino, sculptée vers 1547 pour les portes de la basilique de San Marco à Venise est loin d'être concluant et ne présente que peu d'affinités avec la *Déposition* de Muziano.

Pour conclure, on note que la réalisation finale varie quelque peu par rapport au dessin préparatoire - conservé au musée du Louvre (fig. 43) - même si, dans l'ensemble, les grandes lignes sont respectées^{Note436}. Dans l'œuvre finale, il concède un rôle plus important au paysage, genre dont il devient le spécialiste^{Note437}.

Malgré quelques différences, l'essentiel des gestes reste similaire : dans le dessin, les deux figures derrière la Vierge n'apparaissent pas. Marie Madeleine, toujours agenouillée, tient ses mains contre son corps alors que dans le tableau, elle serre tendrement dans ses mains le linceul et l'une des jambes du Christ et participe, - parallèlement à la représentation du Christ soutenu par saint Jean Baptiste - à créer une atmosphère émouvante. À l'inverse, le dessin présente une scène plus retenue où les sentiments ne transparaissent pas aussi directement. Le Christ, par exemple, ne s'appuie pas sur l'épaule de saint Jean-Baptiste et son buste est légèrement relevé.

L'ensemble de la représentation cherche à émouvoir et à transporter le spectateur dans un état de piété totale. Tous les détails comme le panier, les personnages, les doigts de Jean-Baptiste formant le signe de la Trinité - gestuelle retrouvée dans un grand nombre de tableaux du XVI^e siècle - le crâne au pied de la croix, respectent les sources bibliques.

De telles œuvres ne sont pas sans répercussion dans la production de Marcello Venusti. Les critiques ont souligné à maintes reprises qu'il avait effectivement tendance, à la fin de sa carrière, à se rapprocher des modes stylistiques de Scipione Pulzone ou de Girolamo Muziano et à privilégier les figures de type « iconique ». Cette constatation s'applique particulièrement à sa dernière œuvre sur ardoise : *la Vierge en gloire avec l'Enfant entourée de saint Pierre et saint Paul* (Fig. 44) peinte pour la chapelle des Conservateurs vers 1577-78^{Note438}.

À partir du moment où les Conservateurs obtiennent d'Alexandre XI, en 1501, le privilège d'avoir une peinture d'autel afin de pouvoir célébrer des messes privées, Michel-Ange élabore un projet, réalisé à partir de 1560, dans lequel il inclut une chapelle. En 1576, les peintres Michele Alberto et Giacomo Rocchetti participent à la décoration de la chapelle dont le programme iconographique est dédié aux saints patrons de Rome, Pierre et Paul. Divers épisodes de leur histoire, de la remise des clefs à Pierre jusqu'à son martyre, sont relatés sur la voûte.

Vers 1577-78, Marcello Venusti est appelé à collaborer. On sait qu'il reçoit des émoluments pour des figures à fresque et une peinture d'autel^{Note439}. Néanmoins, en 1870, la chapelle est transformée en corridor et la peinture d'autel est transposée dans la salle des Triomphes. Il faut alors attendre l'intervention de la municipalité en 1959 pour que la chapelle soit reconstituée et que l'œuvre de Marcello Venusti reprenne son emplacement originel. Dès lors, l'ensemble subit de nombreux changements par rapport au décor initial et l'article de Carlo Pietrangeli consacré à ces différentes modifications permet de « reconstituer » l'ancienne chapelle^{Note440}.

Chose étrange, l'attribution de la *Vierge en gloire* à Marcello Venusti a souvent été remise en cause en faveur d'une désignation à Avanzino Nucci. Alors que les sources anciennes comme Giovanni Baglione^{Note441}, Gaspare Celio^{Note442}, ou les guides de Rome des XVII^e et XVIII^e siècles^{Note443}, citent les compositions de Marcello Venusti à Sant'Agostino ou à Santa Caterina dei Funari, l'œuvre du palais des Conservateurs n'apparaît dans aucun de ces ouvrages et lorsqu'elle est publiée au XIX^e siècle, elle est mentionnée comme étant de la main d'Avanzino Nucci^{Note444}. Cependant, Pio Pecchiai l'assigne le premier à Marcello^{Note445} : les caractéristiques stylistiques ainsi que le paiement réalisé « le 15 avril 1578 à M. Marcello peintre, 40 écus lesquels lui sont donnés pour reste des 80 écus pour l'exécution des figures de l'autel de la chapelle de notre palais »^{Note446}, confortent cette attribution.

Laura Russo rapproche cette composition - proposant un schéma classique en forme de pyramide avec à son sommet la Vierge et l'Enfant et à sa base les deux saints - de l'autel exposé dans la chapelle Porcari à Santa Maria Sopra Minerva où l'on retrouve une organisation similaire^{Note447}. Bien que les deux peintures s'appuient sur le modèle de la *Madonne de Foligno* de Raphaël, la *Vierge en gloire* du palais des Conservateurs combine aussi des composantes contemporaines : le traitement de la Vierge et l'Enfant évoque sa formation première avec Perino del Vaga tout en assimilant dans la représentation du visage ovale légèrement incliné et reposant sur un cou allongé, les exemples de Giuseppe Valeriano. Le paysage, quant à lui, se rapproche des exemples présentés par Girolamo Muziano et Scipione Pulzone. L'arrière-plan comporte une vue de Rome avec de droite à gauche la colonne Trajane et le Panthéon. La représentation met en valeur, non pas les édifices modernes mais les bâtiments antiques faisant référence à la genèse de Rome et s'impose comme une sorte d'écho à la présence de Pierre et Paul. L'intérêt nouveau porté à la culture antique correspond au mouvement « archéologique Chrétien » insufflé par les jésuites et par des personnalités comme Charles Borromée ou Cesare Baronio. Afin de démontrer la continuité entre la Rome antique et la Rome chrétienne, tous les procédés sont employés : destruction de fresques médiévales pour laisser place à des peintures susceptibles de rappeler les œuvres paléochrétiennes, fouilles minutieuses et célébration de reliques.

À partir d'Onofrio Panvinio, l'antiquité chrétienne est revalorisée afin de parer aux attaques des protestants et l'ensemble des découvertes est utilisé comme propagande religieuse^{Note448}. La publication du *Martyrologe Romain* en 1580, puis les *Annales Ecclésiastiques* en 1588 rédigées par Cesare Baronio, marquent l'apogée d'une telle recherche. L'interprétation de Marcello Venusti mettant en parallèle représentations des deux Saints et une vue de la Rome Antique s'inscrit dans ce programme, au même titre que l'exécution en 1585 par Scipione Pulzone de *l'Assomption de la Vierge* (fig. 45) sur ardoise pour la chapelle Bandini à San Silvestro del Quirinale^{Note449}. Toutes deux se présentent, pour reprendre les termes de Federico Zeri, comme une « cristallisation canonique »^{Note450}. La peinture de Scipione Pulzone montre la volonté de l'artiste de définir un module combinant diverses inventions, même si, comme l'a constaté Federico Zeri^{Note451}, les décrets du Concile de Trente n'ont eu pas de conséquences directes sur l'art et ne peuvent seuls en expliquer les bouleversements. La commande du banquier florentin Pier Antonio Bandini témoigne tout de même de l'influence exercée par les autorités ecclésiastiques^{Note452} sur les artistes – mais, dans un même temps, en souligne ses limites.

Lorsque Pier Antonio Bandini souhaite faire exécuter une peinture d'autel à Scipione Pulzone pour la sépulture de son fils Francesco, décédé en 1579, il demande des conseils à un proche, Silvio Antoniano (1540-1603)^{Note453}, lequel écrit le 13 avril 1583 à l'évêque bolonais Gabriele Paleotti afin d'obtenir des recommandations supplémentaires sur l'iconographie. Les questions concernent la présence d'anges, le nombre de personnages ou encore la position du tombeau^{Note454}. La réponse de celui-ci, étayée par celle de l'historien Sigonio, insiste sur la nécessité de diviser nettement les deux registres, celui de l'Assomption, qui découle du divin et celle du tombeau et des apôtres, qui appartient à la sphère terrestre - deux événements se déroulant à un moment différent. Pour ce faire, l'usage d'inscriptions paraît obligatoire. Il en résulte que Scipione Pulzone n'a pas appliqué toutes ces prescriptions car si la composition correspond, par la disposition de la tombe et la diversité des gestes des apôtres, aux instructions, elle ne prend nullement en compte l'obligation de diviser les deux champs visuels en apposant des explications écrites ou de représenter la Vierge sous les traits d'une femme de soixante-dix ans.

Néanmoins la composition gagne la faveur des artistes et des mécènes, pour preuve la commande contractée par Scipione Pulzone pour l'église de Santa Caterina dei Funari. L'œuvre, non réalisée dans sa totalité du fait du décès de l'artiste en 1598, reprend de manière quasiment identique la peinture d'autel de San Silvestro al Quirinale. On retrouve cette simplicité du langage, privilégiant la lisibilité de la scène et s'appuyant sur différentes composantes comme celles d'Andrea del Sarto pour la figuration de la Vierge ou l'inspiration vénitienne pour le rendu chromatique. Dans la première représentation, une possible référence à Véronèse dans le traitement des anges peut être assimilée aux constatations de Federico Zeri.

L'*Assomption* de Scipione Pulzone conduit grand nombre de contemporains à adopter un vocabulaire similaire qui répond aux aspirations ecclésiastiques. Une peinture simple et solennelle qui s'inspire des formes primitives afin d'intensifier le message religieux et d'affirmer la supériorité du catholicisme. Désormais, les religieux s'appuient sur un art prosélyte susceptible de s'opposer aux thèses protestantes et de montrer la continuité de l'Histoire de l'Église. Les tableaux pour la Basilique Saint Pierre sont l'illustration d'une commande grandiose qui célèbre la victoire de l'église sur l'hérésie en s'appuyant sur les origines du Christianisme.

3. La peinture sur ardoise au service d'une église triomphante

Maintes études ont été consacrées à la prestigieuse commande des peintures d'autel sur ardoise pour la basilique saint Pierre. Une telle entreprise mérite un regard supplémentaire^{Note455}.

En vue du jubilé de 1600, les basiliques de Saint Jean Latran et de Saint Pierre nécessitent de nombreuses restaurations. L'Église doit donner une nouvelle image, celle d'une Église « triomphante », victorieuse et qui, par conséquent, doit accueillir avec de multiples infrastructures les milliers de fidèles qui se rendent à Rome. En 1599, Clément VIII commence les premiers travaux à Saint Pierre et à Saint Jean Latran et,

symboliquement, l'un des premiers cycles commandés est celui de Saint Pierre, expression même de cette victoire. Dans ce renouveau, l'ordre des jésuites ainsi que la congrégation de l'Oratoire - fondé en 1575 par Filippo Neri et dirigée par lui jusqu'à sa mort - ont un rôle de premier plan. Le cardinal Cesare Baronio est appelé à promulguer des conseils pour le programme iconographique - Francesco Vanni se réfère aux *Annales Ecclésiastiques* afin d'élaborer sa peinture - et Giovanni Baglione mentionne que son autorité a pesé dans le choix des artistes^{Note456}. Cependant, les *Vite* de Giovanni Baglione attestent du fait que la commande ne résulte pas uniquement d'un mécène mais qu'un certain nombre de personnalités illustres, ayant trait à l'édification de Saint Pierre apportent leur soutien aux postulants en fonction de leur origine géographique^{Note457}. Par exemple, Ferdinand de Médicis appuie Lodovico Cigoli, artiste alors très apprécié à la cour florentine. Ainsi les cardinaux génois Vincenzo Giustiniani et Domenico Pinelli prennent-ils parti pour un peintre génois célèbre comme Bernardo Castello.

L'ensemble pictural consiste en une série de six peintures, illustrant le Triomphe de Saint Pierre. Elles ont été réalisées entre 1602 et 1606. La première, *Saint Pierre guérissant un estropié*, commencée avant 1602 par Tommaso Laureti, est complétée par Lodovico Cigoli ; la *Mort de Saphir* est réalisée par Cristofano Roncalli, Le *Martyr de Saint Pierre* est de la main de Domenico Cresti dit Passignano, la *Chute de Simon Mage* est peinte par Francesco Vanni (fig. 46), le *Christ marchant sur les eaux vers Pierre* est l'œuvre de Valerio Castello et enfin *l'Élévation de Tabita* est l'œuvre de Giovanni Baglione.

Toutes ces productions ont été admirablement étudiées par Miles L. Chappell et Chandler Kirwin, mais le problème lié à la technique mérite que l'on considère de nouveau ces productions^{Note458}. Quatre de ces œuvres sont peintes sur ardoise - celles de Lodovico Cigoli, Cristofano Roncalli, Domenico Cresti et Francesco Vanni - et nécessitent la mise en place d'un important chantier car l'emploi de supports comme la pierre réclament un travail et des contraintes supérieurs à celui de la toile. Chacune des peintures est constituée d'environ 18 plaques d'ardoise dont la commande est attestée le 3 décembre par le paiement en faveur des génois Avanzino et Geronimo del Novo. Le 24 juillet 1600, ceux-ci reçoivent une somme de 592 *m.a* pour 74 pierres d'ardoise^{Note459}. La mise en place des plaques d'ardoise et leur préparation demandent alors un travail contraignant. Entre 1600 et 1601, Niccolò di Vanagona, maçon, Bartolomeo Avanzino, Geronimo del Novo ainsi qu'Alessandro del Colle da Massa sont rémunérés pour avoir mis en place les plaques d'ardoise sur les autels^{Note460}. Les autres étapes ne sont pas citées mais il est certain que les pierres nécessitaient une longue élaboration, les ardoises devant être polies et nettoyées avant usage. Ces différentes phases expliquent que les artistes ne commencent à peindre qu'à partir de 1602.

Dans le choix de l'ardoise, le conseil de la *fabbrica* de saint Pierre souhaitait vraisemblablement privilégier la conservation des œuvres. En lui-même, le matériau complète le programme iconographique étant donné que, d'une part, celui-ci tend à démontrer que l'église n'a pas été érodée au cours des siècles, et, d'autre part, que le support est célébré pour « être éternel ». L'emploi de l'ardoise confère à la fois durée et « aspect archaïque » qui correspond parfaitement à l'idéologie déployée, celle des origines de l'église et de son fondateur. Pourtant, ces peintures, qui devaient être le symbole même de la grandeur de l'église, exposées dans une position clef^{Note461} afin qu'elles puissent être vues de tous les pratiquants vont très rapidement dévoiler les limites de la technique de la peinture sur ardoise. En effet, en 1613 et 1625, Lodovico Cigoli est appelé à restaurer sa composition. En 1644, il est remplacé par Guido Baldo Abbatini. Ce problème n'est pas l'apanage du Cigoli puisque le 28 mai 1644, Guido Baldo Abbatini écrit afin d'obtenir une compensation pour « le travail fait spécialement autour des deux tableaux l'un de Cigoli et l'autre du Passignano »^{Note462} et en 1745 Antoine Joseph Dézallier d'Argenville indique que le tableau de Francesco Vanni apparaît « tout gâté par l'humidité »^{Note463}. L'abbé Luigi Lanzi contredit cette dernière version et souligne que ce « tableau, malgré qu'on l'ait nettoyé assez maladroitement dans ces derniers temps, est cependant encore admirable. Il est dessiné et colorié à la manière du Baroccio, préparé avec un soin tel, qu'il a résisté à l'humidité de ce temple, et qu'il n'a point été nécessaire de l'en ôter, ainsi qu'on a été obligé de le faire de quelques autres »^{Note464}.

En fait, dès la première moitié du XVIII^e siècle, on pense à faire remplacer toutes les peintures sur ardoise et

sur mur par des mosaïques, y compris celle de Francesco Vanni^{Note465}. La réalisation de cette dernière prend toutefois plus de temps et ce n'est qu'en 1921 qu'une mosaïque, l'*Apparition à S. Maria Alacoque* par Mucioli, viendra la remplacer^{Note466}. Les autres compositions sont copiées, traduites en mosaïques^{Note467} et remplacées dès la fin du siècle ce qui peut paraître paradoxal puisque les peintures sur ardoise avaient été commandées pour remplacer des œuvres sur toile en sorte que l'humidité ne puissent pas nuire à leur conservation^{Note468}. Or, qu'il s'agisse de toile ou de pierre, le problème se révèle analogue et conduit les artistes à expérimenter d'autres pratiques.

Malgré ces inconvénients, l'ardoise est encore employée dans le cas d'une commande illustre : l'accomplissement du maître-autel de l'église de Santa Maria in Vallicella par Pierre Paul Rubens.

Lorsqu'en 1593, Cesare Baronio succède à Filippo Neri en tant que prévôt général de la congrégation de l'Oratoire, il entreprend de décorer l'ensemble de la Chiesa Nuova. Nommé cardinal en 1596, il décide de restaurer l'église des Saints Nérée et Achille. Le 12 mai 1597, il fait transférer les corps de ces deux martyrs, retrouvés en 1589 sur le Forum Romain, à qui il accorde une profonde dévotion. L'ensemble de la décoration est d'ailleurs consacré à ceux-ci : Nicolò Circignani delle Pomarance et Cristofano Roncalli peignent tous deux la représentation de ces saints et l'on peut alors comprendre que le thème imposé à Pierre Paul Rubens soit identique.

Giacomo Serra, trésorier de la chambre apostolique, oblige les oratoriens à engager Pierre Paul Rubens, clause essentielle à sa donation de 300 écus^{Note469}. En 1606, le contrat est signé entre les deux parties et Rubens s'engage à peindre les martyrs et saints Grégoire, Papianus, Maurus, Nereus, Achille et Flavie Domitille (fig. 47). Il doit intégrer à sa scène une image antique de la Vierge à l'Enfant, problème qui, selon Philippe Costamagna, amène les oratoriens à refuser sa première version - aujourd'hui au musée de Grenoble - sur toile. L'explication avancée par Pierre Paul Rubens est tout autre puisque selon ce dernier, les peintures présentent un réel problème d'éclairage que seules les ardoises pouvaient éviter^{Note470}. Faut-il seulement voir une échappatoire face au refus des oratoriens ?

On ne peut rejeter totalement l'idée qu'un support comme l'ardoise offre des possibilités différentes de celle de la toile, notamment au niveau des jeux de lumière et de clair-obscur. Toujours est-il que Pierre Paul Rubens modifie sensiblement l'ensemble du projet en 1608 et prévoit de peindre un « tryptique » sur ardoise. Les documents d'archives font état de deux paiements, l'un établi le 13 mai 1608 à Giovanni Baptista Casella par Giulio Cesare pour la livraison des ardoises et l'autre le 28 juin 1608, à Giovanni Baptista Guerra pour les journées passées à travailler sur les ardoises^{Note471}. On peut penser que la rétribution prend en compte la préparation du mur, la pose des ardoises ainsi que leurs lissages, les phases successives étant confiées à l'artiste.

Le 6 février 1614, Battista Casella reçoit une dernière rémunération de 176 écus et 62,5 de monnaie pour 785 palmes de pierres mises à disposition pour les trois peintures^{Note472}.

Dans la nouvelle disposition, la Vierge et l'Enfant trônant dans un médaillon (fig. 48) - censé protéger la fresque antique de la *Vierge et l'Enfant*^{Note473} - inscrits dans un cercle d'anges, sont encadrés par deux compositions : la première comporte *Saints Papianus et Maurus*, la deuxième présente *Nereus, Achille et Flavie*.

L'œuvre rencontre une fortune rare, illustrée par le fait que dès 1608 Pierre Paul Rubens reçoit une autre commande des oratoriens pour l'église de San Fermo et qu'à son retour à Anvers, il peint en 1610, pour les marguilliers de Sainte-Walburge, une composition quasiment identique : les volets sur lesquels figurent les saints Amand, Walburge, Eloi et Catherine comportent de multiples affinités - particulièrement dans le traité des drapés, de la lumière - avec la représentation de Santa Maria in Vallicella et la sainte Catherine est proche du traitement de Domitille.

Après cette commande, la pierre est rarement employée à Rome pour les peintures d'autel et, mis à part les quatre peintures sur ardoise de Lavinia Fontana (fig. 49 à 52) peintes vers 1614 à Santa Maria della Pace par le bon vouloir du cardinal Gaspare Rivaldi^{Note474}, nous ne connaissons aucun autre exemple après cette date. En revanche, la peinture d'autel sur pierre de touche connaît un renouveau à Vérone à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle et se développe durant tout le XVIII^e siècle. La difficulté de la conservation posée par l'humidité dans les églises, la préparation, qui, comme on l'a déjà constaté réclame un soin particulier, le coût du transport des pierres, de leur fixation mais surtout le fait de développer à Rome des décors qui se déploient sur la totalité des surfaces, expliquent que l'on privilégie d'autres modes picturaux et que les artistes de la génération suivante avec Pierre de Cortone, par exemple, trouvent une plus grande subtilité et facilité dans l'emploi de la fresque - permettant de développer les effets en trompe-l'œil et mêlant peintures et décors de stucs.

Loin de partager les mêmes vicissitudes, la destinée des petites productions sur pierre connaît un sort différent : alors que le début du XVII^e siècle marque le déclin de la peinture d'autel sur ardoise, il annonce, au contraire, la diffusion des peintures de chevalet sur pierre.

CHAPITRE II : Les petits formats : Rome et Venise, échanges et réciprocity

Le 26 juin 1612, Galileo Galilee écrit à Lodovico Cigoli :

« On entend par peinture la faculté d'imiter la nature par le clair et l'obscur. Or une sculpture n'a de relief que pour autant qu'elle est teintée en partie de clarté, en partie d'obscurité. Et que ceci soit vrai, l'expérience même nous le démontre ; car si l'on expose à la lumière une figure en relief, et qu'on aille la colorer de façon à obscurcir ce qui est clair jusqu'à ce que la teinte soit toute unie, cette figure restera totalement dépourvue de relief. Combien plus admirable encore faut-il donc estimer la peinture si, sans posséder aucun relief, elle nous en montre autant que la sculpture ! [...] puisque la peinture, outre le clair et l'obscur qui sont, pour ainsi dire, le relief visible de la sculpture, dispose de la couleur, éminemment naturelle, laquelle fait défaut à la sculpture »^{Note475}.

Cette opinion, qui s'inscrit, encore une fois, dans la querelle de la supériorité des Arts, met en avant une des qualités de la peinture : celle de rivaliser avec la sculpture par l'emploi du clair et l'obscur et de la couleur. Or, c'est cette même idée que nous voudrions approfondir pour comprendre l'essor des peintures de chevalet sur ardoise ou sur pierre de touche à partir du milieu du XVI^e siècle. On retiendra que, comme pour les peintures d'autel, les premières expérimentations de Sebastiano del Piombo sont liées à la conservation et à la durée de l'œuvre, certes. Mais, peut-on pour autant limiter notre analyse à ce seul critère ? Cet artiste, formé dans sa jeunesse auprès de maîtres comme Giorgione ou Bellini, n'a-t-il pas été à même d'apprécier les effets de couleurs et de lumière de l'école vénitienne ?^{Note476}.

D'autre part, que faut-il retenir des expérimentations, cette fois-ci en sculpture ou plutôt en bas-relief, d'un Guglielmo della Porta ? Quelles étaient ces intentions lorsqu'il exécute en cire sur un fond d'ardoise une *Crucifixion* ?^{Note477}.

De même, le sculpteur Giammaria Mosca appelé à travailler pour le *Camerino* d'albâtre à Ferrare, a recours à cet artifice à maintes reprises. Ne cherchait-il pas, par ce subterfuge, à conférer à son œuvre un relief qui n'est, en fait, qu'illusion ? ^{Note478}.

La peinture sur pierre n'est elle pas confrontée à de semblables problématiques ?^{Note479}.

Entre 1530 et 1630, la peinture sur pierre rencontre auprès des artistes et des commanditaires une fortune étonnante et connaît une importante évolution.

Parallèlement aux peintures d'autel, les premières expérimentations de Sebastiano del Piombo concernant les petits formats deviennent rapidement des références. Dans un premier temps, les artistes toscans, attirés par les innovations artistiques de Michel-Ange et de Raphaël, se rendent à Rome entre 1530 et 1550 et découvrent les nouvelles expériences de Sebastiano del Piombo. Francesco Salviati, Leonardo Grazia, Jacopino del Conte ou encore Daniele da Volterra sont amenés à peindre des portraits ou des sujets religieux sur ardoise ou marbre.

Puis, ce sont les expériences nocturnes de Titien qui offrent à la peinture sur pierre de nouvelles possibilités. Pour reprendre Giulio Mancini - que nous avons déjà cité dans le premier chapitre -, « la pierre de touche qui donne à la superficie peinte des ombres, sera exécutée à l'huile » et offre des solutions variées^{Note480}. La combinaison de fonds sombres avec des couleurs d'une forte intensité accompagnées d'une accentuation des effets de clair-obscur confère aux représentations une nouvelle ampleur dramatique. À partir des années 1570-1580, Jacopo Bassano saisit l'opportunité que lui offre cette technique pour développer une production qui répète à l'infini les mêmes scènes de la Passion peintes sur pierre de touche. Toute une génération de peintres véronais - de Paul Véronèse à Alessandro Turchi - reprend ces solutions romaines et vénitiennes et conduit, en série, des peintures représentant des sujets profanes ou religieux, à destination privée, qui connaissent le succès auprès des collectionneurs locaux et des commanditaires étrangers.

La complexité des différentes facettes de ce sujet explique que nous nous refusions à l'étudier dans sa totalité. Aussi avons-nous décidé d'articuler notre réflexion autour de certaines thématiques, d'artistes clefs et de diviser notre argument en différentes sous parties : la première est consacrée aux premières expériences et en particulier aux peintures de Sebastiano del Piombo - portraits et productions religieuses - tandis que les deux suivantes montrent comment des artistes comme Titien ou les Bassano diffusent cette technique en Vénétie et en enrichissent le traitement.

1. Les origines de la peinture sur pierre à Rome : Portraits et sujets profanes

1.1. Sebastiano del Piombo portraitiste

« ... Raphaël d'Urbin ne cessait de voir grandir son renom au point même que ces peintures étaient plus conformes que celles de Michel-Ange aux règles de l'art, qu'elles étaient plus délicates de coloris, plus riches d'invention, plus élégantes et plus harmonieuses dans le dessin, toutes qualités qui, à l'exception du dessin, faisaient défaut aux peintures de Buonarroti. Ils jugeaient en conséquence que Raphaël, s'il ne lui était pas supérieur en peinture, était au moins son égal et que, de toute façon il le surpassait dans la science du coloris. Ce parti pris soutenu par beaucoup d'artistes à qui la grâce de Raphaël était plus accessible que la force de Michel-Ange avait fini, pour diverses raisons, par faire pencher l'opinion général en faveur de Raphaël »^{Note481}.

Tels sont les écrits de Giorgio Vasari qui définissent nettement le contexte artistique au début du XVI^e siècle, celui d'une rivalité entre Michel-Ange et Raphaël. Giorgio Vasari poursuit son récit en précisant que Sebastiano del Piombo prend position en faveur de Michel-Ange et obtient la protection de ce dernier. Il indique ainsi que « Michel-Ange qui s'intéressait à Sebastiano dont il appréciait particulièrement le coloris et l'élégance, le prit alors sous sa protection avec l'idée que s'il lui prêtait le secours de son dessin, il arriverait, sans avoir à se mettre en avant à triompher de ses détracteurs »^{Note482}. Sebastiano del Piombo est amené, à maintes reprises, à rivaliser avec Raphaël. L'affrontement entre ces deux grands maîtres est, sans doute, à l'origine de nouvelles expérimentations comme la peinture sur pierre. Dès son arrivée à Rome, Sebastiano del Piombo se confronte à Raphaël. Pour Agostino Chigi, à la villa Farnesina, Sebastiano del Piombo exécute un

Polyphème tandis que son concurrent peint une *Galathée*[Note483](#). L'enjeu de la commande du cardinal Jules de Médicis pour la cathédrale de Narbonne est similaire : la *Résurrection de Lazare*[Note484](#), de Sebastiano del Piombo rivalise avec la *Transfiguration* de Raphael[Note485](#). Parallèlement, Sebastiano del Piombo exécute à San Pietro in Montorio une *Flagellation* à l'huile sur mur et poursuit dans cette direction à Santa Maria del Popolo alors que son adversaire projette de peindre à l'huile sur mur pour l'une des salles du Vatican. Michel-Ange soutient avec ferveur Sebastiano et lui fournit des dessins pour diverses compositions telles les *Pietà* de Viterbe et d'Úbeda[Note486](#). C'est dans un tel contexte de rivalité qu'il faut inscrire l'emploi, pour les petits formats, de la peinture sur pierre. L'utilisation d'un support comme l'ardoise confère, par le renforcement des contrastes et des effets de brillant, une qualité supplémentaire à la peinture. Le dessin de Michel-Ange, ajouté au coloris de Sebastiano del Piombo et à l'application de cette technique permettraient de dépasser l'art de Raphaël. Pourtant, les sources d'inspiration de Sebastiano del Piombo se rapprochent bien souvent de celles de cet artiste et tous deux font preuve d'une même prédilection pour les recherches de Léonard de Vinci.

Points communs et divergences apparaissent nettement dans l'élaboration des portraits. Depuis l'exécution des *Portraits d'Agnolo et Maddalena Doni*[Note487](#), vers 1505-1507, Raphaël apparaît, après Léonard de Vinci, comme un novateur qui a su proposer un nouveau type de représentation avec un rapport différent entre les volumes et l'espace[Note488](#). Sebastiano del Piombo poursuit les recherches dans cette direction et s'affirme comme un portraitiste de grande qualité.

Les Portraits de Cléments VII

Lorsque, après le sac de Rome, il fuit cette ville afin de se réfugier dans sa région natale, Isabelle d'Este (1474-1539) écrit au cardinal Ercole Gonzaga[Note489](#), (1505-1563), le 25 avril 1528, que Sebastiano del Piombo a travaillé pour elle et qu'il « a parfaitement la main et l'art de peindre »[Note490](#). Après 1530, Sebastiano del Piombo poursuit sa carrière de portraitiste mais délaisse souvent les supports traditionnels, telle la toile, pour conduire de nouvelles expérimentations sur l'ardoise ou le marbre. L'inventaire de ses biens, dressé le 25 juin 1547, mentionne d'ailleurs deux peintures de Clément VII, l'une sur pierre et l'autre sur toile, un portrait de Giulia Gonzaga sur pierre, divers portraits sur pierre dont six inachevés ainsi que des supports prêts à l'usage[Note491](#).

Lorsqu'en 1523 le cardinal Jules de Médicis est nommé pape, Sebastiano del Piombo se rapproche du cercle pontifical et devient rapidement un « fidèle » de Clément VII qu'il peint, un peu avant 1527, assis sur un fauteuil, à mi-corps, les bras sur l'accoudoir[Note492](#). En 1531, pour le récompenser de son dévouement lors du Sac de Rome, Clément VII le nomme plombeur des Bulles.

Les représentations réclamées par le pontife procurent à l'artiste une rapide notoriété et expliquent que de nombreuses personnalités lui demandent des répliques de ces portraits. La correspondance entre Michel-Ange et Sebastiano del Piombo révèle qu'en 1531, il doit, dans un même temps, répondre à diverses commandes dont celles du duc d'Albanie et de Bartolommeo Valori[Note493](#). Le 22 juillet 1531, il s'excuse auprès de Michel-Ange de ne pas lui avoir envoyé « la tête du pape qu'il a peinte sur toile. Et le pape veut que je lui en fasse une autre, sur une pierre »[Note494](#). Il peint quatre portraits de Clément VII dont un sur pierre, support qui rend « éternelle » la personne évoquée. Ces descriptions correspondent, peut-être, aux deux peintures sur ardoise - l'une à Naples, Museo di Capodimonte (fig. 55), l'autre à Los Angeles, au J. Paul Getty Museum (fig. 56) - représentant Clément VII arborant une barbe expiatoire suite au désastre du Sac de Rome en 1527.

Giorgio Bernardini propose[Note495](#) de faire le lien entre la description fournie par la lettre envoyée à Michel-Ange et la peinture du musée de Naples[Note496](#), provenant de la collection de Fulvio Orsini en 1600, passée, avant 1644, dans la collection Farnèse[Note497](#). Il paraît probable que cette tête du pape, présentée de profil, et ressemblant plus à une sorte d'esquisse préparatoire qu'à un tableau achevé, fasse partie des œuvres mentionnées dans l'inventaire des biens de Sebastiano del Piombo et qu'elle ait alors été achetée par Fulvio Orsini en même temps que le portrait sur toile de Clément VII du Museo di Capodimonte[Note498](#). Dans cette

composition, l'utilisation de l'intensité de l'ardoise, qui met en relief la figure représentée, n'est pas sans rappeler certaines recherches menées par Raphaël notamment dans le *Portrait d'un cardinal* du Museo del Prado^{Note499}.

La deuxième composition, acquise récemment par le J. Paul Getty Museum de Los Angeles, présente une disposition toute différente^{Note500}. Le pape, assis, de trois-quart et représenté au dessus du genou, les bras reposant sur les accoudoirs, la main droite tenant un papier, le regard dans le vide, est empreint de gravité et de mélancolie alors que les œuvres antérieures au sac de Rome le présentait sans barbe et serein. La peinture s'appuie sur la version sur toile de Naples et présente d'importantes affinités avec un autre portrait de Clément VII sur toile - Vienne, Kunsthistorisches Museum^{Note501}.

Lors de l'élaboration des peintures de Naples ou de Los Angeles, Sebastiano del Piombo se réfère au portrait de *Jules II*, exécuté par Raphaël, vers 1512^{Note502}. Bien que les compositions paraissent similaires dans le schéma général, - le pape assis de trois-quart, les mains sur les accoudoirs, les doigts chargés de bagues - l'esprit diffère considérablement. Alors que le portrait de *Jules II* offrait un échange entre le spectateur et le pontife, crée par la proximité de sa représentation, celui de Clément VII semble montrer une distance plus importante, accentuée à l'arrière-plan, pour la version du Getty Museum de Los Angeles, par les divers éléments architecturaux : la colonne, le mur, la tenture permettent d'obtenir un effet de profondeur. Toutefois, l'influence de Raphaël dans ces compositions est indéniable. Ainsi, lorsqu'il peint le pape *Paul III avec l'un de ses neveux, Octave Farnèse*^{Note503}, sur ardoise (fig. 57), il s'inspire du portrait de *Léon X avec les cardinaux Jules de Médicis et Luigi de Rossi*^{Note504}. Il en est de même pour la *Vierge au voile*^{Note505}, sur ardoise qui s'inspire d'une composition, aujourd'hui disparue, de Raphaël^{Note506}.

Dans l'œuvre de Los Angeles, Clément VII paraît méditer sur les ultimes événements. À l'inverse de Jules II qui tenait fermement sa main sur l'accoudoir, celle de Clément VII repose mollement, contribuant à créer l'image d'un pontife accablé. Cette représentation, objet de multiples répétitions posant de nombreux problèmes quant à la datation et au commanditaire^{Note507}, illustre parfaitement l'ambivalence de Sebastiano del Piombo vis-à-vis des modèles de Raphaël : la fidélité, par le schéma et le traitement des couleurs à Raphaël et dans un même temps, l'emploi de la pierre qui enrichit les contrastes et lui permet de se démarquer de ces exemples.

Le portrait du Getty pourrait coïncider avec le portrait mentionné dans la lettre de Sebastiano del Piombo envoyée à Michel-Ange^{Note508}. Cette hypothèse permettrait de dater cette oeuvre après 1532 et envisager une exécution antérieure à celle sur ardoise de Naples. Mais, l'historique du tableau reste énigmatique. Serait-il possible de rapprocher cette peinture de celle mentionnée en 1644 dans la collection d'Antonio Barberini comme « un portrait de Clemente 7.^o sur ardoise de Frère bastiano del Piombo » ^{Note509} ?

Quoiqu'il en soit, Sebastiano del Piombo continue à peindre des portraits de Clément VII à la mort de son bienfaiteur et les multiples variations, de Sebastiano del Piombo ou de son entourage, réalisées à partir de ses premiers modèles connaissent une véritable notoriété.

En revanche, la production de Sebastiano del Piombo ainsi que ses liens avec Clément VII lui valent l'inimitié du nouveau pontife Paul III. Alors qu'il exécute de nombreux portraits de Clément VII, on ne connaît qu'un seul tableau de Paul III – au demeurant inachevé -, celui de la Galleria Nazionale de Parme, sur ardoise, représentant *Paul III et son neveu Octave Farnese*, œuvre qui a d'ailleurs longtemps été identifiée comme étant Clément VII et Pietro Carnesecchi^{Note510}. Il faut attendre l'intervention en 1969 de Ramsden^{Note511}, pour avancer le nom de Paul III et de son neveu Alexandre Farnese. Pierluigi Leone de Castris^{Note512}, met en rapport l'œuvre avec la description de Giorgio Vasari soulignant qu'il « portraiture [...] le pape Paul Farnese juste après qu'il fut fait pontife, et commence le duc de Castro, son fils, mais il ne le finit pas ^{Note513} » et conclut qu'il s'agit non pas de son fils mais de son neveu, Octave Farnese. Cette assertion est confirmée par le fait que l'on retrouve l'œuvre citée dans l'inventaire de Fulvio Orsini en 1600 comme « un tableau encadré de poirier teint, avec le portrait du pape Paul III et le duc Octave en pierre de Gênes de la main de Fra

Bastiano »[Note514](#). Il apparaît par contre décrit dans la collection Farnese en 1644[Note515](#), 1655 et 1680[Note516](#), comme « pape Clément avec la tête d'un jeune non fini ».

La représentation d'Octave aux côtés de Clément VII, s'inscrit dans un contexte bien précis puisqu'en 1538 Octave obtient la main de Marguerite d'Autriche et, dans l'attente du mariage, Sebastiano del Piombo est chargé d'exécuter ce portrait[Note517](#). Comment peut-on expliquer le fait que le tableau soit resté inachevé ? Faut-il voir un changement brutal des souhaits du commanditaire ou doit-on considérer que seule la lenteur de l'artiste est responsable de cet inachèvement ? Toujours est-il que Paul III ne fera plus appel à Sebastiano del Piombo.

Dans tous ses portraits, la référence au modèle de Raphaël est explicite. Toutefois, l'utilisation de l'ardoise permet à Sebastiano de proposer un nouveau traitement, de renforcer les contrastes et de définir les volumes. Ces caractéristiques lui confèrent une certaine aura auprès des peintres présents à Rome durant la première moitié du XVI^e siècle et explique les différentes reprises de ces modèles. Hormis les représentations de Clément VII, les portraits de Giulia Gonzaga sont particulièrement révélateurs de ce succès puisque nous connaissons un nombre important de répliques découlant des peintures de Sebastiano del Piombo.

Les portraits de Giulia Gonzaga

Les différentes versions de Giulia Gonzaga nous amènent à considérer le problème, encore non résolu, de la participation d'un « atelier » dans la diffusion des modèles de Sebastiano del Piombo. Les mentions de Giorgio Vasari sur le fait qu'il « avait eu de nombreux jeunes apprentis à diverses époques »[Note518](#), dont Tommaso Laureti, ne sont pas suffisantes pour déterminer une pratique d'atelier. Il est encore impossible de définir le rôle des fils de Sebastiano del Piombo dans l'élaboration d'une production même si nous savons que les héritiers d'Agostino Chigi confient, en 1548, l'achèvement de la réalisation de la *Nativité de la Vierge* dans l'église de Santa Maria del Popolo, à son fils Giulio del Piombo. Parallèlement, Giulia Gonzaga fait l'objet de nombreuses attentions et expliquent que les lettrés et les artistes lui dédient éloges, tirades et portraits.

Giulia Gonzaga (1513-1566)[Note519](#), célébrée pour son immense beauté et pour son comportement vertueux, est mariée à l'âge de 13 ans, en 1526, à Vespasiano Colonna, lequel décède en 1528. Elle repousse alors systématiquement les avances de ses nombreux prétendants. Parmi ceux-ci, Hyppolite de Médicis[Note520](#) (1511-1535) est un de ses plus fervents admirateurs. Giorgio Vasari relate qu'étant « amoureux de la dame Giulia Gonzaga, laquelle demeurait alors à Fondi, le cardinal envoie en ce lieu Sebastiano, accompagné par quatre cavaliers, pour la peindre. Et celui-ci au terme d'un mois fit ce portrait [...] réussit une peinture divine »[Note521](#). Le 8 juin 1532, Sebastiano del Piombo écrit effectivement à Michel-Ange qu'il doit se rendre à Fondi tandis que dans une seconde lettre du 15 juillet 1532, il annonce qu'il est déjà de retour. Cette composition est décrite avec enthousiasme par tous ses contemporains. Francesco Maria Molza et Gandolfo Porrino[Note522](#) rédigent deux poésies célébrant à la fois Giulia Gonzaga et le portrait de Sebastiano del Piombo. Dans ces poésies, les comparaisons, l'emploi répété de termes comme « marbre » pourraient attester du fait que l'œuvre ait été réalisée sur pierre. Toutefois, lorsque Francesco Maria Molza écrit que « toi, dont le style avec un admirable soin / égal avec le marteau, et la grandeur, / que seule la sculpture possédait déjà »[Note523](#), il reprend les arguments avancés lors de la dispute des Arts, soit ceux de la grandeur et de la supériorité de la peinture sur la sculpture et il n'est pas dit, comme l'avait souligné Paola Barocchi, qu'il fasse référence à la conservation de l'œuvre.

Dans un même temps, Sebastiano peint au moins une autre réplique, « une Giulia Gonzaga, aussi sur pierre », retrouvée dans son atelier en 1547.

On ne sait ce qu'il est advenu du portrait exécuté vers 1532 et de celui se trouvant dans l'atelier. Pour ce dernier, Raffaele Borghini souligne que le portrait « fut ensuite envoyé en France au roi François qui le fit mettre en son lieu de Fontainebleau »[Note524](#) tandis que les correspondances envoyées à Girolamo Dandini,

nonce papal, dévoilent que l'un de ces portraits avait été commandé à Sebastiano del Piombo par Catherine de Médicis. Or dans le rapport des objets d'art de Fontainebleau dressé en 1794^{Note525}, le tableau n'est jamais mentionné.

Toujours est-il que les localisations et les attributions s'avèrent difficiles. Luitpold Düssler et Roggero Roggeri publient divers portraits de Giulia Gonzaga^{Note526}. Ce dernier constate que l'on retrouve deux schémas types devant nécessairement correspondre aux compositions originelles de Sebastiano del Piombo. En fait, on connaît une troisième variation qui diffère des deux premières : tout d'abord, Giulia Gonzaga apparaît de biais, en buste, les deux mains posées le long de son habit de veuve - l'une au niveau de sa poitrine, l'autre au niveau de l'abdomen. De toutes ces représentations, seule l'œuvre, autrefois à la Galleria Borghese (fig. 58)^{Note527}, - disparue durant la deuxième guerre mondiale - est peinte sur ardoise et assignée par Federico Zeri, en 1948 à Jacopino del Conte. La composition se distingue de celles de Mantoue^{Note528}, ou d'une collection privée^{Note529}, puisque Giulia Gonzaga porte sur son épaule une étole de martre, ornée, à son extrémité, d'une tête comportant le lys de Florence, évocation du commanditaire Hyppolite de Médicis^{Note530}.

Dans un deuxième cas, elle est figurée à mi-corps, légèrement tournée vers la droite, une main reposant sur une table ornée de motifs géométriques, l'autre peinte à l'horizontale, émergeant de sa robe noire. Les compositions sur ardoise de Munich^{Note531}, et du Museum Wiesbaden^{Note532}, attribuées à Jacopino del Conte reprennent ce canon (fig. 59). La peinture de Wiesbaden, provenant, peut-être, de la collection Giustiniani-Bandini^{Note533}, représentée en contrepartie de celle de Munich, propose un traitement du clair-obscur beaucoup plus important et la main appuyée sur la table est marquée par une forte diagonale de lumière, seules divergences entre les deux compositions^{Note534}. Emil Schäffer^{Note535}, en 1914 puis Luitpold Dussler^{Note536}, en 1942 avancent l'hypothèse qu'il s'agit de l'œuvre originale célébrée par Francesco Maria Molza. Cependant ces suppositions n'ont pas été confirmées et Michael Hirst refuse de voir dans la peinture de Wiesbaden l'œuvre de Sebastiano del Piombo, opinion avec laquelle nous concordons^{Note537}.

Enfin, l'ultime version dévoile Giulia Gonzaga cadrée au visage (fig. 60). L'œuvre vendue par Finarte à Milan en 2001 comme de la main de Sebastiano del Piombo pose de nombreuses difficultés car elle présente une bonne qualité picturale mais comporte de nombreuses références non pas tant à Sebastiano del Piombo qu'à un artiste florentin, Francesco Salviati^{Note538}. Or cet artiste, présent à Rome en 1531, répond à de nombreuses commandes sur support de pierre^{Note539}. Dans les années 1540-1550, Francesco Salviati a peint au moins trois portraits sur pierre. Les deux premiers, un *Sculpteur* et un *Homme*, exécutés sur ardoise s'inscrivent dans les recherches menées par Sebastiano del Piombo^{Note540}. En revanche, le troisième, représentant *Roberto di Filippo di Filippo Strozzi*, est peint sur une partie d'un *tondo* de marbre^{Note541}. Par ce choix, l'artiste cherche non pas à profiter des motifs proposés par la pierre mais à révéler sa préciosité.

L'exécution de l'ensemble de ces compositions, célébrant une Giulia Gonzaga légendaire pour son immense beauté, correspond aux années 1532-40. Cette période est donc marquée par l'arrivée à Rome de personnalités comme Francesco Salviati en 1531, Daniele da Volterra en 1536-37 et Jacopino del Conte en 1537, qui, tout en insufflant à la mode « romaine » les caractéristiques stylistiques florentines, élaborent les modèles édictés par Sebastiano del Piombo. Après 1550, une telle représentation paraît difficile étant donné qu'à partir de 1536, la dame se retire dans un couvent à Naples, lieu où elle noue des contacts avec le prédicateur Juan de Valdès et Vittoria Colonna, intellectuels « réformés » qui, sous Paul IV (1555-1559), sont vivement condamnés par l'église. Dès lors l'artiste risquerait de se compromettre en s'adonnant à la représentation de Giulia Gonzaga.

Cependant, sous le pontificat de Clément VII, le cercle qui se crée autour de Juan de Valdès (1500-1541) n'est pas inquiété ou très rarement, et Federico Zeri souligne l'accointance de Sebastiano del Piombo avec le milieu réformé^{Note542}. On connaît en effet les relations amicales de Sebastiano del Piombo et Michel Ange - jusqu'à leur dispute survenue lors de la commande du *Jugement dernier* pour la chapelle Sixtine - artiste qui

entretient une correspondance étroite avec Vittoria Colonna, fervente militante des prédications de Juan de Valdès [Note543](#). . Séjournant à Rome, entre 1531 et 1535, Juan de Valdès se rend à Naples en 1535 et prédit, pour reprendre les termes de Benedetto Croce, une « justification par la foi » dénigrant en cela les institutions ecclésiastiques [Note544](#). Giulia Gonzaga adhère à ce mode de pensée et entre en contact avec Juan de Valdès et Pietro Carnesecchi (1508-1567), personnalité tout aussi importante qui, dès 1540, fréquente les cercles évangélistes napolitains. Paul III puis Paul IV jettent l'opprobre sur les écrits de Juan de Valdès et de Pietro Carnesecchi et dès 1546, celui-ci subit les foudres de l'Inquisition. Gracié dans un premier temps, il est à nouveau pourchassé sous le pontificat de Paul IV puis condamné à mort sous le pontificat de Pie V (1566-1572).

Toutes ces données concordent avec le fait que Bruto Amante mentionne une traduction de deux épîtres de Paul par Juan de Valdès qui comportait une reproduction du portrait de Giulia Gonzaga par Sebastiano del Piombo, ayant pu servir de modèle à l'une des peintures de Jacopino del Conte ou de Francesco Salviati [Note545](#).

Hormis les deux représentations de Giulia Gonzaga, on sait que Sebastiano del Piombo peint, selon la mention de Giorgio Vasari [Note546](#), un portrait de Vittoria Colonna. Ces différentes relations, et en premier lieu ses rapports avec Michel-Ange, sensibilisent Sebastiano del Piombo à une nouvelle approche religieuse, trouvée notamment dans ses productions religieuses, empruntées d'un grand sens de la gravité et de la douleur.

Pour revenir aux portraits de Giulia Gonzaga et fermer cette parenthèse à propos des milieux réformés, force est de constater que les nombreuses variations, réalisées vraisemblablement selon les modèles de Sebastiano del Piombo, rencontrent une véritable fortune auprès des collectionneurs. Ainsi remarque-t-on son portrait dans les collections Orsini [Note547](#), Aldobrandini-Pamphili [Note548](#) ou Messiconi [Note549](#), - cité, dans ce dernier, comme œuvre de Daniele da Volterra. Pour l'heure, les études consacrées à Daniele da Volterra [Note550](#) ou à Jacopino del Conte [Note551](#), ne suffisent pas à délimiter leurs productions en tant que portraitistes. Grâce aux inventaires de Fulvio Orsini [Note552](#), on sait que Daniele da Volterra a peint des compositions sur pierre, dont une Giulia Gonzaga mais, pour l'heure, seules deux compositions sur ardoise, *David tuant Goliath* [Note553](#), et un *Portrait de jeune homme* [Note554](#), nous sont connues.

Dans le cas des figurations de Giulia Gonzaga, ce problème apparaît d'autant plus complexe que Jacopino del Conte, présent à Rome dès 1537, est célébré par Giorgio Vasari pour ses qualités de portraitiste, affirmées par le fait qu'à partir de 1543 - date du départ de Francesco Salviati - il devient le portraitiste principal de la cour. De toutes ses productions, seules quelques-unes comme celle représentant Michel Ange [Note555](#), lui sont attribuées avec certitude. Quant aux portraits sur ardoise, Paola Della Pergola lui assigne une représentation de Vittoria Farnese [Note556](#) - Galleria Borghese. En reconstituant sa personnalité artistique, Federico Zeri l'estime comme un artiste fortement influencé par Sebastiano del Piombo qui tend, après 1547, à créer des portraits en série « déshumanisés », correspondant à une stricte application des préceptes d'Ignace de Loyola. Le *Portrait de Vittoria Farnese* (fig. 61) serait significatif de cette transition [Note557](#). Représentée frontalement, à mi-corps, sans aucune ornementation architecturale, elle arbore une tenue simple, composée d'une robe noire et d'un voile dont les plis sont évoqués de manière géométrique [Note558](#). La composition surprend par sa rigidité et sa grande froideur, sans aucune tonalité chaude, le visage quasiment figé et le corps dans une raideur extrême. Les portraits de Giulia Gonzaga – Galleria Borghese et Munich – attribués à Jacopino del Conte ne présentent pas ces caractéristiques « mécaniques » où le modèle apparaît vidé de toute substance humaine et tous deux auraient pu être peints entre 1537 et 1547.

La production de Jacopino del Conte, fréquemment élaborée à partir des modèles de Sebastiano del Piombo, se révèle d'une grande complexité. Il importe notamment de dissocier les œuvres de Jacopino del Conte de celles d'un autre artiste, souvent confondues avec Jacopino del Conte, Leonardo Grazia da Pistoia. Tous deux présentent une formation toscane et s'adonnent à la fois aux productions profanes, avec les portraits, et aux représentations sacrées [Note559](#). Néanmoins, de nombreuses données stylistiques permettent de délimiter leur production. Alors que Jacopino del Conte se tourne, pour les portraits, vers les compositions de Sebastiano del

Piombo^{Note560} , Leonardo Grazia révèle un goût prononcé pour les leçons de Raphaël. Dans le domaine de la peinture sur pierre, Leonardo Grazia surpasse rapidement les compositions de ses concurrents et exécute des peintures sur pierre dès les années 1530-40 alors qu'un artiste comme Jacopino del Conte semble découvrir cette technique plus tardivement.

1.2. Leonardo Grazia Da Pistoia et les sujets profanes

Depuis 1954 les études consacrées à Leonardo Grazia ont contribué à reconstituer le parcours et la personnalité artistique de ce peintre, jusqu'alors confondu avec Leonardo Malatesta, tous deux surnommés da Pistoia^{Note561} . Alors que Giorgio Vasari relate qu'il débute auprès de Giovanfrancesco Penni, des doutes persistent quant à sa formation première^{Note562} . De même, les années 1530 demeurent énigmatiques. Quelques informations permettent de retracer, en partie, son cheminement : présent à Naples dès 1522, il se rend certainement à Rome peu après pour y résider jusqu'au sac de Rome, puis retourne en Toscane, à Pistoia d'abord, ensuite à Lucca. À partir de ce moment, son retour à Rome est attesté en 1534, date à laquelle il est inscrit à l'Académie de Saint-Luc jusqu'en 1541, où il part à Naples. Durant cette période, Leonardo Grazia excelle dans divers domaines et en particulier pour les portraits.

Son séjour romain, bien qu'énigmatique, paraît fondamental à plusieurs points de vue. À Rome, lieu d'expérimentations, Leonardo Grazia entre en contact avec la culture de Raphaël, de ses élèves - notamment Jules Romain - mais aussi de peintres comme Perino del Vaga et dévoile un intérêt pour les nouvelles techniques dont la peinture sur pierre. On connaît en effet cinq tableaux sur ardoise exécutés dans un arc chronologique relativement serré, les années 1530-1540.

Durant cette période, il peint une *Lucrèce*^{Note563} et une *Cléopâtre*^{Note564} , une *Vierge à l'enfant*^{Note565} , une *Vénus et un amour*^{Note566} ainsi qu'une *Cléopâtre*^{Note567} .

Ces productions posent de multiples problèmes et font même, pour les peintures de la Galleria Borghese, l'objet de litiges. En 1959, Paolo della Pergola assigne la *Cléopâtre* (fig. 62) à un suiveur de Baldassare Peruzzi et rapproche la *Lucrèce* de la manière de Jacopino del Conte (fig. 63)^{Note568} , attributions acceptées jusqu'à ce que Pierluigi Leone de Castris intervienne en faveur de Leonardo Grazia^{Note569} . Depuis, ces propositions ont été remises en cause dans le catalogue de la Galleria Borghese qui publie à nouveau les deux peintures sous la mention « Jacopino del Conte » et les date vers 1550 - à l'encontre de toutes les autres publications^{Note570} .

Lucrèce, représentée à mi-corps, un poignard à la main, et arborant une coiffe complexe composée de deux anges qui tiennent un médaillon - motif retrouvé dans l'oeuvre de Cléopâtre et pouvant peut-être revêtir une signification - comportant une pointe de diamant, propose des analogies avec la culture toscane. Le mode figé, quasiment statuaire du modèle ainsi que le traitement du buste se rapprochent du style de Domenico Puligo ou d'Andrea Brescianino. La *Cléopâtre* mordue à la poitrine par l'aspic, empreinte d'une plus grande liberté de mouvement, se détache plus nettement de cette approche statique.

Par ailleurs, on décèle, dans les deux peintures, des caractéristiques (visage allongé, paupières fortement marquées, sourcils et doigts effilés) relatives à Leonardo Grazia et utilisées tout au long de sa carrière. On ne peut, pour autant, rapprocher ces compositions de celle de la *Vierge à l'Enfant* (fig. 64) - collection privée. Leurs divergences révèlent, au contraire, une exécution antérieure, peut-être du début des années trente. Le visage allongé de la Vierge ou la représentation de l'Enfant Jésus debout montrent des affinités avec la *Présentation au temple*, réalisée pour l'église de Monteoliveto en 1541 - Naples, Capodimonte. Mais, alors que sa formation toscane perdure lorsqu'il reprend les tons bleus et verts employés par Fra Bartolomeo ou Andrea Del Sarto, le schéma général rappelle les modèles de Raphaël ou de Perino del Vaga^{Note571} .

Pour revenir aux deux peintures de la Galleria Borghese, hormis les problèmes de datation et d'attribution, une autre question persiste, celle du commanditaire. Malgré une production féconde, Leonardo Grazia n'est

jamais mentionné dans les inventaires romains et dans le cas de la *Lucrece*, la peinture n'apparaît dans les inventaires que tardivement, c'est à dire en 1650 - citée par Jacopo Manilli sous la mention du Pistoia [Note572](#).

Pourtant, les collectionneurs font preuve d'intérêt pour ce type de sujet et les collections napolitaines comportent de nombreuses variations autour de cette thématique. L'inventaire de Fulvio Orsini mentionne en 1600 une *Lucrece* sur ardoise [Note573](#), la famille Messiconi possède en 1651 une *Cléopâtre* de Daniele da Volterra [Note574](#), et les inventaires en 1648 de Giovanni Francesco Salernitano, baron de Frosolone, en 1654 de Ferrante Spinelli, prince de Tarsia, font état d'une *Lucrece* et d'une *Cléopâtre* de Leonardo da Pistoia, démontrant que ces compositions ont pu être réalisées en série pour des commanditaires napolitains [Note575](#). De multiples tableaux du Pistoia sont mentionnés, non pas auprès de personnalités romaines mais dans des intérieurs « napolitains » et, à l'encontre des affirmations de Jean-Christophe Baudequin [Note576](#), ces réalisations ne résultent pas uniquement de son séjour romain. Cet auteur publie une autre version de *Cléopâtre* - exposée au musée des Beaux-Arts de Troyes - qui révèle dans un même temps une forte influence de sa formation toscane première, perfectionnée par les modèles romains dont on retrouve, dans ce cas, la pose de la *Fornarina* de Raphaël. Cependant la rigidité de la présentation, en général absente de sa production, surprend. L'œuvre, *Vénus et l'amour* (fig. 65), dans une collection milanaise, illustre parfaitement ces différences. Dans ce tableau, Leonardo Grazia traite les carnations avec une plus grande délicatesse. L'artiste se sert véritablement du support afin de créer différentes nuances, l'ardoise, « vue » en transparence dans certaine partie de la composition contribue aux profonds effets de clair-obscur, confortant, par cette pratique, les écrits de Giorgio Vasari, qui présente Leonardo Grazia - tel Marcello Venusti - comme un coloriste. L'emploi de l'ardoise, jouant dans ce cas un rôle fondamental, rejoint les expérimentations menées sur les supports, les couleurs ou encore les vernis et peut évoquer les effets de patine.

Leonardo Grazia est rapidement apprécié par ses contemporains pour ses qualités artistiques. Carlo Celano signale ainsi une production notoire auprès de familles napolitaines telles les Domenico di Martino [Note577](#), ou les Filomarini [Note578](#).

Peut-on alors envisager une production de portraits ou de sujets profanes pour les collectionneurs napolitains ?

Cette hypothèse n'est pas impossible puisque Giorgio Vasari écrit qu'il « gagnait beaucoup d'argent avec sa clientèle napolitaine » [Note579](#), et lui-même relate avoir peint durant les années 1540 diverses peintures sur pierre à Naples dont, en 1546, le *Christ, Marthe et Madeleine* pour Tommaso Cambi, marchand florentin au service du marquis Vasto [Note580](#). Giorgio Vasari témoigne également d'avoir exécuté des portraits sur pierre comme celui de Laura Romana achevé le 4 juin 1544 [Note581](#). Par le biais de Fulvio Orsini, érudit, amateur d'art et conseiller d'Alexandre Farnese, à Rome et Naples, qui possède six portraits sur pierre [Note582](#), Giorgio Vasari rencontre de nouveaux mécènes comme Bindo Altoviti (1491-1556) [Note583](#). Ce banquier florentin, exilé à Rome se fait portraiturer à maintes reprises. De lui, nous connaissons une peinture sur ardoise, attribuée dans un premier temps à Francesco Salviati, puis récemment à Girolamo da Carpi (fig. 53) [Note584](#).

La rencontre de Giorgio Vasari ou Leonardo Grazia da Pistoia avec ces personnalités est sans doute à l'origine de la diffusion des portraits sur pierre à Rome et Naples. Cependant, en l'état de la question, aucune conclusion ne peut être donnée avec certitude car si, depuis la grande exposition de Florence en 1911, le portrait a suscité une attention croissante, ceux exécutés sur pierre n'ont pas fait l'objet d'observations particulières [Note585](#). De nombreuses œuvres, recensées dans les inventaires du XVII^e siècle et n'ont retrouvées jusqu'à présent, témoignent d'une importante production.

En effet, au XVII^e siècle, tout grand mécène possède au moins un portrait sur pierre. Les inventaires des Borghese, des Colonna, des Rospigliosi ou encore des Barberini, font état de portraits méconnus. Ainsi le cardinal Francesco Barberini constitue-t-il progressivement une collection qu'il enrichit au cours des années. En 1626, il possède un « portrait de D. Ferrante Gonzaga sur pierre d'ardoise cassé au milieu, dit de la main

du Tintoret, haut de palme deux et large de palme 1 ¼ ... »[Note586](#), puis, en 1649, il détient « un tableau, avec le cadre gravé et doré sur ardoise [représentant] une femme qui tient un vase dans la main, haut de deux palmes un tiers et large d'une palme et demi »[Note587](#).

Enfin, l'inventaire de 1679 fait état d'un « portrait sur pierre d'ardoise représentant la figure d'une personne âgée avec une grande barbe à collier à l'antique »[Note588](#). De la même manière, les collections d'érudits, comme celle du cardinal Francesco Maria Del Monte (1549-1626), se dotent de portraits sur pierre[Note589](#).

Pourtant, il sied de rester prudent sur ce sujet car nos connaissances demeurent très lacunaires et l'essentiel de nos informations concerne le XVII^e siècle et non le XVI^e siècle, or la majorité des portraits sur pierre ont été exécutés dans les années 1530-1560.

2. Les sujets religieux : Sebastiano del Piombo, Titien et les Bassano

2.1. Les expérimentations de Sebastiano del Piombo

Parallèlement aux portraits, les expérimentations sur pierre de Sebastiano del Piombo concernant les sujets religieux connaissent une diffusion importante. Entre 1533 et 1540, il peint au moins cinq tableaux sur pierre, dont une *Vierge au voile*[Note590](#), exécutée vers 1533, une *Pietà*[Note591](#), commencée vers 1533 et achevée en 1539 et enfin diverses versions du *Christ porte-croix*. Tandis que les commanditaires italiens et espagnols se tournent vers Sebastiano del Piombo afin d'obtenir une de ses compositions, les peintres, de nationalités diverses, s'approprient ses modèles et sa technique afin d'en proposer une nouvelle formulation. Titien ne peut résister à cet effet de mode et doit, peut-être à contre-cœur, répondre à des commandes sur pierre. Par son intermédiaire, la Vénétie découvre une nouvelle façon de peindre dont les membres de la famille Bassano se font très rapidement les représentants.

En 1530, Vittorio Soranzo écrit à Pietro Bembo que Sebastiano del Piombo a découvert une nouvelle technique, la peinture sur pierre et qu'il a peint un Christ porte-croix. Giorgio Vasari conforte ces assertions en mentionnant qu'il « exécuta avec grand travail pour le Patriarche d'Aquilée un Christ porte-croix représenté à mi-corps, peint sur pierre qui fut une chose très admirée »[Note592](#). De nombreux critiques proposent d'identifier cette œuvre avec la peinture déposée au musée de Budapest (fig. 66)[Note593](#). Or dès 1959, Roberto Salvini s'oppose à cette hypothèse et penche pour une datation plus tardive, vers 1540[Note594](#). Cependant, lors de l'exposition *Sebastiano del Piombo y España*, l'idée selon laquelle la version de Budapest[Note595](#), correspondrait au témoignage de Giorgio Vasari est reprise[Note596](#). L'identification du tableau peint pour le patriarche d'Aquilée, Marco Grimani, est donc loin d'être établie[Note597](#). Ce problème est rendu d'autant plus complexe que Sebastiano del Piombo utilise cette technique à maintes reprises et fournit de nombreuses versions du Christ porte-croix durant les années 1530-1540, période qui voit un changement sans précédent dans ses réalisations.

Lorsque que Sebastiano del Piombo peint un Christ porte-croix accompagné du Cyrénéen[Note598](#), il s'inscrit encore dans la tradition vénitienne et reprend les exemples dictés par Giorgione et Bellini[Note599](#). Les versions ultérieures, dont celle de Budapest, diffèrent à tout point de vue. Federico Zeri met en rapport la peinture avec une nouvelle situation politique et culturelle fortement marquée par le sac de Rome et imprégnée des sermons de religieux comme Juan de Valdès prêchant un retour à une plus grande rigueur[Note600](#). La vision de Sebastiano del Piombo, fortement bouleversée par les exactions commises durant cet événement, s'en trouve altérée. Par l'entremise de Michel-Ange, Sebastiano del Piombo rencontre des représentants proches des milieux réformés - cités dans la partie consacrée aux portraits - influant certainement sur sa production. Après 1527, il se consacre à des sujets qui lui permettent de donner libre cours à l'expression de son inquiétude.

Le Christ porte-croix est révélateur de cette transition. Présenté dans un format resserré, il symbolise

l'expression même de la douleur puisque, seul face à sa détresse, il conduit le spectateur à une fervente piété. Hormis la composition de Budapest, Sebastiano del Piombo réalise au moins deux sujets similaires sur pierre.

Le premier, peint entre 1531 et 1537, se trouve au musée de l'Ermitage (fig. 67)[Note601](#). Le 25 mai 1537, Nicolò Sernini, agent du cardinal Ercole Gonzaga, écrit à son propos « Si votre Majesté avait vu l'un des Christ portant la croix qu'il a peint pour le comte de Sifuentes, vous auriez peu d'espérance parce que non seulement il ne plaisait pas mais il offensait à le voir »[Note602](#).

Le second, effectué à partir de cette version, après 1539, peut être pour Don Ferrante Gonzaga, est exposé à Madrid au Museo del Prado (fig. 68)[Note603](#). Ces œuvres doivent émouvoir l'observateur. Michael Hirst note pourtant une évolution entre toutes ces peintures et propose de dater plus tardivement la version du musée de Budapest et de la mettre en corrélation avec la *Pietà* d'Úbeda (fig. 69), achevée en 1539, et la *Visitation* de Santa Maria della Pace, commencée en 1538. Dans la représentation de Budapest, l'espace s'accroît afin de donner une image où le Christ, décrit sans couronne d'épines, n'est plus la représentation de l'homme souffrant mais celle de la douleur universelle[Note604](#). L'iconographie répond aux exigences religieuses prônées par Charles Quint et Philippe II, qui se présentent comme les défenseurs du catholicisme et insufflent en Espagne un esprit dévotionnel, une piété dans laquelle s'insèrent les réalisations de Sebastiano del Piombo[Note605](#). Commanditaires et artistes se tournent en effet vers lui. Dès 1516, Sebastiano del Piombo est employé par Pierfrancesco Borgherini afin de peindre une *Flagellation* sur mur, pour l'église de San Pietro in Montorio. Son travail lui vaut la considération du cardinal espagnol Bernardino de Carvajal qui supervise l'accomplissement des travaux[Note606](#). En 1521, Jeronimo Vich y Valterra rapporte en Espagne un Christ porte-croix - sur toile, Museo del Prado - de Sebastiano del Piombo.

Toutefois, il faut attendre 1530, c'est à dire le couronnement de Charles Quint par Clément VII à Bologne pour que Sebastiano del Piombo rencontre ses principaux commanditaires dont Fernando de Silva, comte de Cifuentes, résidant à Rome en 1530 et ambassadeur à la cour papale de 1533 à 1536. Sebastiano del Piombo met à profit ses contacts pour obtenir différentes commandes comme le *Christ Porte-croix* de l'Ermitage ou la *Pietà* d'Úbeda, exemple intéressant dont la correspondance entre Nicolò Sernini et Ferrante Gonzaga sur la genèse de l'œuvre a en partie été retrouvée par Giuseppe Campori[Note607](#), étudiée et publiée par Michael Hirst[Note608](#). D'après ces différentes lettres, Ferrante Gonzaga prie Sebastiano del Piombo d'exécuter une peinture destinée à être offerte à Francesco de Los Cobos, secrétaire et proche conseiller de Charles Quint. Ferrante Gonzaga est obligé de confier la réalisation à un artiste de renom, d'autant que, comme l'affirme Bernardo Navagero en 1546, « il n'existait pas de roi, de prince, de duc ou de seigneur qui ne lui offraient des présents et ne l'appuyait. L'Empereur le savait et le tolérait »[Note609](#). L'ensemble de ces dons, où l'école vénitienne est largement représentée, atteste des goûts de Francisco de Los Cobos[Note610](#).

Le 8 juin 1530, celui-ci s'entretient avec Clément VII à propos de la fondation, dans l'église El Salvador, à Úbeda, de sa chapelle funéraire. Le pontife approuve le projet et lui concède à la fois des indulgences et des privilèges. Peu après cette rencontre, Ferrante Gonzaga décide de procurer au secrétaire de Charles Quint une œuvre destinée à la chapelle.

En juin 1533, Sebastiano del Piombo propose deux sujets, une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* ou une *Pietà* exécutée d'après un dessin de Michel-Ange. Le commanditaire choisit l'iconographie de la *Pietà*, sujet plus conforme au lieu de destination. À partir de cette date, les lettres ne cessent de se succéder et font état de plaintes émanant du commanditaire, Ferrante Gonzaga ou de son agent, Nicolò Sernini sur la lenteur de l'artiste ou sur les sommes importantes réclamées par celui-ci[Note611](#). Le 17 décembre 1537, découragé, Ferrante Gonzaga pense abandonner le projet. Sernini est obligé de faire appel à Francesco Maria Molza ou à Michel-Ange afin d'intercéder auprès de Sebastiano del Piombo. En 1539, après maintes tergiversations, le tableau est enfin achevé.

Dans un même temps, les différentes correspondances attestent de la décision prise par Ferrante Gonzaga de

faire copier un tableau de Raphaël. Le 8 avril 1537 Sernini relate que l'artiste, non nommé, « s'est offert de peindre sur pierre si comme cela je le veux ou sur une plaque faite exprès de cuivre [Note612](#). » et ajoute que « le travail sur cuivre me plairait car c'est une chose plus sûre et durable que la pierre, et le bois » [Note613](#). Les écrits de Sernini apportent deux constats. L'artiste propose au commanditaire d'employer deux sortes de support - généralement les directives sont fournies par le commanditaire - tandis que Nicolo Sernini se préoccupe des problèmes posés par la conservation de l'œuvre. Sa réaction montre clairement que la peinture sur pierre ne s'avère pas fiable. Pourtant, Ferrante Gonzaga ne partage pas les mêmes jugements que Sernini et, contrairement à son avis, il envisage de demander à l'artiste de peindre sur pierre. Le 24 mai 1537, Sernini écrit que « même si nous étions résolus à faire cette œuvre, il serait nécessaire d'avoir avant en main le cadre, et avec cette mesure trouver la pierre que l'on puisse ajuster » [Note614](#). Au cours de ces correspondances, les noms de l'auteur, du sujet exact ou encore de son achèvement ne sont jamais mentionnés. Toutefois, les renseignements étudiés au préalable sont fondamentaux à la compréhension de la peinture sur pierre et justifient, dans notre discours sur Sebastiano del Piombo, cette petite parenthèse.

Pour revenir brièvement sur l'analyse de la *Pietà*, les monographies consacrées à Sebastiano del Piombo présentent différentes variations de ce sujet, élaborées par des artistes italiens ou espagnols qui, comme Juan de Juanes ou Luis de Morales, exaltent les caractéristiques austères des modèles de Sebastiano del Piombo. Les peintures du Christ porte-croix connaissent un succès similaire. L'exemplaire du musée du Prado, sur ardoise, en est une illustration.

Les renseignements sur la provenance, la date d'exécution ou encore le commanditaire posent un certain nombre de problèmes puisque les études sur Sebastiano del Piombo concordent sur le fait qu'il est enregistré dans les inventaires du palais d'Aranjuez à partir de 1818. Manuela B. Mena Marqués propose de voir dans l'œuvre du Prado une version antérieure à celle de l'Ermitage - les arguments avancés, soit une qualité artistique de la version du Prado supérieure à celle de l'Ermitage, ne permettent pas de confirmer cette hypothèse [Note615](#).

Jusqu'en 1571, le tableau n'est cité dans aucune collection et il faut attendre cette date pour que l'on trouve mention, dans les inventaires royaux et dans les sources imprimées, de deux tableaux du Christ porte-croix dont l'un est peint sur ardoise.

Le monastère de l'Escorial comporte en effet « une peinture sur pierre de la figure de notre Seigneur, à mi-corps en haut, avec la croix sur l'épaule, de la main de frère Sebastien [...] il est haut de quatre pieds un quart et large de trois pieds et demi » [Note616](#). Francisco de Los Santos mentionne, sans toutefois en préciser le support, deux versions du Christ porte-croix dans l'église de l'Escorial soit « dans le tableau du milieu il y a une image du Christ Notre Seigneur avec la croix sur l'épaule, qui soulage immédiatement à le regarder ceux qui portent dans le cœur le poids des obligations, qui rend doux le joug à la vue de qui le porta le premier [...] C'est une peinture de la main de Sebastiano del Piombo, grand compagnon et suiveur de Buonarroti » [Note617](#). et « un autre de Notre Seigneur avec la croix sur l'épaule, original de Piombo » [Note618](#). Pourrait-il s'agir des versions - l'une sur toile, l'autre sur pierre - qui se trouvent actuellement au Prado ?

Michael Hirst propose de rapprocher la peinture décrite dans ces diverses sources de celle possédée jadis par le Comte de Cifuentes. Il la met d'ailleurs en rapport avec l'œuvre citée en 1626 dans le journal du voyage en Espagne de Cassiano dal Pozzo. Celui-ci expose qu'il « vit le chœur qui est ample, dans lequel est un important nombre de siège [...] au siège du milieu, où se trouve le prieur est mis au-dessus de lui un Christ porte croix sur l'épaule fait sur ardoise qui fut très cher à Philippe II [...] on dit qu'il est de frère Sebastiano del Piombo » [Note619](#).

Enriqueta Harris et Gregorio de Andrés s'accordent avec cette hypothèse et soulignent que le tableau a été donné par Joseph Bonaparte au général Soult [Note620](#).

Si aucune information ne permet d'étayer ces suggestions - c'est à dire que la description correspondrait à la

peinture commandée par le comte de Cifuentes - on retient en revanche que l'admiration éprouvée par Philippe II pour ce tableau est représentative des goûts des souverains espagnols et reflète l'atmosphère régnant dans le royaume. L'empereur, Charles Quint, passionné par la peinture vénitienne et notamment par Titien, influence fortement les penchants artistiques de son fils Philippe II. À la mort de son père, ce dernier perpétue les relations nouées par Charles Quint avec Titien, considère avec intérêt les œuvres de Sebastiano del Piombo et poursuit une politique culturelle tournée vers la Vénétie en soutenant des artistes comme les Bassano. Pour comprendre explicitement l'engouement porté aux peintres vénitiens et à la peinture sur pierre, il importe de revenir sur quelques commandes importantes de Charles Quint.

2.2. Titien et Charles Quint

De 1530 - date de leur première rencontre - jusqu'à sa mort, Charles Quint promeut l'art de Titien dont le mode solennel et l'efficacité de persuasion sont à même de célébrer la puissance de l'Empire. En 1536, Charles Quint nomme Titien premier peintre de cour et lui octroie en 1541 une pension annuelle. En 1556, il choisit de se retirer de la vie politique et cède le pouvoir à son fils afin de s'établir dans le monastère de Yuste. Durant ses dernières années, il fait preuve d'une ardente dévotion et privilégie désormais les œuvres religieuses pouvant plonger le spectateur dans de longues méditations. L'*Ecce Homo* sur ardoise (fig. 70)[Note621](#), et la *Vierge de douleur* sur marbre (fig. 71)[Note622](#), en sont deux illustrations particulièrement intéressantes. D'après la correspondance échangée entre Titien et le conseiller de Charles Quint, Antoine Perrenot de Granvelle, l'*Ecce Homo* commandé en 1548 et achevé le premier septembre de cette même année[Note623](#), reprend, selon Titien, le modèle réalisé pour Paul III en 1546[Note624](#). La version destinée à Charles Quint apparaît dans les inventaires du monastère de Yuste en 1556 jusqu'à ce qu'elle soit transférée à l'Escorial en 1574. L'image du Christ solennel et digne dans sa douleur - émouvant en cela le spectateur - rencontre un important succès qui explique sa diffusion en Espagne et en Italie.

Dès novembre 1548, Antoine Perrenot Granvelle intercède auprès de Titien afin d'obtenir une variante de ce thème[Note625](#), et l'Arétin montre un véritable enthousiasme lorsqu'en janvier 1548, Titien lui donne une version de l'*Ecce Homo*. Il écrit ainsi « en ce matin de Noël, j'ai reçu la copie du Christ, d'une vérité pleine de vie, que vous apportez à l'empereur. C'est le cadeau le plus précieux que jamais roi ait octroyé en récompense de son favori. D'épines est la couronne qui le transperce, de vrai sang le sang qui coule de leurs piquants. Une flagellation ne peut boursouffler ni faire blémir les chairs plus que ne l'a fait votre divin pinceau. La douleur qui crispe le corps immortel de Jésus figuré sur cette pieuse image pousse au repentir tout chrétien qui contemple ces bras assaillis par la corde qui lie les mains...»[Note626](#).

La deuxième œuvre, la *Vierge de douleur* sur marbre, pose un plus grand nombre de problèmes. Depuis l'ouvrage de Joseph A. Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle en 1878, tous les chercheurs ont confondu, dans les correspondances de Francisco de Vargas et de Charles Quint, deux sujets identiques, peints l'un sur panneau et l'autre sur marbre[Note627](#). En 2003, Miguel Falomir Faus[Note628](#) remarque que la *Vierge de douleur* sur panneau (fig. 72)[Note629](#), présentée jusqu'alors comme une œuvre postérieure à la version sur pierre, aurait, au contraire, été commandée en juin 1553 et correspondrait à la description donnée par Francisco de Vargas à Charles Quint d'un « autre tableau qui est une Vierge sur panneau égale à l'*Ecce Homo* que votre Majesté possède »[Note630](#). Mentionnée à maintes reprises dans ces divers courriers, elle n'est envoyée à Bruxelles qu'en octobre 1554 et arrive à Yuste en 1556. Parallèlement, la *Vierge de douleur* sur marbre est commandée en 1555 et peinte dans un délai beaucoup plus rapide puisqu'en 1556 elle est également citée dans les inventaires du monastère de Yuste.

Les nombreuses similitudes entre les deux représentations, qui jouent un rôle complémentaire, sont à l'origine de ces confusions[Note631](#). L'œuvre peinte sur panneau, figurant une Vierge avec les mains jointes, invite à la prière tandis que la deuxième version, réalisée sur marbre, présentant une Vierge avec les mains ouvertes, donne au spectateur la possibilité de participer activement à ces oraisons.

Alors que la *Vierge* sur panneau devait présenter le même format que la peinture de l'*Ecce Homo*, la *Vierge de douleur* sur marbre doit également répondre aux exigences du commanditaire. Le support est imposé à l'artiste puisque Francisco de Vargas écrit à Charles Quint le 7 mars 1555 qu'il a rencontré Titien et qu'il « s'assura ensuite de faire le tableau de Notre Dame selon le vœu de votre majesté [...] il a quelques difficultés à trouver la pierre ; mais cela se fera avec toute la diligence possible et si on ne la trouvait pas, ce sera fait sur panneau »[Note632](#). Le 31 mars 1555, Francisco de Vargas poursuit en mentionnant que « Titien a compris pour le tableau et je le sollicite à trouver la pierre adéquate, ce qui n'est pas rien »[Note633](#). Pour répondre aux conditions posées par Charles Quint, Titien doit se procurer lui-même le support - lors des commandes de grandes dimensions comme les peintures d'autel, le matériau est automatiquement fourni par le commanditaire et il arrive qu'il en soit de même pour les petits formats.

Charles Quint, vraisemblablement impressionné par les différentes versions sur pierre de Sebastiano del Piombo envoyées en Espagne, dont la *Pietà* d'Úbeda appartenant à son plus proche conseiller Francesco de Los Cobos, décide de faire peindre ces deux oeuvres sur ardoise et sur marbre. Ce penchant est corroboré par la commande, en 1555, d'une copie sur ardoise d'une *Vierge de douleur* de Michel Coxcie à Jan Cornelisz Vermeyen pour la chapelle du palais de Coudenberg à Bruxelles[Note634](#).

Le fait que, dans toute sa production, Titien n'emploie cette technique qu'à deux reprises, atteste qu'il n'apprécie aucunement la peinture sur pierre. Tandis que ses dernières oeuvres sur toile, des scènes de la Passion peintes en nocturne avec de vifs éclats de couleurs, se seraient volontiers prêtées à l'usage de matériaux comme l'ardoise, Titien préfère jouer avec les effets de matière et employer des toiles grenues.

À son encontre, les Bassano comprennent rapidement l'opportunité d'intégrer la peinture sur pierre à la « dernière manière » du Titien, c'est à dire des oeuvres sur pierres noires composées de touches de couleurs vives.

Leurs peintures connaissent un succès sans précédent en Italie et en Espagne. D'ailleurs, on parle, pour les productions des Bassano, « d'âge d'or » sous les règnes de Philippe II et Philippe III[Note635](#). Là encore, ces réalisations font appel à la dévotion et sont installées avec les peintures sur pierre de Sebastiano del Piombo et de Titien, dans l'oratoire du souverain.

2.3. L'atelier des Bassano

À partir des années 1560, Jacopo Bassano montre un intérêt croissant pour les effets de lumière et des œuvres comme *l'Adoration des Bergers* du palais Corsini à Rome, peinte en 1562[Note636](#), sont significatives de cette évolution.

Jacopo Bassano poursuit ses expérimentations pour s'orienter à partir des années 1570 vers la dernière manière de Titien et vers les oeuvres du Tintoret, privilégiant l'utilisation de touches de peinture vives et de forts clairs et obscurs. Vers 1575, il s'adonne aux traitements de scènes de la Passion peintes en nocturne. Après un séjour romain de 1574 à 1576, Carel Van Mander relate, dans le *Schilderboeck*, « d'avoir vu à Rome auprès d'un marchand quelques petits tableaux avec des scènes de la Passion, toutes feintes de nuit. Elles étaient peintes sur des petites pierres noires, sur lesquelles les rayons de lumière, provenant de flambeaux, chandelles ou lumières, étaient tracés sur le fond noir de la pierre avec des traits d'or puis ensuite vernies : il y avait de gracieuses figurines, des soldats armés et d'autres images, et partout le fond était laissé naturel, de telle façon que la pierre noire simulait la nuit »[Note637](#). Jacopo Bassano emploie probablement la pierre de touche de Salò extraite, selon Vincenzo Scamozzi, entre Vincenza, Vérone et Garda, dont la carrière de Monte Girona exploitée depuis les années 1580[Note638](#). Les découvertes de nouveaux gisements et le développement des extractions sont vraisemblablement à l'origine de la diffusion de la peinture sur pierre de touche sur le marché. D'après le témoignage de Carel van Mander, on sait que dès les années 1575, les œuvres sur pierre de Jacopo Bassano sont appréciées et vendues sur le marché romain[Note639](#).

En 1577, Lorenzo Marucini témoigne du fait que Jacopo Bassano est « inventeur de la manière de peindre des nuits sur toile et sur pierres noires de Vérone »[Note640](#). et en mai 1581, Francesco écrit à Niccolò Gaddi que son père ne dessine plus en raison d'une vue trop basse liée à la vieillesse[Note641](#). Il atteste par ces dires que Jacopo Bassano poursuit ses expérimentations en choisissant d'employer la couleur au détriment du dessin. Dorénavant, Jacopo Bassano construit l'espace du tableau en fonction de la couleur et met en valeur, par ce moyen, l'élément central de l'événement décrit. Débute alors une véritable production de petites compositions sur pierre de touche, reprenant souvent des solutions adoptées pour des tableaux de grand format. Giambattista Verci signale ainsi qu'à la mort de Jacopo Bassano, celui-ci possédait « une pierre noire sur laquelle était mortaisée la circoncision de Notre Seigneur, de trois quart pour chaque côté »[Note642](#). et poursuit que « Giacomo, outre son travail sur toile ou à fresque, avait l'habitude de peindre, comme l'écrit Francesco Chiuppani, sur la pierre noire »[Note643](#). et que « pour cela, sa couleur gagne en intensité »[Note644](#). Alors que les spécialistes des Bassano s'accordaient pour dater la production de peintures sur pierre à partir de 1575, Giorgio Fossaluzza publia en 2000-2001, dans le catalogue de l'exposition milanaise consacrée à la peinture sur pierre, un *Christ porte-croix* peint sur ardoise (fig. 73)[Note645](#), comportant, sur la croix, la signature et la datation « J.B. 1570 », permettant d'envisager une production avant 1575.

Toutefois, il souligne qu'il s'agit de rester prudent quant à cette inscription car les œuvres sur pierre de Jacopo sont pour la plupart méconnues et de nombreuses représentations sont le fruit de son atelier[Note646](#). Ainsi en est-il du *Christ porte-croix*, repris par Gerolamo dans la version sur pierre du Kunsthistorisches Museum de Vienne[Note647](#). ou par Leandro dans la peinture de l'Ermitage[Note648](#). - auteur de nombreuses répliques dont celle de Dresde, Alte Meister, exécutée vers 1604-1605[Note649](#). - dans laquelle la mise en scène du Christ présente de nombreuses affinités avec celui de Jacopo. Enfin, il n'est pas possible de savoir qui est l'auteur, Francesco ou Jacopo, du *Christ porte-croix* mentionné à Rome dans l'inventaire du cardinal Girolamo Berniero en 1611[Note650](#).

Toujours est-il que les nocturnes de Jacopo rencontrent un rapide succès auprès des collectionneurs vénitiens et romains, et conquièrent la noblesse espagnole. Dès janvier 1574, Diego Guzman de Silva envoie des tableaux des Bassano en Espagne[Note651](#). et en 1607, les inventaires royaux espagnols comptent trois compositions sur pierre : un *Couronnement d'épines*, une *Expulsion des marchands du temple* et un *Christ porte-croix*[Note652](#).

Pour faire face à ces commandes, Jacopo Bassano organise un atelier auquel ses fils participent[Note653](#). Dès 1565, Francesco est appelé à collaborer aux productions de Jacopo. À partir de 1574, tous deux travaillent ensemble pour des peintures d'autel et Alessandro Ballarin signale une série de peintures communes peintes vers 1576 dont le *Christ dans la maison de Marthe et Marie* - Houston, fondation de Sarah Campbell Blaffer - la *Cène d'Emmaus* - Irlande, Crom Castle - et le *Retour du fils Prodigue* - Rome, Galleria Doria[Note654](#).

En 1577, Francesco se libère de la tutelle de son père et installe son propre atelier à Venise. Carlo Ridolfi témoigne alors du fait que « les œuvres de Francesco plaisaient également pour la nouvelle et belle manière de colorier apprise par son père »[Note655](#). Francesco fait preuve dans ses compositions d'une réelle indépendance et reprend dans un même temps des exemples divulgués par Jacopo.

Entre 1575 et 1583, Leandro se forme dans l'atelier de son père tandis que Gerolamo ne débute que vers 1580[Note656](#). On ne possède que peu d'informations sur les productions de Leandro et de Gerolamo. Carlo Ridolfi insiste sur le fait que les deux frères sont amenés à copier ou à compléter des œuvres de Francesco. Ainsi écrit-il que « Francesco étant mort en 1594, laissant beaucoup de ses œuvres inachevées, Leandro part à Venise où il les termina »[Note657](#).

Tous participent à la diffusion des peintures religieuses, « des scènes de la passion du Rédempteur » à destination privée[Note658](#).

Parmi les œuvres notables attribuées à Jacopo Bassano, la *Déposition* sur pierre (fig. 74)[Note659](#), autrefois

dans la collection du marquis de Lansdowne, est significative de cette production en série. La première version de la *Mise au tombeau* - différant quelque peu du thème de la *Déposition* - traitée en nocturne, est peinte en 1574 par Jacopo Bassano pour l'église de Santa Maria in Vanzo à Padoue^{Note660}. Les compositions de Vienne^{Note661}, et de Vicence^{Note662}, pour l'église de Santa Croce Carmini, reprennent sans grande variante la peinture de Padoue. Pour le tableau de Vienne, les similitudes avec la peinture de Padoue sont telles qu'en 1908 Ludwig Zottman considèrait la version de Vienne comme une œuvre préparatoire^{Note663}. Depuis, on a remarqué la faiblesse de la composition et proposé de l'attribuer à Leandro^{Note664}. Parallèlement, le traitement du thème de la *Déposition* reprend quasiment le même schéma que celui de la *Mise au tombeau*. Trois compositions de Jacopo sur ce thème sont connues - dont une seule sur pierre. La première, la *Déposition* de Lisbonne^{Note665}, peinte vers 1580 apparaît comme une étude préparatoire ayant servi à l'élaboration des deux autres tableaux - dont la gravure de Pieter de Jode, signalée par cet auteur pourrait être à l'origine de nombreuses variantes^{Note666}.

La deuxième œuvre, exposée au musée du Louvre, présentant quelques différences avec le modèle de Lisbonne, a fait l'objet de controverses quant à l'attribution, souvent remise en cause en faveur de Francesco^{Note667}.

La troisième œuvre - ancienne collection du marquis de Lansdowne - assignée jusqu'à présent à Jacopo, reprend de manière conforme la peinture du musée de Lisbonne avec une grande intensité dramatique. À l'encontre du traitement des diverses *Mise au Tombeau*, celui des *Déposition* privilégie une conception de l'espace beaucoup plus resserrée. Dans la composition sur pierre, peinte après 1580 le Christ, la tête renversée en arrière, le corps livide, est soutenu par Joseph d'Arithmatie tandis que le jeune Nicodème, à ses côtés, descend de l'échelle^{Note668}. Il est entouré de la Vierge agenouillée, les bras tendus vers lui et de Marie Madeleine. À l'arrière-plan, dans l'obscurité, sont représentés deux personnes - l'une pouvant être saint Jean ? L'intensité de la scène repose sur les effets de clair-obscur créés par l'éclairage artificiel de la bougie posée au centre de la composition et sur le jeu des contrastes fournis par le support et les vives tonalités employées par l'artiste.

Ces différentes versions sont à l'origine de dérivations effectuées vraisemblablement par l'atelier de Jacopo Bassano. Ainsi l'inventaire du duc de Savoie, Charles Emmanuel I, mentionne « un Christ mort avec la Vierge, les trois Marie, Joseph et Nicodème. Petites figures entières en pierre de touche. Du Bassan antique. Bon. A.P. 0.7 ; L.P. 0.6 »^{Note669}, qui dérive certainement des exemplaires du Louvre ou des *Mise au tombeau* de Vienne et Vicenza.

La reprise par Francesco de la *Mise au tombeau* dans la peinture sur ardoise du Museo del Prado révèle l'étroite dépendance des modèles de Jacopo dans la production de ses fils. Il en est de même dans les traitements de la *Dérision du Christ*, du *Couronnement d'épines* ou de la *Flagellation*, thèmes successivement abordés par Jacopo, Francesco et Leandro entre 1575 et 1615.

Les différents dessins de la *Flagellation du Christ* de Jacopo Bassano pourraient être à l'origine des versions de Francesco ou de Leandro, qui auraient repris ses exemples pour concevoir des sujets comme la *Dérision du Christ*. Pourtant, le *Christ couronné d'épines* de Jacopo Bassano^{Note670} - Rome, collection privée - exécuté vers 1589-90, a également pu servir de modèle à leurs variations. La peinture sur pierre du Prado accordée à Leandro reprend un nombre important d'éléments de Jacopo, comme l'enfant en bas à gauche soufflant sur les braises, le Christ assis sur un trône entouré de soldats, le dos courbé, la tête légèrement penchée vers l'avant. Cependant, Leandro propose un traitement de la lumière, accentuée ici par différentes sources lumineuses comme la torche ou les braises, plus prononcé, moins naturel rappelant celui de la composition de Turin (attribuée à l'atelier de Jacopo Bassano) dans laquelle le mode de représentation des rayons lumineux est identique. À partir de ces thèmes, il est possible de relever au moins une douzaine de répliques peintes par Leandro entre 1583 et 1585.

Francesco Bassano est également amené à aborder ce thème à maintes reprises. La *Dérision du Christ* (fig.

75) montre une certaine liberté par rapport à Jacopo [Note671](#). Tout en reprenant certains éléments, il réussit à apporter un aspect novateur. La *Dérision du Christ* présente une multitude de personnages massés autour du Christ - retrouvés dans la peinture du musée de Padoue - tandis que les oeuvres de Jacopo ou de Leandro proposent une composition beaucoup plus clairsemée.

Cette peinture, présentant un format similaire avec une autre œuvre de Francesco, un *Christ dans le jardin des oliviers* (fig. 76) [Note672](#), pourrait s'inscrire dans une série iconographique et toutes deux proviendraient de la même collection. Elles sont effectivement citées dans l'inventaire du marquis de Voghera, Amedeo dal Pozzo (1579-1644), personnalité qui a suscité, avec son cousin Cassiano dal Pozzo, un regain d'intérêt pour ses qualités de mécène et son exceptionnelle collection d'œuvres d'art, incluant treize peintures sur pierre regroupées dans un petit cabinet [Note673](#). L'inventaire de 1634 comporte la description de «deux petits tableaux sur la pierre de touche de Fran[ces]co Bassano c'est à dire l'oraison dans le jardin des oliviers et l'autre le couronnement d'épines avec un cadre d'ébène haut environ de trois pieds, large de deux chacun» [Note674](#), pouvant correspondre à ces deux œuvres.

Dans les années 1580, Francesco aborde le thème du Christ dans le Jardin des oliviers pour des peintures d'autel ou des compositions de grandes dimensions, telle la série exécutée pour l'église de San Antonio à Brescia, déposée aujourd'hui au John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota [Note675](#). Jacopo serait à l'origine de la conception du thème dont une peinture d'autel, disparue, exécutée vers 1575 servirait encore une fois d'exemple à ces différentes variantes. Il est certain que la facture de l'ange, surgissant dans un halo de lumière et illuminant le Christ situé dans l'obscurité, s'appuie sur les réalisations antérieures de Jacopo.

Les problèmes (attribution et datation) posés par des productions en série au sein d'un même atelier persistent puisque généralement les petites peintures sur pierre ne comportent ni signature ni datation. De plus, elles reprennent des modèles préexistants et intègrent une dimension religieuse importante dont les caractéristiques dévotionnelles sont intensifiées par le traitement en nocturne [Note676](#). Ces particularités expliquent le succès des Bassano auprès de la noblesse espagnole comme Juan de Lescano, ambassadeur espagnol à Rome [Note677](#), ou auprès des mécènes romains comme Zaccaria et Nicolò Sagredo [Note678](#), ou Francesco Barberini [Note679](#), qui tous possèdent des peintures sur pierre des Bassano.

Lors de l'exposition madrilène consacrée aux Bassano, Miguel Falomir Faus insiste sur leur aspect dévotionnel et explique que, dans les collections royales, chacune des œuvres sur pierre est déposée dans l'oratoire de Philippe II et recouverte d'une petite tenture afin que le souverain puisse apprécier ces images en des occasions déterminées [Note680](#). La présence des Bassano dans les grandes collections atteste de la diffusion de la technique sur l'ensemble du territoire italien et démontre la transmission de leur art en Vénétie [Note681](#). En 1975, Giuseppe Maria Pilo publie une *Adoration des mages* sur lapis-lazuli (fig. 77) [Note682](#), assignée à Jacopo Bassano et en souligne le caractère précieux et maniériste se référant au style du Parmesan [Note683](#). Il met alors en rapport cette composition avec celle de la Galleria Borghese [Note684](#), peinte vers 1576 et celle du Kunsthistorisches Museum de Vienne [Note685](#), pour décréter que la peinture sur lapis-lazuli serait antérieure à ces deux versions. Datation et attribution nous surprennent. Parmi tous les exemples de peinture sur pierre étudiés, tous dérivent d'une composition, d'un dessin ou d'une gravure et il paraît peu probable qu'une petite production sur pierre puisse être à l'origine d'une commande plus importante. De plus, les œuvres sur des supports semi-précieux n'apparaissent à Florence et Rome qu'à la fin du XVI^e siècle, c'est à dire vers 1580-1590. Cette œuvre datée entre 1551 et 1555 par l'auteur jouerait donc un rôle novateur.

Dans un même temps, la galerie Corsini exposait en 1986 une *Adoration des mages* [Note686](#), et une *Adoration des bergers* sur jaspe de Sicile (fig. II. 78) [Note687](#), et le Kimbell Art Museum de Fort Worth présente une *Adoration des mages* sur jaspe (fig. 20) [Note688](#), également attribuées à Jacopo Bassano et datées entre 1555 et 1565. Tout porterait à croire qu'il s'agit, là encore, d'une production en série mise en place par Jacopo Bassano. Pourtant, Giorgio Fossaluzza est amené à reconsidérer la peinture sur lapis-lazuli et souligne qu'à partir de 1598-1599, le thème connaît un succès inattendu lié au fait que Raphael et Johannes Sadeler

proposent deux versions gravées^{Note689}. William Roger Rearick suggère alors à Giorgio Fossaluzza de voir dans l'*Adoration des mages* de la galerie Corsini l'intervention d'un artiste véronais du premier quart du XVII^e siècle. Cette remarque n'est pas dépourvue d'intérêt car à partir de la fin du XVI^e siècle, les artistes véronais assimilent les leçons de Titien, Bassano, Tintoret ainsi que de l'école romaine ou florentine^{Note690}, et reprennent la technique de la peinture sur pierre pour en faire un genre spécifique à cette école.

3. La diffusion en Vénétie : Vérone et Padoue

3.1. Entre tradition et innovation

Entre 1580 et 1630, Vérone se présente comme un centre artistique actif, promouvant une multitude d'artistes tels Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi ou Pasquale Ottino, reconnus pour leurs peintures de petits formats à destination privée. Les œuvres sur pierre de touche deviennent rapidement une caractéristique de l'école véronaise^{Note691}. En 1630, la peste s'abat sur la région et touche durement la population. Artistes - dont Pasquale Ottino ou Sante Creara - et commanditaires sont décimés en grand nombre^{Note692}. Il faut alors attendre la deuxième moitié du XVII^e siècle pour que la production reprenne, phénomène étrange puisque à l'inverse des autres provinces italiennes où la peinture sur pierre disparaît à partir de cette période, Vérone connaît un nouvel essor avec la participation de peintres comme Santo Prunati, Odoardo Perini ou Pietro Ronchi, actifs au début du XVIII^e siècle.

Parallèlement, les inventaires vénitiens et véronais du XVII^e siècle attestent de l'important succès rencontré par cette technique puisque toute collection digne de considération comporte au moins une peinture sur pierre de touche, citée comme *paragone*, *palangon* ou *palagonzin*^{Note693}. Malgré l'absence de descriptions précises du sujet, des dimensions ou de l'auteur - ne rendant pas évidente l'analyse entre production et collection -, les inventaires révèlent qu'à l'encontre des Bassano, qui se consacraient exclusivement au traitement des thèmes de la Passion, les artistes véronais diversifient leur production et peignent aussi bien des sujets profanes que des sujets sacrés. Destinés à des collections privées, exposés dans des cabinets avec d'autres réalisations de format similaire ou dans la chambre à coucher, lorsqu'il s'agit de peintures religieuses, ces tableaux ont une diffusion locale et s'adressent avant tout aux collectionneurs véronais. Pourtant, des artistes comme Alessandro Turchi, Pasquale Ottino ou Marcantonio Bassetti trouvent auprès de l'aristocratie romaine de véritables mécènes et montrent que deux courants distincts apparaissent au sein de l'école véronaise.

En 1974, Licisco Magagnato organise une exposition sur la peinture véronaise et consacre une grande partie à l'analyse de la génération née dans les années 1570-80 qui l'amène à constater l'émergence d'un cercle d'artistes en rupture avec « la vieille école »^{Note694}. Alors qu'autour de Felice Brusasorci et de Paolo Farinati gravitent divers peintres comme Sante Creara ou Orazio Farinati qui suivent fidèlement le style de leurs maîtres et maintiennent une approche conservatrice établie selon les exemples de Jules Romain, Michel-Ange ou Paul Véronèse, certains élèves de Felice Brusasorci comme Alessandro Turchi ou Pasquale Ottino rejettent la tradition tarso-maniériste vénitienne et partent trouver à Rome, auprès d'artistes plus novateurs, des solutions picturales différentes. Entre ces deux courants, le mode de fonctionnement, les commanditaires diffèrent fréquemment et il importe de souligner, pour la peinture sur pierre, l'évolution entre les œuvres de Felice Brusasorci ou de Paolo Farinati et celles de la nouvelle génération.

Selon Giorgio Vasari, Felice Brusasorci se forme dans l'atelier de son père, Domenico Brusasorci^{Note695}, et se rend à Florence à la mort de celui-ci, où il travaille dans l'atelier de Jacopo Ligozzi^{Note696}. En 1597, il se rend à nouveau à Florence accompagné de l'un de ses élèves, Sante Creara. Ses séjours lui permettent de prendre contact avec quelques représentants du maniérisme florentin et notamment avec les collaborateurs de Giorgio Vasari, peignant à partir des années 1570 des œuvres sur ardoise et sur cuivre pour le *Studiolo* de François I de Médicis.

À Vérone, Felice Brusasorci se tourne vers les artistes septentrionaux présents sur le territoire tel Bartolomeo Sprangeret évolue, à partir du retable de saint Thomas peint en 1579, vers les exemples vénitiens, prêtant une attention toute particulière à Paul Véronèse et aux dernières expériences sur pierre des Bassano. Les œuvres de Paul Véronèse dont une *Crucifixion*[Note697](#), (fig. 79) sur pierre de touche peinte vers 1580 pour le monastère de Santa Giustina ainsi que les productions de Palma le jeune sur porphyre - peinture qui a aujourd'hui disparu et qui est citée dans la galerie de Marino[Note698](#), - ou sur pierre noire, dont *le Christ parmi les docteurs*, daté par Stefania Mason Rinaldi aux environs de 1581, participent à la diffusion de cette technique[Note699](#). À partir des années 1590, Felice Brusasorci commence à peindre des nocturnes, production dont Carlo Ridolfi se fait le témoin puisqu'il écrit en 1648 qu'« il travailla beaucoup sur les pierres de touche, sur lesquelles il peint des dévotions et diverses poésies variées en se servant de l'obscurité même de la pierre qui permet de se substituer à l'ombre des figures, créant par ce procédé une grande intensité. Et la légende de Jupiter transformé en cygne avec des amours qui se trouvaient chez les seigneurs Muselli est peinte de cette manière »[Note700](#). La plupart de ses œuvres, non retrouvées et citées par Bartolomeo dal Pozzo, sont destinées à des collectionneurs vénitiens et véronais et sont souvent peintes en série[Note701](#). Ainsi trouvons-nous la répétition, dans les inventaires de collections privées ou dans les monastères comme San Bernardino à Padoue - production particulière que nous étudierons ultérieurement - des variations de Felice Brusasorci sur le thème de la *Déposition du Christ*. Pour l'heure nous connaissons sept œuvres peintes sur pierre abordant ce sujet qui toutes s'inscrivent dans le respect de l'art de l'atelier des Bassano et reprennent dans un même temps l'élaboration des tableaux de Paul Véronèse[Note702](#). Ces œuvres apportent des modèles à la génération successive, qui, bien souvent, peine à se détacher des cadres artistiques imposés par la tradition. Il n'est pas rare que des peintres « novateurs » comme Pasquale Ottino ou Alessandro Turchi se réfèrent aux exemples de leur maître pour exécuter des variations similaires sur pierre. Pour les œuvres de Felice Brusasorci, de nombreuses versions - vente Christie's à Rome en 1990 (fig. 80)[Note703](#), Kunsthistorisches de Vienne[Note704](#), (fig. 81), Narodni galerie à Prague[Note705](#), (fig. 82), - découlent de la *Déposition* du sanctuaire de Madonna di Campagna.

Toutes représentent le Christ mort, allongé, le corps renversé en arrière, entouré et soutenu soit par Joseph et Nicodème, une sainte femme, Marie et Marie Madeleine soit par des anges.

Le dessin préparatoire du *Christ mort pleuré par les anges*[Note706](#), (fig. 83) est repris avec fidélité dans la composition de la galerie Narodni. Le Christ, étendu, la tête légèrement renversée, est entouré d'anges : l'un, affligé par ce malheur, accoudé contre le Christ, est en pleine méditation tandis que deux angelots sortent du panier les instruments de la Passion du Christ. À leur droite, deux anges se tiennent debout et l'un des deux tient un flambeau qui éclaire l'ensemble de la scène. Enfin, les petits angelots virevoltant dans le ciel portent, eux aussi, des instruments de la Passion. L'agencement de la composition ainsi que l'utilisation d'une source de lumière artificielle correspondent à la tradition vénitienne et notamment aux dernières œuvres de Titien et des Bassano. Toutefois, Felice Brusasorci intensifie considérablement les clairs-obscur et donne une perception de la lumière quasiment surnaturelle, renforçant en cela le caractère sacré de la scène.

Malgré l'introduction de certaines variations dans l'ensemble de ces versions, il paraît difficile de discerner dans les divers inventaires - présentant des informations incomplètes - la provenance exacte de ces peintures et il n'est pas possible d'identifier avec exactitude la « très belle déposition de croix sur pierre de touche de Felice Brusasorci »[Note707](#), indiquée par Bartolomeo dal Pozzo. En revanche, on note que l'une de ces versions était citée dans les inventaires du couvent de San Bernardino de Padoue et cette information nous permet de développer, dans le chapitre suivant, un aspect particulier de l'école véronaise, atypique dans la production de la peinture sur pierre en Italie, soit les peintures dévotionnelles destinées aux monastères de Padoue et de Vérone.

3.2. La peinture sur pierre et les monastères

En 1820, Giovambattista da Persico relate que le monastère de San Bernardino conservait trois « petits tableaux sur pierre de touche, parmi lesquels la *Déposition du Christ* de Felice Brusasorci»[Note708](#). et poursuit en décrivant des peintures sur pierre dans d'autres monastères de la ville de Vérone. Dans un même temps, Saverio della Rosa signale diverses œuvres peintes sur pierre dans les abbayes véronaises[Note709](#). Ces indications attestent d'une production locale particulière, faite par des artistes véronais, puisque, sur tout le territoire vénitien, seules les localités de Vérone et de Padoue développent cette technique. L'analyse des œuvres déposées dans les musées de Padoue et Vérone dont la *Déposition* de Felice Brusasorci ou la *Vierge et des saints* d'Alessandro Turchi, mentionnées par Saverio della Rosa[Note710](#). et présentées au musée de Castelvechio à Vérone, des inventaires ou des écrits des XVII^e et XVIII^e siècles, révèlent l'ampleur prise par ces commandes « ecclésiastiques » au cours du XVII^e siècle. En 1910, Giuseppe Treca mettait ainsi en rapport deux peintures de Marcantonio Bassetti et une de Pasquale Ottino avec celles décrites dans le couvent de Santa Croce dei Cappuccini[Note711](#).

Parallèlement, Alessandro Turchi peint une œuvre pour le couvent de San Bernardino[Note712](#). , Marcantonio Bassetti exécute un *Saint Pierre* et un *Saint André*, destinés, peut-être, à être exposés dans l'église de San Zeno di Moruri[Note713](#). Nous pourrions ainsi continuer l'énumération de toute une série de peintures sur pierre provenant des différents monastères de la région dont les plus intéressants, San Giovanni di Verdara et Santa Giustina à Padoue, présentaient une collection particulière, déconcertante pour des institutions religieuses.

À San Giovanni di Verdara, à partir du XVII^e siècles, les chanoines réguliers et notamment l'abbé Ascanio constituent une collection variée conçue selon le modèle des cabinets de curiosité[Note714](#). Des ivoires aux antiquités en passant par la numismatique, tout est objet d'intérêt. La place consacrée aux peintures n'est pas négligeable et au moins quatre peintures sur pierre, dont deux d'Alessandro Turchi et deux d'un artiste anonyme - dont l'une citée dans les inventaires rédigés lors de la saisie napoléonienne, mais non localisée -, se trouvaient dans ce couvent.

Dans un même temps, l'abbaye bénédictine de Santa Giustina possède l'une des plus importantes collections de peintures sur pierre. À partir du XVI^e siècle, le monastère entre dans une phase de prospérité et devient un haut lieu de connaissance et d'étude où se côtoient lettrés, patriciens véronais et historiens. Au total une cinquantaine d'érudits entrent dans le couvent et participent à son développement. Santa Giustina s'impose comme une référence dans tous les domaines artistiques.

En 1980, Giordana Mariani Canova étudie la collection de Santa Giustina et constate que sur l'ensemble de la collection de la Museo Civico de Padoue, au moins 126 peintures proviendraient de l'abbaye[Note715](#). Parmi celles-ci, Giovambattista Rosetti signale, dans les appartements de l'abbé, une « Crucifixion avec les deux larrons peinte sur pierre de touche [Note716](#). », assignée à Paul Véronèse[Note717](#). Dans les deux cas, la *Crucifixion* aurait été peinte vers 1580 et serait entrée au monastère au début du XVII^e siècle pour être exposée dans l'église jusqu'en 1642, date à laquelle elle est citée dans les appartements de l'abbé[Note718](#). Ce changement de localisation est représentatif d'un nouveau type de collection. Les tableaux de petites dimensions comportant des scènes de la passion sont destinés à être mis dans les logements des ecclésiastiques de haut rang afin de les conduire à une méditation plus intense[Note719](#).

On peut voir en Girolamo Spinelli et en Gervasi les principaux responsables de la formation de la collection monastique[Note720](#). Tous deux jouent un rôle important au sein de l'abbaye puisque le premier, abbé entre 1627 et 1631, aménage l'appartement abbatial. Le second, abbé entre 1679 et 1684, rédige une description des lieux et des tableaux. Lors de ses acquisitions, l'abbé Gervasi se contente d'acheter des œuvres provenant d'autres monastères et ne prend pas part à la promotion d'artistes véronais contemporains. Au contraire, ces acquisitions dévoilent un goût prononcé pour les créations de la fin du XVI^e siècle et l'inventaire de 1689 fait état d'une douzaine de productions sur pierre. S'il paraît étonnant de trouver au sein de ce lieu autant de

peintures religieuses que de sujets profanes tels « une Cléopâtre », « un oiseau avec des fleurs en pierre de touche avec un cadre noir en poirier », des mosaïques de pierres dures - *commessi* - ou des pierres imagées^{Note721}. , on explique ce phénomène par le fait que les abbés, issus de l'aristocratie véronaise, commandaient des tableaux en adéquation avec les goûts de la société. Il est alors normal de constater des similitudes entre les collections dites laïques - comme celle par exemple des comtes Moscardi qui avaient un *Christ aux Limbes* et le *Christ mort avec la Vierge et saint Jean*^{Note722}. peints sur pierre de touche par Paolo Farinati - et les collections détenues par les ecclésiastiques. Ainsi le monastère de Santa Giustina possédait-il également un *Christ aux Limbes* de Paolo Farinati, actuellement à la Pinacoteca di Brera à Milan^{Note723}. . Cette production mérite un regard plus attentif car, de tous les artistes qui s'adonnent à la peinture sur pierre, de Felice Brusasorci, Enea Salmeggia à Alessandro Turchi en passant par Pasquale Ottino ou Marcantonio Bassetti, Paolo Farinati est l'un des acteurs principaux de sa diffusion.

Son livre de compte, faisant état des commandes reçues à partir de 1573, rend l'étude de ses peintures encore plus attrayante et permet de souligner les relations établies entre l'artiste et les religieux du monastère de Santi Nazaro e Celso à Vérone^{Note724}. .

3.3. L'atelier Farinati et les commandes religieuses

Pour présenter succinctement le parcours artistique de Paolo Farinati, il faut retenir que, tout comme Felice Brusasorci, il montre un intérêt incontestable pour la culture classique romaine. Michel-Ange, Raphaël et Jules Romain sont pour lui des références essentielles alors qu'un seul artiste vénitien, Paul Véronèse, retient son attention.

De son apprentissage, nous ne savons que peu de choses. Carlo Ridolfi et Bartolomeo dal Pozzo indiquent qu'il se forme auprès du peintre veronais Nicolo Giolfino^{Note725}. . La présence de Paolo Farinati à Vérone est attestée à partir de 1545^{Note726}. et il sied de constater qu'il est rapidement reconnu pour son art. En 1549, Philippe II profite de son séjour vénitien pour acquérir une peinture de cet artiste et à partir des années 1550, Paolo Farinati reçoit de nombreuses commandes hors du territoire véronais comme celle de Mantoue en 1552. Enfin, en 1570, il ouvre un atelier à Vérone dans lequel seront amenés à travailler ses deux fils, dont le plus fidèle à ses modèles, Orazio, composera des peintures sur pierre de touche en série^{Note727}. .

Paolo Farinati s'impose comme un architecte, un dessinateur et un graveur hors pair^{Note728}. et obtient une renommée considérable pour ses petites compositions sur pierre, connues, pour la plupart, grâce au livre de compte faisant état de dix-neuf peintures sur pierre parmi lesquelles seules deux - un *Saint Jérôme* ainsi qu'un *Christ aux Limbes* - correspondent aux huit productions que nous avons localisées^{Note729}. . Parmi toutes ces commandes, il est amené à travailler fréquemment avec les bénédictins du monastère de Santi Nazaro et Celso. En 1552, l'abbé Paolo da Piacenza charge Francesco da Castello d'agrandir le couvent et dès 1557, Paolo Farinati peint une *Annonciation* pour cette église. En 1575, il est chargé de décorer le presbytère avec des fresques et des toiles^{Note730}. et fournit de 1591 à 1594 diverses peintures sur pierre.

Le 11 décembre 1591, Paolo Farinati passe un premier contrat avec le père économiste du monastère de Santi Nazaro e Celso, Giuliano Girardelli da Asola^{Note731}. , pour une *Sainte Justine* et un *Saint Benoît avec sa mitre* sur pierre de touche et propose de fournir ces peintures en échange d'une provision de vin. À cette occasion, il reçoit quatre vases de vin et obtient la somme de seize écus^{Note732}. .

En août 1592, il travaille à nouveau pour le monastère et peint un *Saint Jérôme* ainsi qu'un *Saint Jean avec l'agneau*. Cette fois-ci, le paiement prend en compte l'argent dépensé pour l'achat de la pierre de touche, la colonne des débits faisant état d'une dépense de la moitié d'un écu pour les pierres tandis que celle des recettes indique : « ôte à Cristofalo un écu pour enlever la pierre de touche de façon à ce qu'il reste pour les deux peintures » la moitié d'un écu^{Note733}. .

Si la peinture de *Saint Jean avec l'agneau* n'a pas été retrouvée, Terence Mullaly met en rapport la description du *Saint Jérôme* avec deux œuvres : un dessin inachevé se trouvant au British Museum ainsi qu'une œuvre sur pierre de touche possédée par l'auteur de l'article [Note734](#).

Immédiatement après ces deux productions, Paolo Farinati peint pour le père sacristain un *Christ aux limbes* [Note735](#), sujet abordé à plusieurs reprises dont nous connaissons au moins deux peintures de sujet similaire - l'une, mentionnée auparavant, exposée à la Pinacoteca di Brera et provenant du monastère de Santa Giustina et l'autre se trouvant dans une collection privée [Note736](#), qui s'appuient sur un même dessin [Note737](#). Nous pouvons, par conséquent, mettre en rapport cette version avec la peinture citée dans le livre de compte et constater, d'autre part, que cet ouvrage est incomplet puisque l'œuvre destinée à Santa Giustina n'est apparemment pas mentionnée - problème que nous retrouvons pour d'autres tableaux étudiés ultérieurement. En outre, les tableaux inventoriés par Bartolomeo dal Pozzo en 1718, soit un « Christ aux Limbes qui libère les saints pères sur pierre de touche » et un « Christ mort avec la Vierge et saint Jean Baptiste » ne sont pas signalés dans son livre de compte [Note738](#).

En 1593, Paolo Farinati exécute pour le père don Giustiniano de Vérone, abbé du monastère de Santi Nazaro e Celso de 1590 à 1594 et de 1597 à 1601, une pierre de touche du même sujet que celui mentionné auparavant et peint en 1594 un *Ecce Homo* [Note739](#).

Enfin les huit *putti* et la *Judith* sur pierre de touche pour le père don Giuliano sont les dernières productions commandées par l'un des membres du monastère [Note740](#). Dans un même temps, Paolo Farinati obtient d'autres commandes et travaille à la fois pour Paolo Baroni, dernier curé de l'église de San Nicolo, concédée en 1602 aux clercs réguliers théatins, pour lequel il peint un *Christ porte-croix* [Note741](#). Pour Marcantonio Memmo (1536-1615), procureur de Saint Marc en 1601, nommé doge en 1602, il exécute un *Christ au jardin des oliviers* [Note742](#), et l'inventaire de la famille Barbieri mentionne en 1695 un *Christ à la colonne* de Paolo Farinati [Note743](#).

Le prix entre toutes ces commandes varie de manière considérable et il faut retenir que seules les dimensions sont à l'origine de ces variations puisque lorsqu'il peint sur « palangonzin », diminutif faisant référence à la petitesse du support, il reçoit une somme d'argent moins importante que lorsqu'il s'agit de « palangon ». Le livre de compte de Paolo Farinati fournit une base de données importante pour comprendre le type de commandes reçues, pourtant, il ne faut pas perdre de vue que l'ensemble de l'ouvrage est fragmentaire et de nombreuses œuvres n'apparaissent pas dans celui-ci. Qu'il s'agisse des différentes *Pieta* - Vérone, collections privées - du *Christ couronné d'épines*, du *Jugement de Salomon* - New York, collection privée - ou encore de la *Fuite d'Enée avec Anchise et Ascagne*, aucune n'est mentionnée dans le livre de compte [Note744](#).

Jésus Christ couronné d'épines assis sur une pierre, peint sur pierre de touche, reprend de manière quasiment identique le *Christ couronné d'épines renié par saint Pierre* peint sur toile vendu par Sotheby's à Londres le 12 décembre 1949 [Note745](#). Tous deux s'inspirent, pour le motif du Christ assis, la tête reposant sur sa main, de la gravure de la Passion de Dürer et se réfèrent, dans la représentation physiologique, aux modèles sculpturaux de Michel-Ange et de Jules Romain [Note746](#). Les motifs architecturaux dont les colonnes cannelées représentées à l'arrière-plan et fréquemment répétées dans ses compositions, sont empruntés à Paul Véronèse. Toutefois, les deux versions présentent certaines différences et l'emploi de deux supports différents confère à la scène une approche psychologique distincte. La pierre noire permet d'isoler le thème central - dans ce cas le Christ - et d'accentuer l'effet de Piété.

Un tel procédé est fréquemment utilisé et la *Déposition* sur pierre de touche reprend la partie centrale de la *Déposition au sépulcre*, sur toile - Vérone, collection privée - et intensifie l'attention du spectateur sur l'événement principal, le groupe portant le Christ [Note747](#).

Paolo Farinati montre un penchant pour la culture romaine dont *Enée fuyant Troie avec Ascagne et Anchise* (fig. 86) en est une illustration [Note748](#). La composition reprend celle de Jules Romain, qui lui même avait

assimilé les leçons de Raphaël et s'était inspiré de la fresque de l'*Incendie du Bourg* du Vatican (1514). Anchise s'agrippe aux épaules d'Énée qui enserme d'un bras la sculpture de la divinité. Ascagne, à leurs côtés, porte son regard vers Anchise et tient une torche, source de lumière artificielle, se référant à la tradition vénitienne et notamment à Titien, à Bassano ou au Tintoret, qui est fréquemment employée par les peintres véronais. Par ailleurs, la peinture est identique au tableau de Chatsworth (fig. 87) autrefois attribué à Alessandro Turchi mais qui, par le traitement de la musculature, les nombreuses références à la culture romaine du XVI^e siècle, doit être assigné à Paolo Farinati^{Note749}.

Ces productions en série posent des problèmes pour différencier les interventions de Paolo Farinati de celles de son fils Orazio, d'autant que celui-ci hérite des dessins de son père et se sert fréquemment de ses modèles. Cependant, la découverte récente de tableaux d'Orazio Farinati a permis de révéler les qualités d'Orazio et d'apprécier sa production qui, jusqu'alors, avait été mésestimée. Si ses peintures présentent fréquemment des similitudes stylistiques, dans le traitement des musculatures exacerbées ou l'emploi de tonalités sombres, avec les œuvres de Paolo Farinati, les tableaux de la *Descente aux limbes*, de la *Pietà* (fig. 88), de la *Déposition de la croix avec saint François et saint Jean Baptiste* ou encore de la *Victoire présentant le Doge M. Antonio Memmo* montrent une certaine liberté^{Note750}. Mais, cette notion de « filiation » demeure et rend son analyse difficile. En outre, il faut attendre la mort de Paolo Farinati en 1606 pour qu'Orazio s'affirme et commence à signer ses œuvres.

En 1999, Giovanna Baldissin Molli publie un dessin, une *Déposition* d'Orazio Farinati (fig. 89), utilisée pour l'exécution d'une peinture sur pierre de touche qui, dans la composition générale et notamment le traitement de la croix en diagonale, du corps du Christ ou encore de la position du saint François, montre qu'Orazio s'inspire de la *Déposition de la croix* de Paolo Farinati^{Note751}. Toutefois, la confrontation du tableau et du dessin préparatoire prouve qu'Orazio n'utilise pas systématiquement les modèles établis par son père.

De toutes les productions sur pierre, un grand nombre reste dans l'anonymat le plus complet. Pourtant, depuis l'exposition de 1974^{Note752}, des avancées considérables ont été faites dans ce domaine^{Note753}. Lors de la restauration de l'*Annonciation* de Sante Creara^{Note754}, en 1987, seule cette peinture sur pierre est connue alors que Bartolomeo dal Pozzo citait « Trois Vénus sur pierre de touche de Santo Creara ^{Note755} » dans la maison du comte Alvise Frascatorio, « une Ascension de notre Seigneur avec des anges sur pierre de touche de Santo Creara »^{Note756} et que Diego Zannandreis indiquait que « dans les collections de tableaux on trouvait bien souvent des œuvres peintes sur des toiles mineures ou encore sur des pierres de touche qu'il exécutait avec beaucoup de finesse »^{Note757}. Depuis, cinq peintures ont été retrouvées, dont le *Triomphe de Neptune*, se trouvant autrefois dans la collection Fesch^{Note758}. Quelques études ont contribué à définir le parcours artistique de Sante Creara.^{Note759}

Né en 1572, Sante Creara étudie auprès de son parrain Orlando Flacco^{Note760}, puis entre dans l'atelier de Felice Brusatorci. Deux moments distincts dans sa production peuvent être distingués. La première, de 1597 à 1612, est une période de productivité où Sante Creara exprime véritablement sa sensibilité, bien qu'il poursuive une approche stylistique proche de Felice Brusatorci. De 1612 à 1630, Sante Creara propose des compositions maniéristes, peintes en série, répétant invariablement les mêmes motifs. Ces changements artistiques s'expliquent par le fait qu'en 1612, il est expulsé de la direction honorifique de Santi Siro e Libera^{Note761}. Par conséquent, cette décision met un terme aux commandes de peintures d'autel et l'oblige à se tourner vers un nouveau type de production : les petits tableaux dévotionnels à destination privée. Un certain nombre de ses peintures sur pierre s'inscrivent dans cette période, mais il est probable que des compositions comme le *Christ mort avec un ange* (fig. 90) de la collection milanaise Giuliani^{Note762}, aient été conçues à une date antérieure. Quoiqu'il en soit, il convient de souligner les liens qui unissent Sante Creara à l'approche traditionnelle. L'*Annonciation* du museo di Castelvechio reprend une disposition mise en place par Titien et l'archange Gabriel présente des similitudes avec celui du dessin de Paolo Farinati^{Note763}. L'ensemble de la composition est fortement marqué par un élan maniériste proposant des visages allongés, des lignes serpentine. Parallèlement, la *Déposition du Christ* (fig. 91), passée en vente auprès de Sotheby's Londres les 3 et 4 décembre 1997, signée en bas à gauche « Santus Crearius / Veronen.s Pinxit », montre aussi

une forte ascendance de la culture véronaise^{Note764}. Le corps du Christ peint en raccourci ainsi que la position de la Madeleine révèlent une influence de Felice Brusasorci et se rapproche des séries de « Déposition du Christ » - étudiés auparavant - de cet artiste. Il est possible qu'il s'agisse d'une œuvre tardive, période durant laquelle il se ressert des leçons apprises auprès de ses maîtres^{Note765}. L'ensemble de la composition rappelle aussi les exemples de Pasquale Ottino, peintre avec lequel Sante Creara entretenait des relations amicales. C'est d'ailleurs par le biais de peintres comme Pasquale Ottino, Alessandro Turchi et Marcantonio Bassetti, appelés par Roberto Longhi en 1926, « le trio véronais », de Claudio Ridolfi ou encore de Paolo Piazza, que l'école véronaise connaît un renouveau et ouvre sa production de peintures sur pierre de touche vers un nouveau type de collection, ne se limitant plus uniquement au mécénat véronais et vénitien.

Autour du Trio véronais : de nouvelles perspectives ?

Depuis l'étude de Roberto Longhi en 1926^{Note766}, qui établit la suprématie du « trio véronais » dans l'introduction de solutions romaines, nombreuses sont les recherches qui ont contribué à élargir nos connaissances sur un certain nombre d'artistes dont Claudio Ridolfi, Paolo Piazza ou Pietro Bernardi qui, eux aussi, ont joué un rôle important à Vérone^{Note767}. Il faut en effet insister sur l'ensemble des interventions de ces peintres qui, en se rendant à Rome, renouvellent le langage pictural véronais, devenu provincial et conservateur, et contribuent à une intensification des échanges entre Vérone et Rome. Par leur biais, les productions de peinture sur pierre de touche ne concernent plus exclusivement les collectionneurs véronais.

Tous ces peintres ont pour point commun de suivre une formation véronaise ou vénitienne. Marcantonio Bassetti, Alessandro Turchi, Pasquale Ottino et peut être même Pietro Bernardi^{Note768}, étudient dans l'atelier de Felice Brusasorci tandis que Claudio Ridolfi et Paolo Piazza font leur apprentissage auprès de Palma le jeune. Le trio véronais se rend rapidement à Rome. Dès 1616, Marcantonio Bassetti est documenté à Rome où il est amené à travailler dans l'église de Santa Maria dell' Anima avec Carlo Saraceni^{Note769}.

Le 21 avril 1616, Alessandro Turchi reçoit un paiement pour le casino del Barco dans la villa Pinciana de Scipione Borghese, commanditaire pour lequel il exécute également en avril de cette année une *Résurrection de Lazare* sur pierre de touche (fig. 92). Entre 1616 et 1617, il pourrait avoir participé à la décoration de la salle royale du palais du Quirinal. En 1618, il est inscrit à l'Académie de Saint-Luc et est très rapidement reconnu pour ses peintures sur pierre. D'ailleurs lorsque Giulio Mancini écrit *Considerazioni sopra la Pittura*, entre 1614 et 1620, il indique qu'« il conduit certaines choses sur pierre noire (manière de colorier propre à la ville de Vérone pour la commodité de cette pierre) très bien et dernièrement il en a fait une pour le capitaine Sacripante très belle et très forte»^{Note770}.

Les séjours romains de Pasquale Ottino et de Pietro Bernardi ne sont pas documentés et demeurent problématiques. Pour Pasquale Ottino, Roberto Longhi émet l'hypothèse d'un séjour entre 1615 et 1620 durant lequel il aurait collaboré avec Carlo Saraceni, en compagnie de Marcantonio Bassetti et Alessandro Turchi, tandis qu'Anna Conforti Calcagni propose une datation plus tardive vers 1620^{Note771}. Ces propositions ont été remises en cause par divers chercheurs dont Luciano Rognini qui indique qu'en 1611 Pasquale Ottino était déjà rentré de Rome et Hélène Le Sueur souligne qu'entre 1612 et 1616, l'artiste est largement documenté à Vérone^{Note772}. Enfin, Sergio Marinelli contribue à ce débat et démontre que certaines œuvres, comme la *Déposition* de Prague, peinte vers 1606, puisent dans les registres caravagesques, impliquant alors un séjour romain durant cette période^{Note773}. Ces dernières hypothèses sont d'autant plus convaincantes qu'une information fondamentale, souvent éludée, remet définitivement en cause un séjour après 1610. En 1971, Stephen Pepper publie le livre de compte de Guido Reni dans lequel se trouve un paiement fait le premier janvier 1610 au « seigneur Pasquale Ottino pour acheter des pierres de touche à Vérone cinquante écus »^{Note774}. Cette information est capitale car elle permet d'envisager soit un contact entre Guido Reni^{Note775} et Pasquale Ottino lors de leurs séjours respectifs à Rome, soit une connaissance des deux peintres - et de la production de peinture sur pierre de Pasquale Ottino - par l'entremise d'une tierce personne, et peut-être même d'un commanditaire romain. Il est envisageable de voir en Scipione Borghese un intermédiaire entre ces deux personnes puisque l'on sait que, d'une part, Pasquale Ottino a peint une

Résurrection de Lazare sur pierre (fig. 93)[Note776](#). pour ce mécène et d'autre part que Guido Reni travaille pour lui à partir de 1607.

Les informations délivrées par le livre de compte montrent que Pierpaolo Brugnoli avait très justement observé les rapports artistiques entre Pasquale Ottino et les peintres bolonais comme Guido Reni et prouvent que, tout comme les pierres de *lavagna* pour les peintures d'autel, les pierres de touche sont, elles aussi, importées à Rome pour répondre à la demande locale - dans ce cas, par le biais d'un artiste.

Enfin, ces différentes réflexions confirment les dires de Bartolomeo Dal Pozzo qui remarquait qu'en 1612 Pasquale Ottino était déjà de retour à Vérone, soulignant, par ce voyage, le rôle « novateur » de Pasquale Ottino dont la tradition tend à minorer le rôle au profit de Marcantonio Bassetti et d'Alessandro Turchi.

Quant à Pietro Bernardi, Maddalena Brognara Salazzari envisage un voyage à Rome vers 1610, qui pourrait avoir été fait en même temps que Pasquale Ottino, et souligne qu'il représente l'un des premiers artistes à introduire à Vérone les exemples du Caravage[Note777](#). Toutefois, il faut modérer ces propos car même si Pietro Bernardi apparaît comme un novateur, il assimile les leçons du Caravage à travers les exemples de Domenico Fetti ou de Carlo Saraceni[Note778](#). Le cas paraît similaire chez le trio véronais. Roberto Longhi dissocie les différentes approches de ces trois maîtres et note que Marcantonio Bassetti apparaît comme le plus novateur des trois, intégrant, par le biais de Carlo Saraceni ou d'Orazio Borgianni, les solutions du Caravage alors que Pasquale Ottino peine à se détacher de la manière véronaise et qu'Alessandro Turchi privilégie une approche bolonaise.

Pour ces caractéristiques, l'approche de nombreux critiques tend à dévaloriser le rôle de Pasquale Ottino, présenté comme un artiste provincial. Pourtant, il introduit à Vérone, avec Pietro Bernardi, les solutions romaines et peint des peintures sur pierre de touche en série, souvent sur le thème des scènes de la Passion dont la Déposition reprend à la fois les exemples de Felice Brusasorci et de Paul Véronèse. En 1620, Francesco Pona rappelle avoir vu « psychée peinte sur le marbre de Lydie, regardant Amour sommeillant une lumière à la main [qui] est l'œuvre de monsieur Pasquale Ottino, peintre désormais parmi les meilleurs dans notre ville »[Note779](#). Le 7 novembre 1630, l'inventaire de ses biens fait état de deux peintures sur pierre de touche, « un saint Charles et la Vierge », une « bataille », ainsi que « deux petites pierres de touche » et « quatre pierres de touche, deux grandes et deux petites », montrant que Pasquale Ottino fournissait le support[Note780](#).

De 1614 à 1620, Pasquale Ottino paraît avoir le monopole de ce type de production puisque Marcantonio Bassetti, de retour à Vérone vers 1620-21, et Alessandro Turchi sont absents de Vérone. Mais, même à Rome, Marcantonio Bassetti et Alessandro Turchi ne cessent d'entretenir des relations avec les collectionneurs véronais auxquels ils envoient fréquemment des tableaux et développent une production en série destinée aussi bien à l'aristocratie véronaise que romaine comme la *Vierge à l'enfant*, thème récurrent chez Alessandro Turchi. D'ailleurs la collection Ludovisi possède en 1623 « une Vierge à l'enfant, un ange et saint Jean avec un frère à genoux, peint sur pierre de touche, haut de deux palmes et demi, avec un cadre d'ébène, de la main d'Alessandro Veronese »[Note781](#), et Diego Zannandreis cite à Vérone, dans la maison du seigneur Gazzola, « un tableau de la Vierge avec l'enfant sur ses genoux, saint Jean-Baptiste enfant et saint François d'Assise avec quatre angelots gracieux en haut [...] Cette peinture est en pierre de touche et fait partie des plus belles, des plus fraîches et bien conservées »[Note782](#).

L'inventaire de 1627 des biens du cardinal Francesco Maria del Monte (1549-1626) évoque diverses peintures sur pierre dont deux d'Alessandro Turchi, « une histoire de Joseph en pierre de touche de la main d'Alessandro Turchi avec un cadre doré et gravé de deux palmes »[Note783](#), ainsi qu'une « Sainte Agate en prison sur pierre noire œuvre d'Alessandro Veronese avec le cadre doré de deux palmes »[Note784](#), toutes deux rachetées en 1628 par le cardinal Francesco Barberini[Note785](#), et que nous rapprochons de l'une des deux versions de *sainte Agate en prison* exposées à Baltimore (fig. 94) et Macerata[Note786](#).

Dans un même temps, le 11 septembre 1610, le conseil citadin charge le *provveditore* de la commune, Girolamo Novarini et le comte Francesco da Sesso d'offrir un petit tableautin sur pierre de touche célébrant la naissance de Girolamo Marino, fils de Giacomo Marino, camerlingue vénitien - aujourd'hui au musée des Offices [Note787](#). Ceux-ci se tournent vers Alessandro Turchi qui, tout comme Francesco da Sesso, fait partie de l'Académie philharmonique (fig. 95) [Note788](#). Ce type de commande n'est pas un cas particulier et de nombreuses personnes se tournent fréquemment vers la peinture sur pierre pour faire des présents diplomatiques [Note789](#). Le 15 juin 1595, Felice Brusasorci peint une allégorie du baptême du fils de Giovanni Cornaro doge et capitaine de Vérone (fig. 96) décrite par Carlo Ridolfi comme « une pierre de touche avec des saints et Vérone, qui tenait à la source sacrée un fils du seigneur Giovanni Cornaro, qui fut ensuite doge, étant capitaine de la même ville, et il fit l'Adige à leurs pieds sous la forme d'un vieillard couronné de joncs » [Note790](#), et Orazio Farinati peint la *Victoire présentant le doge M Antonio Memmo à Venise*, tableau offert à Marcantonio en l'honneur de sa nomination en tant que doge le 24 juillet 1612 [Note791](#).

D'autre part, si Alessandro Turchi fait preuve d'une incroyable habileté pour ce type de production, Antoine Joseph Dezallier d'Argenville signale aussi « que le marbre et l'agate lui servoient souvent de toile pour y représenter des sujets gracieux » [Note792](#). Ce témoignage montre l'influence des expériences romaines sur Alessandro Turchi, car l'utilisation de pierres comme l'agate ou le marbre est exceptionnelle en Vénétie, les artistes privilégiant les pierres noires qui fournissent des effets de lumière et des coloris plus intenses. Toutefois, il sied de modérer ces affirmations puisque sur l'ensemble du corpus de cet artiste, seule une peinture sur améthyste [Note793](#), a été attribuée à Alessandro Turchi et aucune œuvre du trio véronais n'a été peinte sur un autre support que les pierres noires, les « expériences caravagesques » et plus largement les recherches des clairs et obscurs devant être conduites sur des fonds sombres.

Les peintures de Marcantonio Bassetti montrent aussi cette volonté d'adhérer aux modèles caravagesques par le biais des contrastes et des recherches de rendus réalistes [Note794](#). L'importance donnée à la représentation physiognomique, aux caractéristiques physiques - par exemple l'attention portée à la reproduction des irrégularités de la peau des saints André et Pierre - se rapporte vraisemblablement aux expériences de Domenico Fetti [Note795](#), qui peint sur ardoise une série de saints vers 1611-1613 et influence probablement Marcantonio Bassetti [Note796](#). Pietro Bernardi s'inscrit également dans cette mouvance et il importe de signaler sur l'ensemble de sa production trois peintures sur pierre dont une *Crucifixion* exposée à la galerie Altomani (fig. 97) [Note797](#). Les similitudes entre le traitement de la tête du Christ dans ce tableau et dans l'*Oraison dans le jardin des oliviers* permettent d'assigner cette œuvre à Pietro Bernardi [Note798](#). Si nous ne savons pas qui était le destinataire premier de cette peinture, nous notons un aspect archaïque dans la composition que nous pouvons mettre en rapport avec l'esprit de la Contre-Réforme et avec l'engouement porté à l'art chrétien médiéval par Cesare Baronio et Charles Borromée. L'artiste choisit en effet de reprendre une iconographie tombée en désuétude à partir du XIII^e siècle, celle de la Crucifixion à quatre clous et fait référence à l'interprétation de la vision de sainte Brigide de Suisse au XIV^e siècle, représentation diffusée en Espagne au XVII^e siècle.

Dans un autre registre, Paolo Piazza, formé auprès de Palma le jeune, se rapproche, lui aussi des expériences caravagesques de Pietro Bernardi. Artiste religieux, peignant pour les couvents franciscains, il est amené à fréquenter les cours des Habsbourg et se rend notamment à Prague, à la cour de Rodolphe II, mécène qui, comme l'ont montré les expositions de Essen et Vienne en 1988 ainsi que celle de Dijon en 2002, raffole de curiosités, d'objets étranges et de peintures sur pierre [Note799](#). Les informations sur l'activité de Paolo Piazza à Rome restent limitées et, pour l'heure, nous ne connaissons qu'une seule œuvre sur ardoise d'une dimension exceptionnelle, un *Christ mort entouré de saint François et d'un ange* (fig. 10), peinte pour le palais des Conservateurs à Rome en 1614, dont on connaît une version sur toile quasiment identique [Note800](#). Le noble Francesco Rustici, entretenant des rapports avec les franciscains, est à l'origine de cette commande. En accord avec Giulio de Magistris et Marcello Muti, tous deux conservateurs, il décide de faire appel au peintre capucin Paolo Piazza [Note801](#). L'atmosphère de méditation - non éloignée des œuvres de Pietro Bernardi - qui inclut, dans le choix de la lumière, des éléments de la culture vénitienne et du Caravage nous amène à considérer que le *Christ mort adoré par saint François et deux anges* peint sur ardoise pourrait être de la main de cet

artiste^{Note802}. La disposition du corps du Christ, appuyé contre la sépulture, élément récurrent dans la production de Paolo Piazza, et le traitement de la lumière nous conduit à mettre en parallèle cette œuvre avec celles de Paolo Piazza^{Note803}. Enfin, la commande du Palais des Conservateurs est un témoignage des échanges culturels entre Rome et la Vénétie et de la place importante concédée à un peintre véronais dans un édifice prestigieux puisque, jusqu'alors, les œuvres sur pierre achetées à Alessandro Turchi, Pasquale Ottino ou Marcantonio Bassetti concernaient essentiellement des petits supports à destination privée.

DES PEINTURES SUR ARDOISE AUX PIERRES

Certains artistes s'affranchissent des expérimentations sur la durée des œuvres ou sur les effets de contrastes pour se livrer à des considérations toutes autres. Ces réflexions se rapprochent plus volontiers des rapports entre l'art et la nature où le goût pour la curiosité est intense. À Florence et Rome, les peintres élargissent le cadre restreint suggéré jusqu'alors par la peinture sur pierre de touche en proposant de peindre sur des pierres imagées ou des pierres semi-précieuses.

Les expériences menées à partir des années 1580, soit en même temps que celles livrées par l'école véronaise, s'accordent mieux aux exigences « raffinées » et « maniéristes » des familles aristocratiques tels les Médicis - pour Florence -, les Borghese, les Giustiniani ou encore les Colonna - pour Rome. Les sujets proposés se diversifient également : sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, bambochades et natures mortes. Les variations autour de scènes mythologiques, bibliques ou historiques peintes sur agate, marbre, lapis-lazuli ou améthyste permettent aux artistes de donner libre cours à leur imagination et ont souvent, au sein des collections, des places de prédilection. Les peintures d'artistes comme Antonio Tempesta deviennent des références qui dépassent les simples collectionneurs romains. Le développement de la peinture sur supports semi-précieux à Florence, rendu possible par l'habileté de peintres comme Giorgio Vasari ou Antonio Tempesta, est vraisemblablement à l'origine de l'introduction de la peinture sur pierres imagées à Rome.

CHAPITRE I : Établissement des manufactures à Florence.

En 1970, Marco Chiarini organise une exposition sur le thème de la peinture sur pierre et ouvre la voie à de nouvelles réflexions sur le développement de cette technique à Florence^{Note804}. Dans l'article « *pittura su pietra* », écrit en 1970, puis, lors de l'exposition à l'Opificio delle Pietre Dure, en 2000, il approfondit son analyse et s'intéresse avant tout à la production artistique sous le règne de Cosme II, soit entre 1609 et 1621^{Note805}.

Dans cette perspective, des artistes comme Filippo Napoletano ou plus tardivement Stefano della Bella deviennent rapidement le centre d'intérêt des études, au détriment de l'analyse de l'origine même de la peinture sur pierre à Florence^{Note806}. Lorsque les écrits ne portent pas sur ces peintres, ils s'intéressent le plus souvent au studiolo de François I de Médicis^{Note807}.

Or, pour comprendre l'enthousiasme de Cosme II pour cette technique, il importe de retracer et d'examiner la lente diffusion de la peinture sur pierre, de ses origines, avec Cosme I, jusqu'à son apothéose, avec Cosme II.

Chacune de ces étapes constitue une réflexion sur les rapports entre artistes et commanditaires et souligne les différences, mais aussi les échanges artistiques qui existent entre Florence et Rome^{Note808}. Sur ce point, il sied de constater que Florence n'offre pas la diversité artistique proposée par Rome puisque les principales commandes sont aux mains des Médicis, obligeant les artistes à s'adapter et à répondre aux désirs de ceux-ci.

Les peintres florentins ne sont pas pour autant coupés des innovations romaines et de nombreuses inventions, comme les portraits sur pierre, sont largement développées à Rome par des Toscans.

D'autre part, la production florentine diffère par certains aspects de celle de Rome car, à Florence, l'art doit avant tout célébrer le pouvoir des Médicis. Aucune peinture d'autel sur ardoise n'est exécutée à Florence, en revanche les tableaux sur ardoise, destinés au Palais de la Seigneurie et promouvant le règne de Cosme I, reprennent la même présentation narrative que les compositions religieuses exposées dans les églises romaines.

1. Aux Origines

En 1553, le portrait de Baccio Valori peint par Sebastiano del Piombo vers 1531, saisi lors de la défaite de Montemurlo et cité dans les collections de Cosme I de Médicis, est le point de départ de cette technique dans les collections des Médicis^{Note809}. Il faut voir en la personne de Giorgio Vasari le principal instigateur de la peinture sur pierre à Florence^{Note810}. Giorgio Vasari n'est pas insensible à la peinture de Sebastiano del Piombo et aux innovations insufflées par les artistes présents à Rome et à Venise, villes dans lesquelles il se rend une première fois en 1531 puis en 1541. À Rome, Giorgio Vasari participe à l'entreprise du Palais de la Chancellerie pour le cardinal Alexandre Farnese et travaille aux côtés de son ami, Francesco Salviati dont il apprécie particulièrement les capacités artistiques.

Giorgio Vasari s'adonne rapidement à la peinture sur pierre - technique qu'il célèbre à plusieurs reprises dans les *Vite*, sans toutefois mentionner aucune de ses productions - et pourrait même jouer un rôle de précurseur étant donné que dès le 20 mai 1544, il rappelle avoir peint des portraits sur pierre. Le 8 juin 1546, il relate toujours dans les *Ricordanze* avoir exécuté le *Christ dans la maison de Marthe et Marie* (fig. 98), tableau retrouvé et publié en 1970 par Edmund Pillsbury^{Note811}. Mais c'est à son retour de Rome qu'il introduit cette technique en Toscane. Le 3 juillet 1552, il répond à la demande de l'archevêque de Pise, Onofrio Bartolini en exécutant une *Tête de Christ*^{Note812}. Puis, en 1554, il se « rappelle comment j'ai peint un petit tableau sur pierre représentant la *Nativité du Christ*, que je donnais à Madame Costanze de Médicis, femme du comte Hugo et fille de monsieur Octave de Médicis »^{Note813}. Cette description pourrait coïncider avec une *Adoration des bergers* (fig. 99) vendue par Sotheby's New York le 22 janvier 2004 sous l'attribution à Giorgio Vasari. Elle reprend l'une de ses compositions, la fresque du couvent de Santa Margarita à Arezzo, exécutée vers 1542^{Note814}. Excepté ces compositions, nous ne connaissons aucune autre œuvre sur pierre attribuée à Giorgio Vasari et seuls deux portraits, peints sur porphyre, l'un de *Benvenuto Cellini* et l'autre de *Ferdinand de Médicis enfant*, se rapportent à la mouvance de Giorgio Vasari^{Note815}. Par l'emploi de cette pierre d'une grande rareté, l'artiste cherche peut-être à rendre hommage à Cosme I de Médicis et son goût pour le porphyre car nous retrouvons fréquemment la mention de ce matériau dans les inventaires des Médicis.

Cependant, l'introduction de la peinture sur pierre à Florence n'est pas uniquement liée aux peintures de chevalet et il convient de souligner un aspect totalement délaissé dans les différentes études consacrées à la peinture sur pierre, à savoir les commandes officielles de Cosme I et notamment la réalisation du Salone dei Cinquecento. Le 14 mai 1540, Cosme I de Médicis s'installe avec sa famille dans le palais de la Seigneurie, siège jusqu'alors des institutions républicaines et symbole, par conséquent, d'une liberté qui n'a plus lieu d'être sous Cosme I. Afin d'asseoir son pouvoir et d'affirmer son autorité, Cosme I s'appuie sur la propagande artistique. Pour la décoration du palais de la Seigneurie, il charge Giorgio Vasari de représenter les hauts faits de sa politique. De 1555 jusqu'à 1573, Giorgio Vasari travaille à la décoration du Salone dei Cinquecento. Dans cette réalisation, seul un aspect retient notre attention : l'adjonction de quatre peintures sur ardoise, peintes, comme nous le verrons ultérieurement, par Jacopo Ligozzi, Lodovico Cigoli et Domenico Passignano, aux quatre coins du Salone dei Cinquecento^{Note816}. Certaines données de cette commande méritent une réflexion particulière.

En 1563, Giorgio Vasari soumet à Cosme I de Médicis le projet des peintures de cette pièce. Le plan (fig. 100) présente clairement les différentes scènes qu'il a élaborées avec l'aide de Vincenzo Borghini^{Note817}. Pourtant, un élément est absent du dessin : les tableaux des angles de la salle ne sont pas représentés et attestent qu'aucun projet n'a été encore clairement établi pour ces parties. Le 13 mai 1564, Giorgio Vasari

écrit à Giovanni Caccini, à Pise, pour le remercier d'avoir envoyé les deux morceaux d'ardoise ainsi que les vingt-quatre « plaques » - qui font référence à l'ardoise - et précise qu'il reste désormais à charger les autres plaques, malgré le coût excessif du chargement - problème qu'il devra aborder avec Cosme [INote818](#) .

Le 20 mai 1564, toujours selon une lettre publiée par Herman-Walther Frey, Giorgio Vasari s'adresse à ce même correspondant pour lui indiquer qu'il a « bien reçu les cent une plaques d'ardoise, à l'exception de celle qui a été cassée au cours du voyage [Note819](#) . Cette relation montre bien les difficultés posées par ces matériaux lors des transports. Dans un même temps, les archives de la Fabrique, jamais publiées dans leur intégralité, font état entre le 20 mai et le 17 juin 1564, de diverses dépenses pour les œuvres devant être peintes par Giorgio Vasari sur les parois du palais. Les paiements indiquent que ces ardoises proviennent de Gênes et que, de là, elles ont d'abord été envoyées à Pise puis à Sardegn [Note820](#) et enfin à Florence.

C'est alors que Vasari écrit, le 10 septembre 1565, à Don Vincenzo Borghini, afin de lui soumettre ses idées quant au sujet des deux peintures devant être peintes sur ardoise : « je voudrais faire deux histoires en clair-obscur pour la grande salle, l'une au-dessus de l'œuvre de Bandinello représentant le pape Clément et l'autre au-dessus de la porte de la paroi de la garde-robe, qui feraient 13 brassées de largeur l'une et haute de XI : sur celles-ci, nous avons pensé faire, sur l'une, l'île d'Elbe et, sur l'autre Livourne, en face l'une de l'autre, mais parce qu'elles sont aussi hautes et qu'elles rompent l'ordre, j'ai résolu de les faire en clair-obscur parce que l'œuvre est toute de pierre et fera plus d'unité ... » [Note821](#) . Mais en 1571, les peintures ne sont toujours pas commencées et Giorgio Vasari indique à François I de Médicis qu'il lui reste à peindre à la fresque les scènes de bataille et, surtout, que l'artisan Maiano doit, au-dessus de la statue du pape Clément VII [Note822](#) , fixer les plaques d'ardoise qui sont encadrées en 1571 par Nigi Nigetti [Note823](#) .

En fait, Francesco I de Médicis rompt, par certains aspects, avec la politique artistique de son père et délaisse totalement la réalisation du Salone dei Cinquecento. La priorité est désormais donnée à un autre projet, le Studiolo, entraînant l'inachèvement des deux peintures sur ardoises qui ne seront terminées que sous le règne de Ferdinand I de Médicis (1587-1609).

2. Du Studiolo à la salle du Cinquecento

2.1. Giorgio Vasari et son atelier

Les intérêts de François I de Médicis s'opposent, par de nombreux aspects, à ceux de son père Cosme I. Cosme I souhaitait affirmer le pouvoir des Médicis dans la décoration de cette salle où avaient lieu réceptions et audiences - en montrant notamment la défaite des Siennois et des Pisans contre son armée. Au contraire, François I de Médicis conçoit le Studiolo (fig. 101) comme un lieu de refuge à destination privée [Note824](#) . Le microcosme répond au macrocosme du Salone dei Cinquecento. Dès les années 1569-1570, François I de Médicis commande ce cabinet et charge Vincenzo Borghini de concevoir le programme pictural qui doit correspondre aux passions de son commanditaire pour les disciplines scientifiques et esthétiques. Dans cette entreprise, Giorgio Vasari n'exécute qu'une seule peinture sur ardoise, *Andromède délivrée par Persée*. Il s'intéresse néanmoins, selon les lettres échangées avec Vincenzo Borghini, à l'organisation et à la gestion de l'équipe, formée de personnalités aussi diverses que Santi di Tito, Jan van der Straet ou Alessandro Allori. En 1570, Giorgio Vasari, Jacopo Zucchi et Alessandro Fei commencent les premières peintures et, d'après les correspondances de Vincenzo Borghini et de Giorgio Vasari, la plupart des œuvres sont consignées en 1571, dont celles de Jan van der Straet, Jacopo Zucchi, Giovan Battista Naldini, Maso da San Friano et Francesco Morandini ou Santi di Tito [Note825](#) . Mais, ce n'est qu'en 1573 que le cabinet est achevé et dès 1586, François I de Médicis décide de le faire démonter afin de disposer une partie de ces œuvres dans la Tribune.

En 1908, Giovanni Poppi, historien, reconstitue le Studiolo. Sa conception est contestée sur de nombreux points et est notamment remise en cause par Michael Rinehart qui démontre que la disposition asymétrique de la pièce est erronée et qu'elle répond en fait à des principes tout autres [Note826](#) . Cependant, ces

considérations posent également des problèmes puisque tous les supports ne sont pas identifiés correctement.

Les différentes analyses présentent clairement que l'ensemble de la pièce reposait sur diverses conceptions dont celles d'Aristote et de Marcile Ficin^{Note827}. Chaque paroi correspond à un élément et répond à un programme iconographique déterminé par Vincenzo Borghini mêlant art et nature : l'eau (au sud), le feu (au nord), la terre (à l'est) et l'air (à l'ouest) sur les parois ainsi que l'image de Prométhée sur la voûte, évoquant la nature, sont les clefs de lecture des diverses représentations. La pièce s'organise selon une alternance des peintures sur panneau et sur ardoise dont les thèmes coïncident avec les armoires « secrètes » qu'elles dissimulent, et des niches contenant des sculptures^{Note828}. Chacun des tableaux, soit trente-quatre, organisés sur deux registres et selon une hiérarchie bien précise, se réfère aux goûts de François I de Médicis pour les disciplines scientifiques. Ainsi trouvons-nous la représentation de François I dans son laboratoire d'alchimie ou celle de l'industrie ancienne de laine de Florence. Toute la décoration serait disposée selon un rythme bien défini, les panneaux larges étant flanqués de peintures plus étroites, les motifs rectangulaires, intercalés avec des cercles^{Note829}, qui pourrait présenter une cadence établie selon la formule « aba/abccba/aba/abccba »^{Note830}. Dans ce schéma, l'emploi de matériaux comme l'ardoise n'est peut être pas totalement fortuit et pourrait aussi insuffler une rythmique où ardoise et panneau alterneraient^{Note831}.

La disposition générale de la pièce répond aux goûts du commanditaire et s'inscrit dans le phénomène du « cabinet de curiosité ».

Les peintures exposées dans ce lieu explicitent parfaitement ces deux termes puisque la majeure partie des thèmes aborde la passion de François I de Médicis pour les matériaux ou pour les expériences alchimistes^{Note832}. Marco Rezzi Badeschi voit dans le programme iconographique une invitation au rêve et au voyage dont l'objectif est « d'atteindre la révélation d'une vérité supérieure », la recherche de la connaissance des éléments secrets de la Nature^{Note833}. Lieu de méditation et de contemplation, le Studiolo sert aussi, de manière moins explicite que le Salone dei Cinquecento, à célébrer le règne de François I de Médicis.

La scène de Moïse séparant les eaux, peinte par Santi di Tito, se trouve en position centrale et joue un rôle de premier ordre dans la propagande dynastique des Médicis car elle symbolise « une personne consacrée par Dieu et ayant su fonder un état pour un peuple »^{Note834}. Dans un même temps, chacune des scènes se réfère aux expériences menées par François I de Médicis sous le regard bienveillant de Cosme I et d'Eleonore de Médicis - portraits exécutés par Alessandro Allori et anciennement attribuées à Bronzino.

Ce cabinet devient rapidement une référence artistique et scientifique et fait l'objet de multiples commentaires qui louent l'intérêt de François I de Médicis pour les sciences. Ainsi l'ambassadeur vénitien Andrea Gussoni écrit-il en 1576 que « Francesco a choisi de se divertir dans certains arts, dans lesquels il se targue de retrouver et d'ajouter de nouvelles choses [...] de ce fait, il a retrouvé le moyen de fondre le cristal de montagne et il le fond pour faire des verres ou autres objets d'art [...] il a de plus retrouvé le mode de faire la porcelaine d'Inde [...] il fait ordinairement travailler et graver les bijoux [...] il fait sertir certains vases de morceaux de lapis-lazuli »^{Note835}.

Nous ne saurions assez insister sur les passions de François I de Médicis et sur l'impact du Studiolo dans les milieux artistiques, idée qui a été amplement développée dans les études consacrées au studiolo. Seul un aspect nourrit notre réflexion : l'emploi quasiment novateur de la peinture sur pierre. Nous pourrions le faire coïncider avec les recherches conduites dans l'officine de François I de Médicis qui ont aboutis à la création de techniques ou de produits manufacturés nouveaux^{Note836}. Mis à part cette première commande officielle, il faut attendre le règne de Ferdinand I de Médicis pour que soit entreprise, dans le domaine de la peinture sur pierre, une réalisation de même envergure : c'est l'achèvement du Salone dei Cinquecento.

2.2. Jacopo Ligozzi, Domenico Passignano et Lodovico Cigoli

À la mort de François I, en 1587, Ferdinand I de Médicis est obligé d'abandonner Rome et de rentrer à Florence. Il choisit de poursuivre la politique de son père et décide d'achever la salle de réception du palais de la Seigneurie. Dans cette entreprise, il est aidé de son jeune demi-frère Don Giovanni, dont le rôle a souvent été minoré au profit de François I et de Ferdinand I. Pourtant, la description élogieuse de Giovanni Battista Sforza présente Don Giovanni comme un amateur des arts et des lettres, capable tout à la fois de parler diverses langues, de composer des sonnets et des tragédies ou encore de dessiner des architectures^{Note837}. Qu'il s'agisse de sa carrière militaire ou diplomatique, Don Giovanni cherche toujours à servir les intérêts des Médicis. Dans le domaine artistique, il est difficile de cerner sa personnalité, mais nous savons que, lorsque Ferdinand décide de munir son État de forteresses, il s'appuie sur les conseils de Don Giovanni et que, d'autre part, lors du concours pour la chapelle de San Lorenzo, en 1596, Don Giovanni présente un projet qui sera adopté pour la réalisation finale^{Note838}. Dans une telle perspective, il est possible d'envisager la supervision des travaux du Salone dei Cinquecento par cette personnalité, d'autant qu'il serait à l'origine des commandes des quatre peintures sur ardoise à Jacopo Ligozzi, Domenico Passignano et Lodovico Cigoli, devant célébrer Cosme I de Médicis et, à travers lui, toute la dynastie des Médicis^{Note839}.

En 1591, Jacopo Ligozzi exécute les peintures sur les ardoises apposées par Giorgio Vasari, en 1564, du côté de l'audience.

Aidé par son atelier et notamment par son frère, Francesco Ligozzi, il représente, de part et d'autre, le *Couronnement de Cosme grand duc de Toscane* et *Boniface VIII recevant les ambassadeurs* (fig. 102 et 103)^{Note840}.

À partir de 1596, tout un chantier se met en place afin de compléter la salle, du côté opposé, de deux autres compositions. Les comptes de la fabrique font état de différentes étapes de préparation qui révèlent un travail fastidieux. Nous savons, grâce à ces informations, qu'à partir du 11 janvier 1596, divers artisans érigent un échafaudage. Du 19 avril au 31 mai 1597, Simone di Bartolomeo Torricelli, puis, le 14 juin 1597, Bastiano Bozzoli reçoivent des rémunérations pour avoir préparé les ardoises^{Note841}. Le premier doit aplanir et « sablonner » avec des pierres d'Arcetri quatre-vingt quatorze ardoises, tandis que le deuxième opère de la même façon pour onze ardoises, soit un total de cent-cinq ardoises correspondant à priori aux plaques commandées par Giorgio Vasari pour les deux premiers tableaux^{Note842}. Chacune de ses compositions est constituée d'un peu plus d'une cinquantaine de pierres qu'il faut appliquer aux parois^{Note843}. Du mois de juillet 1597 jusqu'au 13 avril 1598, les dépenses concernent, pour l'essentiel, les ornements encadrant les peintures^{Note844}. Les registres font alors état de paiements à Domenico Passignano qui exécute peut être, à ce moment là, le *Duc Cosme recevant de Pie IV l'investiture du Grand Maître de l'Ordre des cavaliers de saint Étienne* (fig. 105)^{Note845}. Plus tardivement, Lodovico Cigoli pourrait avoir exécuté *Cosme I de Médicis élu duc du sénat florentin* (fig. 104)^{Note846}.

Chaque tableau correspond à un fait important de l'histoire de Florence et s'inscrit à la fois dans l'exaltation du pouvoir des Médicis et dans l'esprit de Contre-Réforme promu par Cosme I.

Jacopo Ligozzi comme Domenico Passignano et Lodovico Cigoli appliquent des principes, la clarté et la lisibilité, utilisés généralement pour les peintures religieuses qui donnent à la scène une ambiance solennelle. Les diverses assemblées sont fortement structurées avec une multitude de personnages dont la disposition en diagonale engendre un effet de profondeur, affermi par l'architecture à l'arrière-plan. Dans chaque scène, la « narration » sert à magnifier le règne de Cosme I de Médicis et à travers lui, celui de Ferdinand I. D'ailleurs certaines associations ne sont pas totalement fortuites. Le *Couronnement de Cosme de Médicis grand-duc de Toscane par Pie V*, survenu le 5 mars 1570 mais reconnu le 12 février 1575 par l'empereur Maximilien, est placé au-dessus de la sculpture de Bandinelli représentant le *Couronnement de Charles Quint par Clément VII*. Dans cette scène, Jacopo Ligozzi se sert de la description du chanoine Agostino Lapini^{Note847} pour représenter les faits et notamment certaines personnalités comme Marc'Antonio Colonna, duc de Tagliacozzo,

et le seigneur Paolo Giordano Orsini, duc de Bracciano, aux côtés du grand-duc, dont la présence est attestée par la description de Raffaello Gualterotti^{Note848}.

En face de cette composition, Jacopo Ligozzi place *Bonifacio VIII recevant les douze ambassadeurs florentins représentant des puissances d'Europe et d'Asie*. Cet événement atteste, là encore, du rôle de Florence, puisque, à l'occasion de l'élection de Boniface VIII, le 23 janvier 1295, les douze ambassadeurs venus lui rendre hommage sont des Florentins, ce qui conduit le pape à « s'exclamer que les Florentins étaient le cinquième éléments de la terre »^{Note849}. Ses quatre représentations arborent diverses allégories dont celles de Florence représentées sous les formes d'un vieil homme accompagné d'un lion symbolisant l'Arno ou d'une figure féminine avec emblème et couronne évoquant Florence. Elles reprennent celles introduites par Giorgio Vasari pour le plafond du Cinquecento, permettant de faire le lien entre ces diverses commandes et d'affirmer la continuité politique entre Cosme I et Ferdinand.

Dans ses peintures, Jacopo Ligozzi souligne les difficultés rencontrées en spécifiant, sur l'un de ses dessins préparatoires, qu'il est un *miniature*^{Note850}, et est surtout reconnu pour ses productions de petites dimensions et ses illustrations scientifiques. Ce n'est qu'à partir de cette commande qu'il délaisse les peintures de chevalet pour se consacrer à des productions religieuses exécutées sur de grands supports^{Note851}.

Jacopo Ligozzi reprend, dans ces deux tableaux, les modèles proposés par les artistes florentins réformés et notamment par Santi di Tito. Domenico Passignano s'appuie également sur ses leçons. Dans l'organisation des deux scènes, le *Duc Cosme recevant de Pio IV l'investiture du grand maître de l'ordre de saint Étienne et l'Election par le sénat florentin de Cosme de Médicis*, Domenico Passignano et Lodovico Cigoli exploitent l'exemple des nombreuses œuvres qu'ils avaient pu analyser. À l'occasion de la célébration des noces de Ferdinand I de Médicis et de Christine de Lorraine, Jacopo da Empoli compose tout un cycle narratif de monochromes dont l'un d'eux, représentait l'*Election de Cosme I duc de Florence*.

À travers l'analyse du dessin préparatoire - la peinture ayant disparu -, nous constatons de multiples analogies entre cette composition et celle de Domenico Passignano^{Note852}. Dans sa scène, Jacopo da Empoli insère des portraits, des figures « repoussoirs », des architectures à l'arrière-plan, qui sont autant de procédés que nous retrouvons dans les peintures de Domenico Passignano. Pour illustrer l'événement de *Cosme crée duc par le sénat*, Lodovico Cigoli peinture Francesco Campana dont nous savons, par le biais des ouvrages historiques, notamment celui de Iacopo Nardi, qu'il participa à la cérémonie de l'élection de Cosme le 30 septembre 1537^{Note853}. Nous pourrions également relever dans l'organisation du thème, des affinités avec le bas-relief de Jean de Bologne, situé sur le socle de la sculpture équestre de Cosme I exécutée entre 1587 et 1593^{Note854}.

Au moment de la création de ces deux tableaux, Ferdinand commande un ensemble décoratif pour la cérémonie des funérailles de Philippe II (1598). La plupart des peintures exécutées par des artistes florentins, dont Lodovico Cardi, propose un agencement identique, notamment dans les scènes de Charles Quint regardant les nobles espagnols prêter allégeance à Philippe II ou dans le Couronnement de Philippe II comme roi de Portugal^{Note855}.

C'est certainement dans ces similitudes qu'il faut rechercher des attributions divergentes. En 1600, lors de la cérémonie de noces entre Marie de Médicis et Henri IV, Michelagnolo Buontalenti relate avoir vu « deux de ceux-ci sont de Iacopo Ligozzi véronais de noble peinture [...] mais les deux autres à ceux-ci, correspondant par les proportions, dans l'un est exprimé de la main de Lodovico Cardi, dit le Cigoli, l'élection par le sénat florentin de Cosme duc de la République, qui fut ensuite le Grand, et à son opposé, l'institution de la religion chevalière de saint Étienne concédée et confirmée par Pie IV, œuvre de Domenico Passignano »^{Note856}. Ces attributions sont alors reprises par Francesco Baldinucci ou par Giovanni Cinelli qui décrit que « dans les deux autres angles est représenté de la main du fameux peintre Cigoli lorsque Cosimo le jeune âgé de 18 ans fut élu duc par la patrie [...] l'autre est de la main du Passignano. Le même Cosme lorsqu'il prend l'habit de grand Maître de la religion de saint Étienne Martyr est représenté »^{Note857}. En 1950, Umberto Baldini

s'appuie vraisemblablement sur cette historiographie pour affirmer à nouveau que Lodovico Cigoli est l'auteur de la composition de l'*Investiture de l'ordre de saint Étienne*[Note858](#). Mais, Miles L. Chappel réfute cette attribution et démontre que, dans les documents d'archives, le nom de Passignano apparaît à maintes reprises, alors que celui de Lodovico Cigoli n'est jamais cité[Note859](#). Toutefois, Roberto Contini reprend les affirmations de Michelagnolo Buonarroti, de Giovanni Cinelli ou d'Umberto Baldini et montre que l'analyse stylistique ne laisse pas de doute quant aux auteurs des peintures[Note860](#). Il ajoute que, durant cette période, Domenico Passignano est fréquemment sollicité à Rome et ne peut mener à terme l'achèvement des deux tableaux dont l'un serait alors confié à Lodovico Cigoli. Chez ces deux artistes l'adoption de solutions proposées par Federico Zuccaro ou d'autres peintres de la Contre-Réforme qui apportent à la scène une meilleure lisibilité, sont récurrents dans l'ensemble de leur production et explique une confusion entre les deux[Note861](#). Dans le cas des peintures du palais de la Seigneurie, Domenico Passignano et Lodovico Cigoli ajustent la scénographie employée pour les peintures religieuses à des représentations historiques. Dans chacun de ces tableaux, nous retrouvons le même agencement et l'usage de figures repoussoirs au premier plan sont typiques de leurs productions. Les correspondances entre art religieux et art « politique » sont d'autant plus importantes qu'elles soulignent le caractère sacré de l'événement. En effet, par la fondation de l'ordre de saint Étienne, en 1561, Cosme I cherche à se rapprocher du pape et se fait le défenseur de la Chrétienté contre les Turcs[Note862](#). Par ce programme, Don Giovanni de Médicis inscrit les décorations dans la continuité de celles de Giorgio Vasari et affirme une nouvelle fois la supériorité des Médicis.

3. Les Médicis et le travail des pierres dures

Si Ferdinand I de Médicis est responsable de la création en 1588, de l'Opificio delle Pietre Dure, et par conséquent des manufactures de pierre dure, Cosme I puis François I en sont aussi les instigateurs. Dès le début de son règne, Cosme I montre une véritable passion pour les matériaux précieux et semi-précieux et cherche, comme nous l'avons étudié au préalable, à développer les ressources naturelles de son territoire. Baccio Baldini[Note863](#) témoigne que : « je l'ai retrouvé avec cette même sollicitude et allant continuellement, revoyant l'état des mines d'argent et de plomb, les marbres blancs et tachetés qui se trouvent encore sur les montagnes de Pietrasanta »[Note864](#).

Cette inclination pour les pierres et autres objets semi-précieux s'inscrit dans une longue tradition. Les inventaires et correspondances de Cosme I révèlent une attirance particulière pour le porphyre et les marbres et quelques artistes, dans la mouvance de Giorgio Vasari ou de Bronzino, s'adonnent à l'exécution de portraits sur pierre.

Avec le Studiolo - dont le programme iconographique illustre les goûts du duc - et le Casino San Marco, lieu d'expérimentations diverses, François I poursuit les passions de son père et fait venir de nombreux artisans, orfèvres ou autres spécialistes des pierres, dont Giovanni Bilivert. Sous son règne, commence la fabrication des premiers ouvrages en *commesso* de pierres dures, qui répondent aux expériences menées par François I pour fondre le cristal de roche ou créer un nouveau type de porcelaine.

Avec la création de l'Opificio delle Pietre Dure, Ferdinand I ne fait que promouvoir et officialiser une pratique qui date de François I. Cette institution permet de promouvoir les ouvrages florentins dans le monde entier. Ainsi des marchands, comme Hainhofer, intermédiaire de Rodolphe II, viennent-ils tout spécialement à Florence afin de se procurer des objets en pierres dures[Note865](#). Dans un même temps, Ferdinand I de Médicis poursuit les activités (l'extraction des marbres ou du fer) mises en place par Cosme I et développe un goût particulier pour les petites productions, notamment pour les dernières innovations romaines comme la peinture sur pierre. Ainsi trouvons-nous dans l'inventaire de la Trinità dei Monti trois tableaux exécutés sur ardoise[Note866](#). Les expérimentations et autres curiosités fabriquées à partir de matériaux semi-précieux se poursuivent. En 1604, Don Antonio affiche une passion similaire et publie des recettes mises au point dans la fonderie de San Marco. Mais il faut attendre le règne de Cosme II pour que la peinture sur pierre connaisse, il est vrai, un réel essor. Alors que les inventaires du XVI^e siècle ne révélaient que quelques cas de peintures sur pierre, celui de 1620 montre que cette production a pris une ampleur sans précédent. Dès 1619, les archives

attestent de multiples paiements de Cosme II pour des œuvres exécutées sur pierre et en 1624, la Villa Imperiale comporte quarante-trois peintures sur pierre. La plupart sont exécutées sur pierres imagées et dans cette spécialité un nom revient de manière récurrente, celui de Filippo Napoletano qui, comme nous l'étudierons ultérieurement, deviendra quasiment l'artiste officiel de Cosme II. La mort de ce mécène, en 1621, entraîne le départ de la plupart des peintres et explique le choix de concentrer notre analyse sur les années 1609-1621.

De François I à Cosme II de Médicis, la pratique de la technique sur pierre connaît un développement d'une ampleur sans précédent. Nous passons d'une production sporadique à un type de collection systématique. Giovanni et Niccolo Gaddi ainsi que Fulvio Orsini participent à la promotion de la peinture sur pierre en jouant, auprès de François I, un rôle de conseillers et d'acquéreurs. Dans son journal des *Ricordi*, Alessandro Allori se souvient avoir reçu de Niccolo Gaddi, le 29 octobre 1581, la somme de cent-vingt-six livres pour divers tableaux dont « une tête de notre Seigneur et de la Vierge sur deux ovales de lapis-lazuli »[Note867](#). Dans l'inventaire du 17 mars 1624 de la Villa Imperiale, nous retrouvons la mention de deux tableaux sur lapis-lazuli, dont l'un, d'Alessandro Allori. Or, il ne s'agit pas du même tableau puisque l'inventaire évoque « deux petits tableaux sur lapis-lazuli oval où est peint, sur l'un, notre Seigneur au jardin du Cigoli et sur l'autre le Christ en croix avec sainte Marie-Madeleine à ses pieds, avec une morte et d'autres figures, de la main d'Alessandro Allori »[Note868](#).

Entre 1590 et 1609, l'émergence du travail de la pierre dure apparaît comme la première cause du développement de la peinture sur pierre. Ces deux techniques semblent étroitement liées et de nombreux artistes, tels Giovanni Bilivert - dont deux peintures sur lapis-lazuli sont citées dans les inventaires de 1593[Note869](#) -, Jacopo Ligozzi ou Lodovico Cigoli sont employés à la fois pour préparer des modèles pour les mosaïques de pierres et pour exécuter des peintures sur pierre. Ils se limitent aux tableaux dévotionnels à destination privée et utilisent aussi bien des ardoises que des pierres semi-précieuses.

Lodovico Cigoli, élève d'Alessandro Allori puis de Santi di Tito, peint ses premières œuvres vers 1580[Note870](#). À partir de 1590, il s'affirme comme peintre auprès du Duc et exécute l'un des tableaux du Salone dei Cinquecento qu'il achève vers 1600. Puis, en 1602, il signe sa première peinture de chevalet sur ardoise, de dimensions importantes, *Sainte Claire et saint Louis en adoration devant une peinture représentant saint François*[Note871](#). Mais ses commandes les plus prestigieuses lui viennent de Rome. À partir de 1604, il est chargé de peindre l'une des compositions, *Saint Pierre guérit l'estropié*, pour la basilique Saint-Pierre. Cette entreprise lui vaut certainement l'honneur d'exécuter une deuxième peinture sur ardoise pour la basilique Saint-Paul-hors-les-murs. L'œuvre commencée en 1609 et achevée vers 1613, serait détruite dans l'incendie du 15 et 16 juillet 1823[Note872](#). Entre ces deux grandes commandes, Lodovico Cigoli retourne fréquemment à Florence où il est employé par Ferdinand I de Médicis pour créer des modèles pour la manufacture de pierres dures. L'une de ses réalisations les plus raffinées concerne une peinture vendue à Londres en 1991 par Chaucer. Il s'agit d'une *Cène* peinte sur améthyste qui révèle le goût de Lodovico Cigoli pour le coloris (fig. 106)[Note873](#).

La composition présente des affinités avec un dessin de 1603 préparatoire à l'exécution d'une mosaïque pour l'autel de la chapelle des Princes[Note874](#). Hormis ces tableaux, nous ne connaissons aucune autre œuvre sur pierre de Lodovico Cigoli. Néanmoins, son influence sur le milieu artistique florentin est notable car deux peintures anonymes, au moins, dérivent de modèles de ce peintre, soit *Saint François recevant les stigmates* (fig. 107) sur pierre paysagère ainsi que la *Vierge apparaissant à saint Antoine de Padoue* sur albâtre[Note875](#). En effet, dans ces deux exemples, les représentations physiologiques des personnages reprennent le traitement de Lodovico Cigoli.

Dans un même temps, Jacopo Ligozzi, auteur des deux tableaux de la Salone du Cinquecento, est célébré pour ses illustrations savantes ainsi que pour ses peintures dévotionnelles de petits formats. Appelé en 1577 à la cour de François I de Médicis, il participe à l'élaboration d'œuvres en pierres dures et satisfait, par ses dessins, les penchants artistiques de ce mécène. Durant le règne de François I, Jacopo Ligozzi connaît un

grand prestige qu'il ne retrouvera que sous l'autorité de Cosme II. Ce n'est, en effet, qu'à partir des années 1615-1620, qu'il connaît un regain d'activité où il conjugue dessins pour l'Opificio delle Pietre Dure et tableaux dévotionnels sur pierre ou sur cuivre. L'une de ses œuvres, une *Madeleine pénitente* sur ardoise qui répond aux pieux penchants de Cosme II, sert de référence à de nombreux artistes florentins^{Note876}. Dans cette composition, on retrouve tout le goût de Jacopo Ligozzi pour l'observation naturaliste de la végétation et pour le traitement miniaturiste des différents objets. La production de Jacopo Ligozzi est révélatrice de la mise en place d'un centre artistique conformément aux passions de Cosme II pour les peintures sur pierres imagées et les peintures religieuses.

Très rapidement, la cour de Cosme II, exemplaire par sa grande diversité, devient un des lieux de création les plus importants de la peinture sur pierre : Francesco Ligozzi, Cristofano Allori, Giovanni Bilivert, Jacques Stella ou Filippo Napoletano s'adonnent au moins une fois à ce type de production.

D'après les documents d'archives, dès 1610 Bernardino Poccetti exécute « un saint Jérôme sur jaspe »^{Note877}. Mais de manière plus générale, il faut attendre les années 1619-1621 pour que la peinture sur pierre connaisse un important essor, ce qui explique que de nombreux historiens de l'art comme Marco Chiarini, Mina Gregori ou Anna Maria Giusti, se soient intéressés à maintes reprises à l'étude du milieu culturel et des artistes présents à Florence durant la première moitié du XVII^e siècle^{Note878}. Parmi ces artistes, Filippo Napoletano, a bénéficié de toute l'attention de Marco Chiarini.

Artiste né à Naples, il rejoint Rome vers 1614 où il travaille auprès d'Agostino Tassi, auteur lui-même de peintures sur pierre^{Note879}. Dans cette ville, Filippo Napoletano côtoie les cardinaux Francesco del Monte ou Cassiano dal Pozzo^{Note880}.

Recommandé par ceux-ci auprès de Cosme II, Filippo Napoletano se rend à Florence en 1617 et devient rapidement son peintre privilégié. Filippo Baldinucci relate que Cosme II « pour son vertueux divertissement appréciait d'avoir quasiment continuellement dans sa chambre... le célèbre peintre Filippo Napoletano, auquel il faisait peindre des inventions en petites figures dont il savait faire preuve de talent pour de tel artifice »^{Note881}.

Le 16 juillet 1619, il consigne « deux tableaux de petits formats sur pierre dendritique fait par la nature et peint plusieurs figures »^{Note882}. Le 29 octobre sont mentionnés « sept tableaux en pierre brillante, dite *alberese*, sur laquelle il peint *Saint Antoine tenté par les diables*, haut et large d' 1/2 bras avec le cadre d'ébène, et des saints avec les cadres de grenadier »^{Note883}, mis en rapport avec sept tableaux se trouvant à Florence^{Note884}. Pour chacune des scènes, l'artiste emploie avec habileté les motifs dessinés par la pierre. La pierre paysagère dite *alberese* crée l'illusion d'un décor naturel composé de rochers et de végétation et celle dite *lineato d'arno*, offre des lignes horizontales qui donne l'impression au spectateur de voir une scène marine. À partir de ses motifs, les artistes privilégient comme sujet les miracles de saint Philippe Néri ou de Charles Borromée qui s'inscrivent dans l'esprit de la Contre-Réforme et correspondent aux dispositions religieuses de Cosme II.

À partir du 15 novembre 1619, Filippo Napoletano reçoit un paiement pour avoir peint plusieurs « tableaux de pierre et de jaspe »^{Note885}, pouvant, peut-être, se rapporter aux productions précédentes. En 1620 et 1624, les inventaires font état de différentes œuvres peintes soit sur pierre paysagère soit sur ardoise. Parmi celles-ci, nous trouvons la mention de scènes nocturnes^{Note886}, spécialité que Filippo Napoletano développe à Rome et qui, malgré les affirmations de Giulio Mancini selon lesquelles « pour les feux, les navires et animaux, il se fit réputer et estimer »^{Note887}, sont souvent méconnues au regard des tableaux peints sur pierre imagée et notamment de ses scènes de batailles^{Note888}.

En 2001, Marco Chiarini publie un tableau exécuté sur ardoise représentant l'*Incendie d'une ville* et constate que la garde-robe des Médicis comportait un *Incendie de Troie*^{Note889}. Parallèlement, la scène de *Pillage* (fig. 108) sur ardoise^{Note890} emploie avec la même virtuosité l'obscurité du fond pour créer des effets de

clair-obscur supplémentaire. À son retour à Rome, Filippo Napoletano poursuit ses expérimentations et le tableau *Virgile et Dante aux enfers* présente différents types de lumière artificielle (fig. 109)[Note891](#). Mais, la figuration des monstres et squelettes - représentations souvent rencontrées dans les dessins de Filippo Napoletano et appréciées, selon Giulio Mancini, par ses contemporains - retient l'attention du spectateur[Note892](#). La scène, campée sur une architecture qui évoque la basilique Maxence, rappelle la composition de *Enée et la Sybille* de la galerie Doria Pamphili[Note893](#), peinte entre 1614 et 1617. Elle reprend de manière quasiment identique la peinture des Offices représentant *Dante et Virgile aux enfers*[Note894](#). Toutes deux - celle sur ardoise dans une collection privée[Note895](#) et celle des Uffizi - mêlent à la *Divine comédie* de Dante des adjonctions fantastiques. L'écrevisse déchiquetant une personne ou le squelette chevauchant une « ossature » de cheval ne sont que chimères par rapport aux descriptions de Dante. Seules, les représentations de la barque de Charon - mentionné dans le premier cercle -, de Cerbère - cité dans le troisième cercle -, des voleurs en proie aux serpents - apparaissant dans le septième cercle -, des personnes condamnées pour leur violence, déchiquetées ici par divers monstres ou encore de Dante et Virgile correspondent aux vers de Dante.

Ces tableaux exécutés vraisemblablement à Rome et datés autour de 1622, répondent aux goûts des milieux savants romains comme ceux de Cassiano dal Pozzo ou du docteur Johann Faber (1547-1629) pour lequel Filippo Napoletano exécute des dessins et gravures de squelettes d'animaux et d'humain destinés à illustrer l'ouvrage *Tesoro Messicano*[Note896](#). Il réutilise certains de ces modèles dans ses scènes d'enfer. Le 18 janvier 1621, Johann Faber implore Galilée d'intercéder auprès de Filippo Napoletano car « le seigneur Filippo Napoletano, peintre de sa Majesté a pour moi entre ses mains une petite œuvre curieuse de mes anatomies de divers animaux et je voudrais que celles-ci fussent mises en lumière rapidement »[Note897](#).

La conception de ces gravures atteste de l'intérêt de Filippo Napoletano pour les artistes nordiques. Dans l'élaboration de ce monde fantastique, il se réfère aux représentations de Jan Brueghel ou d'Adam Elsheimer. Qu'il soit à Rome ou à Florence, Filippo Napoletano est fréquemment en contact avec ces milieux. La prédilection des Médicis pour la peinture nordique explique la venue à Florence de Jacques Stella, Cornelis van Poelenburgh, Giovanni Bilivert ou Jacques Callot. Or, pour Filippo Napoletano, cette présence est d'une importance fondamentale car elle le conforte dans son penchant pour le rendu minutieux et l'élaboration de détails. Parmi tous ces artistes, Jacques Callot retient promptement son attention. Tous deux sont amenés à collaborer à de nombreuses reprises. Ainsi la *Foire de l'Impruneta* est-elle le résultat d'une intervention commune, combinant une exécution de Filippo Napoletano et une gravure de Jacques Callot[Note898](#). De plus, la plupart des batailles navales (fig. 110), célébrant les grandes victoires florentines et également celle de Lépante, peintes sur pierre et citées par Baldinucci, s'inspirent de gravures ou dessins de Jacques Callot. Walter Vitzthum s'appuie sur ce témoignage pour retrouver des analogies entre une *Scène marine* (fig. 111), exposée au musée de L'Opificio delle Pietre Dure, et une gravure de Jacques Callot figurant quatre Galères[Note899](#).

La connivence entre les deux artistes est confirmée par le fait qu'en 1670, Legati signale, dans la galerie bolonaise du marquis Ferdinando Cospi[Note900](#), « De Jacques Callot. Des figures variées sur deux tableaux de pierre paysagère »[Note901](#). Cette assertion, bien qu'étrange, Jacques Callot n'ayant que rarement peint et aucune description ne faisant référence à de probables productions sur pierre, n'est pas négligeable et conforte l'idée d'échanges entre ces deux personnalités et de l'influence de Jacques Callot en Italie.

Dans ce milieu, Jacques Callot ou Filippo Napoletano, certes très appréciés de Cosme II de Médicis, ne sont pas les seuls artistes à répondre aux penchants du mécène pour les curiosités. Des peintres étrangers tels Cornelis Poelenburgh et Jacques Stella, jouent eux aussi un rôle dans la diffusion de la peinture sur pierre[Note902](#). L'œuvre de *Dante et Virgile aux enfers* de Francesco Ligozzi (fig. 112), artiste méconnu et ayant collaboré avec son frère au Salone dei Cinquecento, s'inscrit dans cette atmosphère. Elle reprend par certains aspects, le traitement de la peinture de Filippo Napoletano où peinture et veines de la pierre ne font plus qu'un. Mentionnée dans un inventaire de 1618, cette oeuvre répond au goût pour les scènes peuplées de diables ou autres figures fantastiques et s'inspire là encore de la *Comédie de Dante*[Note903](#). On trouve

d'ailleurs dans l'inventaire de 1624 l'évocation de la peinture de Ligozzi complétée par une version, anonyme, d'une scène du purgatoire, c'est-à-dire « trois petits tableaux d'alberese dont deux sont des histoires de Dante du purgatoire et de l'enfer »[Note904](#).

Au-delà des peintures citées précédemment, la multitude des œuvres peintes sur supports semi-précieux confirme la passion des Médicis pour cet art. Si Cosme II en est le principal mécène, il n'en est pas l'instigateur. Malgré le départ de nombreux artistes à la mort de Cosme II, en 1621, une nouvelle génération poursuit les expérimentations sur pierre. Stefano della Bella en est l'exemple le plus illustre avec, notamment, la série sur pierre paysagère mêlant récits mythologiques et bibliques, commandée, probablement, par le marquis Carlo Gerini (1616-1673), administrateur général du cardinal Charles de Médicis[Note905](#). Certains membres de la famille Médicis, dont Don Lorenzo de Médicis, poursuivent un mécénat tourné vers les petites productions. Celui-ci enrichit les collections de tableaux sur pierre et promeut de nouvelles personnalités comme Vincenzo Mannozi, à qui il achète un *Rapt de Proserpine* sur pierre de touche[Note906](#). Au même moment, des peintres - tels Giovanni Bilivert qui a travaillé pour Ferdinand I et Cosme II de Médicis et achève sa carrière à Florence - continuent à exécuter des œuvres sur ardoise et poursuivent cette tradition durant la première moitié du XVII^e siècle, période marquée par l'abandon progressif de cette technique. La splendeur des Médicis, symbolisée par le travail des pierres dures, n'est plus. Le déclin économique, amorcé dès le règne de François Ier de Médicis entraîne la disparition progressive de la peinture sur pierre. Tandis que Ferdinand I réussit à redresser la situation économique, Cosme II, puis ses successeurs, Ferdinand II et Cosme III, mènent une politique qui conduit à une crise générale : banques, industries, textiles et agriculture s'essouffent. Malgré une situation financière difficile, Cosme II, par ses nombreuses commandes de manufactures en pierre dure - peintures sur pierre, *commessi* -, maintient, en Europe, l'image prestigieuse de Florence. En revanche Ferdinand II et Cosme III délaissent ce type de mécénat et certaines réalisations glorieuses comme la chapelle de San Lorenzo, ne seront jamais achevées[Note907](#). L'évolution économique et le changement des goûts sont les facteurs principaux du désintérêt progressif de la famille Médicis pour l'artisanat des pierres dures, fondement de la gloire de Florence au niveau international.

CHAPITRE II : Rome et la peinture sur pierre

Rome et Florence présentent dans l'emploi et la diffusion des peintures sur pierre de nombreux points communs mais, alors que l'hégémonie des Médicis à Florence apparaît parfois comme une entrave à la création, la diversité, à Rome, des connaisseurs aux goûts variés et originaux stimule les activités artistiques. Chaque grande famille fait la promotion d'un artiste ou d'une technique[Note908](#). Scipione Borghese (1576-1633), Francesco Barberini (1596-1679) ou le cardinal Alessandro Peretti Montalto (1570-1623) privilégient des supports semi-précieux comme le lapis-lazuli comportant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ou des histoires mythologiques, alors que Francesco Maria del Monte (1549-1626) ou Cassiano dal Pozzo préfèrent des sujets pouvant mêler les veines de la pierre au travail de l'artiste. En revanche, Vincenzo Giustiniani (1564-1637) favorise des genres particuliers comme les scènes de bambochade ou les natures mortes - penchant conforté par son attrait pour les peintures du Caravage. Chacune de ces productions correspond à une particularité précise qui nous amène à limiter notre domaine d'étude essentiellement aux peintures sur supports semi-précieux.

Les collections Borghese et Barberini fournissent un modèle durant tout le XVII^e siècle et méritent une attention spécifique. Les recherches de Paola della Pergola ont permis de comprendre la formation de la collection des Borghese et d'en suivre les vicissitudes, montrant, par exemple, que si sa formation commence véritablement avec l'élection de Camillo en tant que pape et de Scipione en tant que cardinal, elle résulte aussi de la participation de différents membres de la famille[Note909](#).

La collection Borghese

Actuellement, la Villa Borghese possède vingt-deux peintures sur pierre dont seule une infime partie est exposée. Cet ensemble ne correspond pas à l'état originel de la collection et nombre de ces tableaux ont été

vendus ou dispersés au cours du XIX^e siècle. Les toutes premières mentions concernent la collection de Francesco Borghese qui, en 1610, possédait un « tableau sur lapis-lazuli représentant saint Jean évangéliste avec un cadre d'ébène comportant quatre petits grenats »[Note910](#) . puis, en 1615, Marcantonio Borghese détient une *Adoration des mages* sur albâtre[Note911](#) . Le 21 avril 1634, on doit verser dix-huit écus pour « les peintures sur pierre d'agate de Florence ornée, pour l'une, de la figure de Jésus-Christ qui porte la croix au calvaire avec les Marie et pour l'autre la figure du martyr de saint Etienne »[Note912](#) .

En 1644, la collection s'enrichit de nouvelles compositions et l'inventaire mentionne cinq tableaux sur pierre dont la *Ville de Jérusalem* - sur toute cette liste, seule cette œuvre coïnciderait avec l'un des tableaux du musée attribué à Antonio Tempesta et cité dès 1650 par Jacopo Manilli[Note913](#) .

En 1682, les héritiers de Donna Olimpia Aldobrandini, Giovanni Battista Borghese et Giovanni Battista Pamphili, se partagent ses tableaux dont six sont peints sur pierre[Note914](#) . Sur l'ensemble de ces peintures, seules celles de la *Traversée de la mer rouge* et du *Christ en croix* apparaissent dans les inventaires successifs de la Galleria Borghese[Note915](#) .

En 1693, seize peintures sur pierre, souvent sur lapis-lazuli, agate ou jaspe, sont signalées, attestant ainsi du succès rencontré par cette technique auprès des Borghese - et notamment Scipione Borghese dont on sait qu'il commanda des œuvres à Alessandro Turchi et Pasquale Ottino[Note916](#) . Au XIX^e siècle, la collection commence à être dispersée puisqu'en 1801 seize peintures sur pierre avaient été vendues au marchand d'art Durand, parmi lesquelles trois tableaux attribués à Antonio Tempesta dont « l'appel de saint Pierre avec un apôtre peint sur pierre du Tempesta large p. ½ haut n.8 »[Note917](#) , décrit avec plus de précision dans l'inventaire de 1693, et pouvant peut-être correspondre, par ses dimensions, avec l'œuvre vendue par Christie's Rome, le 21 novembre 1995 comme d'un artiste proche de Filippo Napoletano[Note918](#) . En 1809, deux tableaux, « une Judith peinte sur pierre de touche d'Elisabeth Sirani » ainsi qu'une « Déposition de la croix sur pierre de touche de Wanderweff » sont envoyés à Turin[Note919](#) .

Ces différents changements posent maints problèmes, car certains tableaux comme un « tableau de lapis-lazuli ovale de trois quart de hauteur environ avec une chasse [...] du Tempesta » cités dans l'inventaire de 1693 n'apparaissent nullement dans le musée et ne sont cités dans aucun autre registre[Note920](#) . Mis à part les difficultés posées par ces omissions, la documentation de la collection Borghese atteste de la place prépondérante accordée à cette technique par les Borghese et prouve que, ceux-ci privilégiaient autant les sujets dévotionnels que les portraits, l'ardoise que les pierres semi-précieuses. Dans ces descriptions, souvent lacunaires, la mention de l'auteur faisant fréquemment défaut, les noms d'un petit groupe d'artistes, tel Antonio Tempesta, reviennent souvent comme un témoignage de leur participation au développement de la peinture sur pierre. D'ailleurs, Antonio Tempesta est fréquemment sollicité pour peindre des batailles ou d'autres petites scènes sur pierres imagées et nous pouvons peut-être mettre en rapport cette production avec la rétribution par les Borghese à Antonio Tempesta le 2 août 1616 pour deux tableaux - dont les sujets et les supports ne sont pas précisés[Note921](#) .

La collection Barberini

Parallèlement, l'étude des collections Barberini dévoile un état d'esprit similaire qui répond aux « normes » de la période et explique que nous retrouvons Antonio Tempesta dans le cercle d'érudits gravitant autour de ces grandes familles[Note922](#) . Tous présentent des intérêts identiques, qu'il s'agisse de Scipione Borghese, Francesco Barberini ou Paolo Giordano II Orsini, et révèlent un penchant pour les lettres et les sciences[Note923](#) . Des artistes comme Filippo Napoletano, épris de recherches naturalistes, sont souvent conviés à évoluer dans ce cercle et des érudits comme Cassiano dal Pozzo, proche de Francesco Barberini, constituent des collections où ils mêlent objets naturels, savants et œuvres d'art. Lorsqu'en 1627 Cassiano dal Pozzo commence à accumuler des objets selon ce modèle, il fait fréquemment appel aux mêmes peintres, c'est à dire à Filippo Napoletano ou Jacopo Ligozzi et préfère les tableaux sur pierre paysagère alliant le jeu de la pierre et de l'artiste. Sa collection révèle deux batailles d'Antonio Tempesta et des pierres paysagères de

Florence appréciées pour leur aspect curieux^{Note924}. Dans ces choix, Cassiano dal Pozzo est représentatif de toute une classe sociale et atteste de l'importance de l'héritage culturel car nous savons qu'il n'est pas l'unique membre de sa famille à apprécier les peintures sur pierre. En effet, Amedeo dal Pozzo possède une collection de tableaux d'une grande diversité, comportant entre autres des tableaux sur pierre dont deux d'Antonio Tempesta : un *Saint Eustache* et une *Bataille*, sujets qu'il aborde à plusieurs reprises^{Note925}.

Francesco Maria del Monte s'inscrit dans ce milieu culturel et prêtre, du fait de sa mission, un intérêt à cette technique puisqu'il est chargé de trouver les pierres dures nécessaires aux ouvrages de San Lorenzo à Florence et de Santa Maria Maggiore - chapelle Pauline - à Rome. Les nombreuses correspondances avec Ferdinand de Médicis, concernant l'acquisition de pierres, témoignent de l'importante connaissance de Francesco Maria del Monte dans ce domaine. Les diverses lettres définissent nettement son rôle quant au jugement des qualités esthétiques, de la dureté ou encore des prix des matériaux proposés^{Note926}. L'intérêt minéralogique ne peut seul expliquer ce savoir que l'on met également en rapport avec la culture archéologique partagée par des personnalités comme Fulvio Orsini ou Cassiano dal Pozzo. En effet, son goût pour l'antique l'amène à organiser des fouilles archéologiques et à s'intéresser aux pierres. Sa collection, rachetée en partie en 1628 aux héritiers par Francesco Barberini et comportant vingt-et-une œuvres sur pierre - sur un total de trois-cent-quatre-vingt-dix-neufs tableaux - confirme cet engouement. Dès le début du XVII^e siècle, les témoignages concernant la peinture sur pierre se multiplient et l'assertion de Francesco Maria del Monte, le 2 mai 1608, selon laquelle « il y a beaucoup de morceaux d'albâtre, du type qu'on utilise pour peindre »^{Note927}, prouve qu'à cette époque ce support est souvent employé.

Durant tout le XVII^e siècle, la peinture sur pierre devient un des cadeaux diplomatiques privilégiés explicitant son ample diffusion en France, en Espagne ou en Savoie. L'étude des documents d'archives de la collection Barberini met en exergue ce phénomène et lorsque Maffeo ou Francesco Barberini donnent des peintures sur pierre à des souverains et des princes italiens, anglais, espagnols ou français, ils privilégient des productions prestigieuses faites sur des supports de prix relativement élevé comme le lapis-lazuli, l'améthyste ou l'albâtre - devant illustrer glorieusement le nom des Barberini. D'ailleurs, les correspondances entre le cardinal Francesco Maria del Monte et Ferdinand de Médicis confirment le coût considérable pour ces matériaux. Il faut ainsi compter soixante-dix écus pour deux morceaux d'albâtre oriental, de petites dimensions - trois palmes de longueur et une palme et demi de largeur -^{Note928}, prix nettement supérieur à celui de supports traditionnels comme la toile^{Note929}.

Le 23 mars 1635 l'un des intermédiaires des Barberini, non cité, achète une pierre d'albâtre devant être confiée à Giovanni Francesco Romanelli, afin qu'il peigne une sainte Marie Madeleine qui sera offerte au Grand Duc de Toscane^{Note930}.

Le 30 mars 1635 divers tableaux sont envoyés en Angleterre comme « une petite Vierge mesurant une palme trois quarts avec sainte Catherine faite par Stella en lapis lazuli... ^{Note931} » tandis que l'ambassadeur extraordinaire d'Espagne reçoit en 1634 une Annonciation sur lapis-lazuli de la main de Stella et en 1639 une nativité de Giovanni Francesco Romanelli peinte sur pierre, dont une partie en lapis-lazuli^{Note932}. Lors de ses différentes missions diplomatiques, Francesco Barberini offre des tableaux exécutés sur pierre et ainsi donne-t-il au roi d'Espagne, Philippe IV, « une nativité peinte sur aventurine par Pierre de Cortone, richement encadrée en argent et lapis-lazuli, destinée originellement à un courtisan mais considérée ensuite tellement précieuse qu'elle devait être donnée à un roi », déposée aujourd'hui au musée du Prado^{Note933}. Dans de telles circonstances, le commanditaire réclame à l'artiste de peindre des sujets religieux d'autant que les Espagnols apprécient les objets à destination dévotionnelle. Les différents témoignages et inventaires définissent nettement l'engouement des Espagnols pour la peinture sur pierre.

La peinture sur pierre en Espagne et en France

Lors de la légation de 1626, Cassiano dal Pozzo accompagne Francesco Barberini en Espagne et constate que des « petits tableaux sur jaspe ou agate peints d'une assez bonne main s'utilisaient en Espagne par les dames,

à la place des bijoux ou des reliquaires »[Note934](#). . Aussi les membres de la famille souveraine espagnole affichent-ils une prédilection pour les petites productions religieuses exécutées sur pierre, montées en reliquaires. Jeanne d'Autriche, à l'origine de la fondation, en 1559, du monastère de las Descalzas Reales, lieu de recueillement de la famille royale, crée, dans ce couvent, une pièce consacrée à la Vénération des reliques[Note935](#). . Les reliquaires accumulés allient des qualités esthétiques et dévotionnelles et sont composés de peintures sur pierre souvent exécutées par des artistes italiens [Note936](#). . La conception, en 1565, par Gaspar Beccera d'un autel composé de dix peintures exécutées sur pierre noire de Gênes - détruit dans l'incendie de 1862 - pour l'église du monastère de las Descalzas Reales, atteste du goût de la famille royale pour cette technique[Note937](#). .

Par mimétisme, ce type de production connaît une importante diffusion à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle sur l'ensemble du territoire espagnol. Les inventaires mentionnent dans les collections d'Espagnols ayant souvent résidé en Italie, une importante quantité de peintures sur pierre d'artistes tant Espagnols qu'italiens[Note938](#). .

En France, le succès paraît similaire et André Félibien mentionne que « les petites peintures parfois sur marbre étaient fort recherchées. Francesco Barberini en avait donné en 1625 à Marie de Médicis, on en trouvait chez les deux Crequy, chez Particelli, et chez La Vrillière, chez Liancourt, chez Bretagnecomme à Aix, chez le baron de Valbelle»[Note939](#). . Les œuvres données par Francesco Barberini à Marie de Médicis, lors de sa légation en France, sont indiquées en 1625 dans le journal de Cassiano dal Pozzo, qui mentionne « un tableau en lapis-lazuli sur lequel était finte la venue de la Madeleine en Egypte »[Note940](#). .

Dans les inventaires italiens et français, un nom revient de manière récurrente, celui d'Antonio Tempesta.

1. Antonio Tempesta

Formé à Florence auprès de Jan van der Straet et de Santi di Tito, Antonio Tempesta se rend à Rome vers 1580 et participe à la décoration du Vatican en compagnie de Matthieu Bril[Note941](#). . Il reçoit de nombreuses commandes et travaille à Caprarola, au palais du Quirinal, au palais Orsini de Monterodo ou à la villa Lante di Bagnaia.

Antonio Tempesta est avant tout reconnu et célébré pour ses talents de graveur et ses petites compositions qui apportent un renouveau dans la peinture italienne. En effet, ses scènes de chasses ou de batailles sont honorées par de nombreux biographes dont Giulio Mancini qui décrit Antonio Tempesta comme « un homme singulier dans les batailles, les animaux, le dessin et composition »[Note942](#). . À cette même date, Vincenzo Giustiniani note aussi que ses oeuvres « en clair-obscur et en gravure, et pour ses inventions et pour son bon dessin, surtout dans les batailles, les chasses et autres histoires de personnes et d'animaux, qui sont toujours en mouvement, sont généralement assez estimés »[Note943](#). . À l'exception de ses brillantes capacités pour la gravure ou le dessin, qui ont été très largement étudiées, Antonio Tempesta développe un autre talent, celui pour les peintures sur pierre imagée, caractéristique rarement citée dans les sources anciennes. L'historiographie a souvent exclu cette particularité de son corpus, pourtant, Antonio Tempesta joue un rôle novateur dans ce type de production. Agnès Czobor[Note944](#). , puis Luigi Salerno[Note945](#). , font partie des premiers historiens de l'art à reconnaître ses capacités dans ce domaine et à illustrer leurs propos de reproductions de peintures sur pierre, dont *le Passage de la mer rouge* de la galerie de Budapest.

Depuis, la majeure partie des critiques s'est intéressée à la gravure et les dernières contributions n'ont guère répondu à nos interrogations sur le rôle d'Antonio Tempesta dans la diffusion de la peinture sur pierre[Note946](#). .

Cette absence d'intérêt paraît incompréhensible dans le sens où Antonio Tempesta est sans doute l'un des premiers artistes à peindre sur des supports semi-précieux, peut-être sous l'influence de son maître Jan van der Straet, à Florence et à Rome. Ses productions connaissent un rapide succès et apparaissent dans les plus

grandes collections. L'inventaire de Rodolphe II, amateur d'art et de curiosité, fait état, entre 1607 et 1611, de deux scènes de chasse ovales sur pierre dendritique, correspondant aux tableaux exposés au Kunsthistorisches Museum de Vienne^{Note947}. Le 18 mai 1615, Antonio Tempesta reçoit des paiements du cardinal Peretti-Montalto pour deux peintures sur lapis-lazuli, une *Assomption de la Vierge* ainsi que la *Fuite en Egypte*^{Note948}. Dès 1631, le duc de Savoie est en possession de la *Mort d'Adonis*, datée vers 1593 - aujourd'hui à la Galleria Sabauda de Turin - et, en 1635, la collection s'enrichit de deux autres œuvres de Tempesta, non retrouvées, à savoir une *Chasse au lion* et une *Traversée de la mer rouge*^{Note949}. La collection Borghese présente diverses peintures d'Antonio Tempesta dont la *Prise de Jérusalem* pourrait correspondre au tableau cité en 1615 et l'*Adoration des mages* aurait pu appartenir à Marcantonio Borghese, en 1615 - nous ne reviendrons pas sur toutes les œuvres d'Antonio Tempesta possédées par la famille Borghese ou par Cassiano dal Pozzo et citées auparavant.

Antonio Tempesta est également apprécié à Florence. En février 1618, Pietro Strozzi offre à Cosme II une *Pêche aux perles* sur lapis-lazuli^{Note950}, et Andrea Cioli relate à Piero Giucciardini, le 14 février 1618, que « parmi les autres cadeaux présentés par monseigneur Pietro Strozzi, il y avait un beau tableau de lapis-lazuli figurant des pêcheurs et fait par Tempesta, il a extrêmement plu à sa Majesté et il ne se rassasie pas de le regarder et de le louer, et j'ai voulu le signifier à votre excellence puisque vous avez vu ce tableau et sachez toute l'estime qui est tenue par son altesse »^{Note951}.

L'ouvrage de Francesco Bocchi, amplifié par Giovanni Cinelli et publié en 1677, indique que le palais du marquis Niccolini comportait six œuvres sur albâtre du Tempesta comme une *Adoration des Mages* dont les dimensions se rapprochent du tableau de la collection Giulini^{Note952}. L'abbé Lanzi rappelle que « il fit toujours avec beaucoup de succès les petits tableaux. Les marquis Niccolini, les pères de l'Annonciation, et d'autres à Florence ont des batailles peintes sur albâtre dans lesquelles il semble avoir préparé le talent de Borgogne »^{Note953}. Le 21 juin 1626, lors de son voyage en Espagne, Cassiano dal Pozzo rapporte d'avoir vu à Madrid, à l'église des pères de la Trinité, « une peinture du Tempesta qui était un déluge fait sur pierre paysagère avec une infinité de figures, qui fut donnée au prince lors de la nonciature de Sacchetti à sa Majesté »^{Note954}.

Enfin, Antonio Tempesta connaît une fortune similaire en France et en 1638 le maréchal de Créquy détient « une petite bataille fait par Tempesta sur marbre »^{Note955}.

Pour toutes ses compositions, Antonio Tempesta travaille en série à partir de ses gravures. Leur analyse offre la possibilité de dater de manière plus précise les œuvres sur pierre qui dérivent souvent de celles-ci.

Dans son étude sur les gravures d'Antonio Tempesta, Michael Bury relève que le sujet de chasse ne présente pas lui-même un caractère insolite puisque Jan van der Straet a illustré à plusieurs reprises ce thème et qu'en 1566, il reçoit la commande de dessins pour une série de tapisseries pour la villa de Poggio a Caiano^{Note956}. La chasse étant alors un des loisirs préférés de la noblesse, il est normal que des traités comme le *Livre de Chasse* de Gaston Phébus, comte de Foix^{Note957}, rédigé au XIV^e siècle et publié en français à partir de 1507, l'ouvrage de Pietro Crescenzi^{Note958} (1230-1320) ou encore l'édition par Philippe Galle, à Anvers en 1600, de 104 gravures de Cornélis Galle de scènes de chasse ou de pêche, rencontrent un vif succès^{Note959}.

Welmoet Bok van Kammen signale l'importance des arts visuels dans la représentation de scènes de chasse au Moyen Âge et à la Renaissance^{Note960}, et nous informe de l'existence d'un manuscrit illustré de miniatures qui attestent de cette longue tradition et participent à la diffusion de ce thème auprès d'artistes et d'érudits comme Vincenzo Giustiniani (1564-1637), qui consacre une partie de son traité, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, à la chasse^{Note961}.

En 1590, Antonio Tempesta grave ses premières scènes de chasse. Celles-ci sont publiées en 1595 et 1598. Dans le recueil de 1598, *Primo [secondo] libro di caccie varie intagliate per mano di Antonio Tempesta*, tous

les types de chasses et de gibiers sont représentés. Tempesta introduit une vision nouvelle en intégrant aussi bien des chasses à la mode occidentale que celles à la mode orientale - les personnages vêtus à l'orientale poursuivent des guépards, des autruches, des lions ou des éléphants -, qui découlent des descriptions d'explorateurs des territoires récemment découverts. Ainsi, Dorine Van Sasse Van Ysselst montre l'influence sur les arts des récits de ces voyageurs puisqu'une composition de Jan Van der Straet, une *Pêche aux perles* dérive du traité de Gasparo Balbi, *Viaggio delle Indie Orientali*, publié en 1590^{Note962}. et que Stefano Della Bella (1610-1664) grave des personnages vêtus de costumes orientaux.

De même, il n'est pas anodin de constater que Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) peint trois scènes sur obsidienne, pierre rapportée d'Amérique centrale (fig. 113)^{Note963}.

Les représentations d'Antonio Tempesta s'inscrivent dans ce contexte, mais Antonio Tempesta se démarque de son maître, Jan Van der Straet, en proposant un nouveau traitement. Qu'il s'agisse des *Scènes de chasse*^{Note964}, de la *Mort d'Adonis*, de la *Vision de saint Eustache ou de la Mort d'Absalom*^{Note965}, toutes présentent un dynamisme, un effet de profondeur et une diversité absents des compositions de Jan Van der Straet. En effet, la scène de *Chasse aux sangliers* (fig. 114) - collection privée, Lyon - exécutée sur pierre dendritique, introduit diverses actions qui créent un effet de profondeur. Chaque plan est constitué d'un personnage ou d'une scène de chasse. Au premier plan, un sanglier, encerclé par une horde de chiens tente de semer le cavalier qui le poursuit. Derrière eux, un groupe de personnages à pied et à cheval encercle un sanglier. Sur leur droite, deux chasseurs, munis d'un fusil, visent un cerf alors qu'à l'arrière-plan, sur la gauche, deux hommes semblent poursuivre une biche. Une même scène déploie à la fois une variété de postures et une diversité de types de chasse qui insufflent à la scène une véritable vitalité. Les compositions citées auparavant, présentent une même scénographie et utilisent avec intelligence les possibilités offertes par le support. Dans celles-ci, Antonio Tempesta emploie les arborescences de la pierre pour transcrire le feuillage des arbres. Ces scènes s'inscrivent dans l'exécution des séries de gravures et peuvent être datées entre 1590 et 1595, d'autant que dans la *Mort d'Absalom*, Antonio Tempesta peint à l'arrière plan une ruine. L'exécution du plan de Rome en 1593 amène Antonio Tempesta à s'intéresser au traitement des édifices et de l'urbanisme. Nous retrouvons cette spécificité dans l'un de ces tableaux, peint sur pierre paysagère, qui propose une *Vue du château saint Ange* (fig. 115)^{Note966}.

À partir de 1599, Antonio Tempesta s'adonne aux gravures de scènes de batailles, qu'il dédie à Teofilo Torri et crée un « nouveau genre », même s'il s'inscrit dans la tradition en se tournant vers les œuvres de Raphaël. En 1601, la première série est publiée par Nicholas Van Aelst. Cependant, ses scènes de batailles poursuivent une tradition religieuse. Antonio Tempesta s'inspire des combats livrés au Turcs par les Chrétiens, reprend les histoires de l'Ancien Testament ou se réfère à l'ouvrage du Tasse, la *Jérusalem délivrée* qu'il illustre à plusieurs reprises, en 1607 et entre 1624 et 1627. Le succès du Tasse est en grande partie lié à la famille Peretti qui fait donner une représentation de cette pièce au palais de la Chancellerie en présence d'invités comme le cardinal del Monte ou le cardinal Borghese. Dès lors, il n'est pas anormal de supposer une forte demande pour ce type de représentations et ainsi trouvons-nous dans la collection de Scipione Borghese des scènes de batailles d'Antonio Tempesta. En 1624, cet artiste reçoit des Barberini un paiement « pour deux tableaux en pierre c'est à dire une bataille et une Adoration des mages »^{Note967}.

La multiplicité des gravures prouve que l'artiste se livrait fréquemment à des variations sur ce sujet, pourtant, nous ne connaissons qu'une seule peinture sur ce thème, celle de la Galleria Borghese mentionnée dans l'inventaire de Scipione Borghese entre 1615 et 1630. Cette *Prise de Jérusalem* reprend certaines composantes des gravures et propose un traitement d'une grande diversité et d'un fort dynamisme (fig. 116)^{Note968}. Les ennemis qui s'affrontent avec violence ainsi que la description de dizaines, voir de centaines de lances, levées vers le haut, contribuent à créer une idée de mouvement. Tandis que dans la partie basse, les motifs verticaux de la pierre servent à décrire les édifices et font office d'arrière-plan à la scène de bataille, dans la partie haute, les veines de la pierre, à l'horizontale, décrivent une atmosphère céleste où des petits angelots chassent des diabolins^{Note969}. Tout atteste dans cette composition de la hardiesse du peintre aussi bien dans l'emploi du support que dans le choix de celui-ci.

Dans un même temps, Antonio Tempesta exerce son talent pour les représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le lapis-lazuli, le marbre, l'albâtre ou la pierre paysagère sont utilisés pour décrire des scènes du Christ comme le *Christ marchant sur les eaux* ou les scènes du *Passage de la Mer rouge*, qui connaissent un succès considérable. Dans chacune de ces versions, Antonio Tempesta introduit de multiples variations. Ainsi les tableaux du *Passage de la mer rouge* du musée de Budapest, des galeries Borghese et Doria Pamphili (fig. 118), du monastère de l'Encarnacion à Madrid (fig. 119) ou encore de la collection Giulini (fig. 120) ne proposent jamais des compositions identiques, même si certains motifs présentent des affinités^{Note970}. Les flots qui submergent l'armée de pharaon sont décrits avec une étonnante vitalité, contrastant avec le calme de Moïse. L'ensemble des scènes se déroule selon une ligne serpentine permettant de joindre les actions du premier plan à celles du dernier plan et de créer une forte impression de profondeur. Chacune des œuvres comporte une multitude de personnages où sont mêlés animaux, enfants, vieillards ou soldats. Seul, le tableau de la Galleria Doria Pamphili montre au loin la colonne, reprise de la composition de la VIII^e voûte des loges du Vatican de Raphaël^{Note971}. Pour l'ensemble de ces compositions, on note l'influence des gravures de Josse Aman et des dessins de Hans Bol, gravés par Julius Goltzius^{Note972}, dont le *passage de la Mer rouge*, datée de 1586, sert vraisemblablement d'exemple à Antonio Tempesta car l'on retrouve une disposition et un traitement des détails similaires. Une telle constatation peut également être établie pour ses scènes de batailles où le choc des lances crée, comme dans les représentations de Hans Bol, une forte dynamique.

La popularité des compositions d'Antonio Tempesta explique également sa diffusion dans les milieux artistiques. Filippo Napoletano est amené à peindre, à de multiples reprises, des scènes de batailles sur pierre paysagère qui s'inspirent très fortement de celles d'Antonio Tempesta. Ainsi, la représentation de l'*Assaut d'une forteresse* (fig. 117)^{Note973}, attribuée à Filippo Napoletano, recourt à des procédés picturaux et à un emploi des veines de la pierre comparable à ceux utilisés par Antonio Tempesta.

Le *Passage de la mer rouge* du musée d'Orléans (fig. 121), d'auteur anonyme, reprend les caractéristiques stylistiques d'Antonio Tempesta^{Note974}. - on retrouve notamment pharaon sur son trône, submergé par les flots. Et, Hans Rottenhammer doit vraisemblablement prendre connaissances des œuvres d'Antonio Tempesta lors de son séjour à Rome, vers 1593-1594, puisque dans l'un de ses dessins, le *Passage de la mer rouge*^{Note975}, il se réfère avec exactitude à ses compositions. Enfin, d'autres tableaux, telles les scènes de *Moïse retrouvé sur les eaux* ou *Moïse transforme l'eau du Nil en sang* (fig. 112-123), exécutés sur lapis-lazuli et assignés par Andrea G. de Marchi à Antonio Tempesta posent des problèmes d'attribution. Il n'est pas impossible que de nombreux tableaux dérivant de gravures ou de dessins d'Antonio Tempesta soit attribués à cet artiste de manière erronée. C'est peut-être le cas de nombreuses œuvres d'Antonio Carrache dont la production n'est connue que de manière imparfaite.

2. De Bologne à Rome

L'école des Carrache participe à la promotion des sujets dévotionnels sur supports semi-précieux. Annibale Carrache pourrait avoir exécuté deux sujets sur albâtre^{Note976} et Francesco Albani, Guido Reni ou encore Antonio Carrache, reçoivent souvent des commandes de peintures sur pierre. Mais, là encore, ces compositions n'ont pas fait l'objet de recherches importantes et lorsqu'elles ont suscité un regain d'intérêt, elles ont souvent été étudiées individuellement, en dehors de toute analyse de la production de peintures sur pierre. Nous laisserons de côté les collections bolonaises pour nous intéresser au rôle de certaines personnalités dans la diffusion de la peinture sur pierre à Rome^{Note977}. L'arrivée d'Annibale Carrache dans cette ville en 1595 entraîne certains peintres bolonais, comme Antonio Carrache, à y résider et à s'adapter aux goûts des commanditaires. Dans un même temps, les artistes, présents à Rome, jouent un rôle essentiel dans la diffusion de la peinture sur pierre et servent d'exemple aux bolonais. Il en est ainsi de Giuseppe Cesari dit le Cavalier d'Arpin, installé à Rome à partir de 1582 et qui, dès 1600, est l'un des peintres les plus estimés de ses contemporains. Sa grande popularité lui vaut des commandes prestigieuses sous les pontificats de Grégoire XIII, Sixte V et Clément VIII. Il sait se faire apprécier aussi bien pour ses grandes décorations que pour ses petites peintures de chevalet. Les récentes études d'Erich Schleier et de Herwarth Röttgen attestent

qu'à partir des années 1590, Le Cavalier d'Arpin, pour répondre aux exigences du marché, se tourne vers une production en série sur le thème d'Andromède délivrée par Persée^{Note978}. Vers 1592-1593, le Cavalier d'Arpin exécute sa première variation sur ardoise - Providence Museum of Art - suivie d'une version sur lapis-lazuli - Saint Louis, Art Museum -, puis d'une sur ardoise vers 1593-1595 - Berlin Gemäldegalerie - et enfin un dernier modèle sur ardoise - Vienne, Kunsthistorisches Museum - vraisemblablement peint vers 1602 pour Rodolphe II (fig. 124). Dans toutes ses productions, le cavalier d'Arpin reprend la même organisation, celle d'Andromède liée au rocher regardant sur sa droite le monstre et Persée chevauchant Pégase, muni, dans un main, d'une épée, saisissant de l'autre, la tête de la Gorgone, et s'inspire à la fois de la gravure de Hendrick Goltzius (1583) et de la peinture sur ardoise de Giorgio Vasari, peinte en 1570 pour le *Studiolo* de François I de Médicis.

Parmi ces exemples, certaines œuvres citées dans les inventaires n'ont pas été retrouvées. On ne sait, par exemple, ce qui est advenu de l'Andromède sur pierre mentionnée en 1627 dans la collection du duc de Mantoue, Ferdinando Gonzaga (1575-1626) ou encore celle citée dans l'inventaire de Pignatelli en 1657^{Note979}. De même, le tableau du *Saint George tuant le dragon*, sur ardoise, confisqué dans la collection du cavalier par Scipione Borghese, en 1607, n'a pas été identifié^{Note980}. Pourrait-il s'agir de la peinture se trouvant aujourd'hui à Zagreb^{Note981} ?

En revanche, Herwarth Röttgen propose de mettre en parallèle le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* de la Galleria Borghese avec le tableau décrit dans la saisie des biens du Cavalier d'Arpin comme « un autre tableau de paysage avec saint Jean avec le cadre en noyer doré »^{Note982}. Il est manifeste que le cavalier d'Arpin est amené à aborder des thèmes variés et ainsi est-il conduit à représenter *Saint Georges et le dragon*, qui reprend en inverse une composition, sur support identique, attribuée à Antonio Tempesta, ou saint Michel terrassant Lucifer, traité là encore en série. Mais c'est apparemment avec ses versions d'Andromède qu'il obtient le plus grand succès.

De nombreux artistes sont amenés à reprendre sa composition, comme Antonio Carracci, peintre qui, malgré quelques interventions, reste encore énigmatique^{Note983}. Sa production sur pierre n'est connue que de manière fragmentaire et son infortune est vraisemblablement liée au nom de son oncle, Annibale Carrache.

Antonio Carrache se forme auprès de son père Agostino et séjourne entre Parme et Bologne. À sa mort, en 1602, Antonio se rend à Rome, auprès de son oncle Annibale. Dès 1603, Antonio, assistant de son oncle dans l'entreprise du palais Farnèse reçoit des paiements d'Odoardo Farnese^{Note984}. En 1606, il participe à la décoration du palais Mattei. Il est documenté dans l'atelier de son oncle jusqu'en 1609, date à laquelle il fait un rapide séjour à Bologne. À son retour, Antonio se rend dans l'atelier de Guido Reni et collabore à de nombreuses commandes, telle la chapelle de l'Annonciation pour le palais de Monte Cavallo, au Quirinal. Inscrit entre 1614 et 1616 à l'Académie de Saint-Luc, il décède en 1616, mettant un terme à une exceptionnelle carrière. Malgré cette courte période artistique, Antonio Carrache fait preuve d'une véritable virtuosité et semble apprécié pour ses petites productions. La plupart de celles-ci n'ont pas été retrouvées car elles sont souvent liées à l'art d'Annibale Carrache ou d'autres peintres bolonais. À la mort de son oncle, Antonio Carrache hérite de tous ses dessins et se fait l'interprète de son art, ce qui explique les quiproquos entre ses œuvres et celles d'Annibale. Un certain nombre de peintures reprennent des compositions d'Annibale dont l'œuvre du musée de Capodimonte, représentant sur une face une *Annonciation* et sur l'autre, une *Vierge à l'enfant avec saint François* (fig. 8)^{Note985}. Objet de nombreuses controverses, l'attribution de Gian Carlo Cavalli à Antonio Carrache a souvent été remise en cause^{Note986}. En 1995, lors de l'exposition consacrée à l'école des Carrache, les dessins préparatoires sont retrouvés à Windsor et assignés à Antonio^{Note987}.

Hormis cette peinture, notre perception de la production sur pierre d'Antonio reste limitée. Vers 1615-1620, Giulio Mancini signale la production de « quelques albâtres pour le cardinal Orsino »^{Note988}, propos confirmé par le fait qu'à la mort d'Antonio Carrache, selon les propos de Malvasia, « l'illustre cardinal Orsino devait encore donner quinze écus, outre les vingt-cinq déjà reçus pour une *Andromède* peinte sur

albâtre»[Note989](#). Nous retrouvons cette peinture mentionnée en 1655-1656 dans l'inventaire de Pauli Jordani Orsini comme « une Andromède sur albâtre, figures petites, avec cadre du Carracci écus 30 »[Note990](#). Si l'*Andromède* sur onyx qui s'inspire des modèles du cavalier d'Arpin et dérive aussi de la gravure d'Hendrick Goltzius ne peut-être assignée à Antonio Carrache, elle doit en revanche être inscrite dans le milieu bolonais (fig. 125)[Note991](#).

En 1993, Sotheby vend une *Vocation de saint Pierre* sur lapis-lazuli (fig. 126), attribuée à Antonio Carrache[Note992](#). Jésus, entouré d'apôtres, désigne Pierre qui, accompagné de deux autres personnages, sort d'une barque pour se diriger vers le Christ. Le traitement des personnages rappelle celui du dessin de Chatsworth, le *Baptême de Denis Aéropagite*, daté vers 1615[Note993](#). Cette période correspond à une distanciation des œuvres de Guido Reni ou du Dominiquin pour un rapprochement vers les œuvres de Raphaël. Le tableau sur lapis-lazuli coïncide avec cette phase et reprend des motifs élaborés par Raphaël pour les tapisseries. Ces réflexions nous amènent à considérer deux autres œuvres qu'Andrea G. de Marchi attribue, avec réserve, à Antonio Tempesta, il s'agit de *Moïse retrouvé* et *Moïse transformant l'eau du Nil en sang*. Tous deux, peints sur lapis-lazuli, révèlent des affinités, dans le traitement des personnages ou dans celui des plis des vêtements, avec la *Vocation de saint Pierre* remettant en cause l'attribution à Antonio Tempesta. Andrea G. de Marchi signale d'ailleurs que ces deux tableaux avaient successivement été donnés au Dominiquin ou à un artiste français, proche de la mouvance bolonaise, Jacques Stella.

Les œuvres de Guido Reni posent un semblable dilemme et aucune peinture sur pierre ne lui est attribuée avec certitude. Laura Laureati propose de voir dans la *Vierge avec l'enfant dormant* (fig. 127), la possible intervention d'un élève de Guido Reni qui reprendrait le prototype du maître, gravé par Bloemaert[Note994](#). Cette assertion serait confirmée par le fait que de nombreuses versions ont été exécutées d'après l'original de Guido Reni[Note995](#). Pourtant, le livre de comptes prouve qu'en 1610, date à laquelle il dispose de la protection de Scipione Borghese, il peignait sur pierre puisqu'il commande à deux reprises des pierres de touche, la première fois, à Pasquale Ottino, et la deuxième fois, à un autre intermédiaire non cité[Note996](#). Dans un même temps, deux œuvres sur pierre de cet artiste sont mentionnées dans les inventaires bolonais, soit un tableau avec « un petit cadre doré avec une tête de la Vierge peinte sur marbre par Guido Reni » et « un tableau à huit faces peint sur pierre avec la Vierge, œuvre de Guido Reni »[Note997](#). Enfin, le duc Ferdinando Gonzaga demande à maintes reprises à Guido Reni de travailler à la cour de Mantoue. Guido Reni refuse mais consent à exécuter diverses peintures dont un tableau, de sujet inconnu, peint vers 1620 sur lapis-lazuli[Note998](#). Le choix du support correspond, là encore, aux volontés du mécène qui, de retour à Mantoue en 1612, après un séjour romain de deux ans, constitue une importante collection composée, selon l'inventaire de 1627, de plus d'une dizaine de peintures sur pierre[Note999](#). Guido Reni répond donc aux exigences du marché et la production sur supports de pierre demeure, pour cet artiste, occasionnelle. L'étude de l'ensemble des œuvres de Guido Reni témoigne d'une prédilection pour les grands formats, notamment pour les réalisations à fresque et seules les contraintes posées par les commanditaires l'amènent à employer, de manière sporadique, des supports comme la pierre[Note1000](#). En revanche, des personnalités comme Francesco Albani montrent une volonté délibérée de s'adapter aux goûts des collectionneurs et de s'inscrire dans cette logique de marché.

L'analyse des œuvres de Francesco Albani est tout aussi problématique, mais, cette fois-ci, le problème se présente de manière inverse puisque sur toutes les peintures sur pierre que nous connaissons, aucune n'a fait l'objet de commentaires de la part de ses contemporains. Pourtant, de nombreux tableaux sur pierre ont été retrouvés et Francesco Albani montrait une véritable prédilection pour les peintures de petits formats. Sa formation auprès de Denys Calvaert, en compagnie de Guido Reni, n'est pas sans influence dans le choix de ce type de supports. Toutefois, il semblerait que c'est à partir de son séjour à Rome, soit en 1601, qu'il commence à peindre sur pierre, technique qu'il poursuivra au cours de toute sa carrière. Francesco Albani bénéficie rapidement de la protection d'Aldobrandini pour qui il peint sur ardoise la *Vierge et le Christ entourés de sainte Catherine et saint Joseph* - aujourd'hui à la Galleria Doria Pamphili - mentionnée dans l'inventaire de 1603[Note1001](#). Les deux peintures la *Vierge, l'Enfant avec deux anges* (fig. 128), et la *Vierge à l'enfant* - Rome, Pinacoteca Capitolina - datées pour la première, vers 1611, et pour la deuxième, vers

1630^{Note1002}, ont vraisemblablement été peintes pour des commanditaires romains puisque en 1726 la version de la *Vierge à l'enfant* se trouvait dans la collection Sacchetti^{Note1003}. Dans ces compositions sur ardoise, Francesco Albani privilégie la lisibilité et la simplicité en ne disposant que quelques figures sur le support qui, par ce moyen sont mises en valeur - avec l'emploi de couleurs vives sur le support noir^{Note1004}. Toutefois, Francesco Albani semble aussi avoir accordé une attention particulière à d'autres types de supports. L'inventaire bolonais du marquis Ferdinando Cospi de 1677 fait état d'une « Sémélé sur agate de forme ovale » de l'Albani^{Note1005}.

À partir des inventaires, il est intéressant de noter la présence de nombreuses petites productions dans les collections bolonaises qui s'explique par le fait qu'en 1646, Francesco Albani doit rembourser les dettes laissées par son frère, Domenico, l'obligeant à multiplier l'activité de son atelier^{Note1006}. Il produit alors des peintures en série et se tourne vers les petits formats peints généralement sur cuivre ou pierre. La lettre de Francesco Albani envoyée à Girolamo Bonini, le 20 juillet 1658, confirme qu'à cette date Francesco Albani poursuit cette technique puisqu'il écrit que « le petit tableau de réputation sur ardoise, j'oserais l'envoyer mais au préalable je lui donnerai quelques coups de pinceau, sans modifier sa disposition première, parce qu'il est trop gras. Aussi je me suis fait envoyer une plaque de cuivre un peu plus grande que l'ardoise, sur laquelle j'ai déjà réussi à esquisser le sujet à l'identique, le *Christ mort entre les anges*, mais le cuivre étant un peu plus grand, j'ai représenté le *Christ en train de ressusciter et aller aux limbes* [...] je veux le finir, et envoyer l'ardoise... »^{Note1007}.

Toujours est-il que les exemples des tableaux peints sur supports semi-précieux par Antonio Tempesta, le Cavalier d'Arpin ou l'école bolonaise favorisent la diffusion de cette technique, même si elle reste, dans l'ensemble de ces grandes collections, une production marginale et artisanale : la collection du cardinal Francesco Maria del Monte compte vingt et une peintures sur pierre sur un total de trois-cent-quatre-vingt-dix-neufs tableaux, le marquis Amedeo dal Pozzo possède treize peintures sur pierre sur quatre-cent-quatre-vingt-treize tableaux. Nous pourrions ainsi poursuivre cette énumération qui montre que s'il y a production et demande pour les peintures sur pierre, celles-ci ont une place restreinte dans les collections par rapport aux supports traditionnels. Toutefois, il importe de constater, d'une part, que cette production se poursuit jusque dans le deuxième quart du XVII^e siècle, d'autre part, que la peinture sur pierre continue à être un objet de collections, ce qui explique que des artistes comme Pierre de Cortone, Filippo Lauri ou Domenico Fetti s'adaptent au goût des commanditaires qui réclament souvent des œuvres de prestige sur des supports de lapis-lazuli, d'albâtre. Parallèlement, l'arrivée d'artistes septentrionaux contribue à insuffler de nouvelles solutions. Des expériences sur pierres imagées ou semi-précieuses qui s'accordent avec celles des artistes bolonais aux expérimentations sur pierres noires en développant le genre des bambochades, les peintres septentrionaux trouvent auprès de la noblesse italienne et espagnole d'importants commanditaires.

CHAPITRE III : Les artistes septentrionaux en Italie

Jan Van der Straet influence profondément Antonio Tempesta qui, tout au long de sa carrière, applique les leçons de son maître interprétées à travers les canons italiens. Filippo Napoletano élabore ses compositions à partir de modèles de Jacques Callot et le Cavalier d'Arpin reprend les gravures de Goltzius lors de l'élaboration de la délivrance d'Andromède, sur pierre. Nous pourrions ainsi poursuivre cette énumération puisque de Florence à Rome en passant par la Vénétie, la Ligurie ou encore la Lombardie, pays limitrophe avec la culture septentrionale, toutes ces villes ou territoires ont été fortement marqués par la présence d'artistes « nordiques ». Nos connaissances sur leurs séjours italiens sont forts incomplètes au regard de l'étonnante quantité de tableaux circulant alors sur les marchés italiens. Parmi ceux-ci, les peintures sur pierre sont particulièrement appréciées, mais la rareté des informations recueillies fait que nous ne pouvons dresser que des conclusions hâtives et, un état de la question permettra de discerner l'ampleur de cette pratique.

1. État de la question

Le rôle des artistes septentrionaux dans la pratique et la diffusion de la peinture est intéressant à plus d'un point de vue [Note1008](#). À Rome, Venise, Florence, ils s'adaptent aux goûts des principaux mécènes et sont souvent exclus des commandes officielles, ce qui explique qu'ils privilégient les peintures de chevalet [Note1009](#). Leur présence est fondamentale dans l'introduction de certains genres et leur intervention dans la peinture sur pierre, bien que mal définie, semble tout aussi importante. Mais qu'en est-il réellement de nos connaissances sur leurs séjours italiens ? Quelle est leur contribution à la diffusion de cette technique ?

Les multiples problèmes rencontrés lors de cette recherche, méconnaissance de certains artistes ou de leurs productions, rendent l'étude peu évidente. Pour pouvoir esquisser un tableau de la situation, il faut se contenter de brèves descriptions dont la véracité n'a que rarement pu être vérifiée. Notre analyse se fonde essentiellement sur les inventaires des collections [Note1010](#), qui révèlent une grande diversité : thèmes mythologiques ou bibliques, bambochades mais aussi paysages sont autant de sujets abordés par ces peintres.

Au cours de la préparation de l'exposition milanaise, Federico Zeri avait été amené à considérer deux tableaux de paysage d'auteur incertain, peints sur albâtre et avait constaté qu'ils étaient des exemples d'exception [Note1011](#). À ces deux tableaux font écho la mention, dans l'inventaire d'André Le Nostre, de « deux petits tableaux, peints sur marbre, représentant paysages, peints par Monpre [Josse de Momper], de 6 pouces de hault sur 4 pouces de large ou environ, avec leurs bordures de bois doré, prisez ensemble » [Note1012](#).

Ce témoignage est particulièrement important, car, s'il ne permet pas d'attester de l'attribution à Josse de Momper - dont on ne connaît pour l'heure aucune peinture sur pierre -, il révèle, en revanche, qu'à cette date des peintures de paysage avaient été exécutées sur de tels supports.

La mention dans les inventaires de Zaccari et Niccolo Sagredo vers 1685-1698 de six tableaux peints sur pierre par « Brueghel » est tout aussi problématique. S'agirait-il de Pierre Brueghel l'ancien, de Jean Brueghel de Velours ou d'une autre personnalité ? Aucune réponse ne peut être donnée avec certitude, mais une telle production des Brueghel ne paraît pas invraisemblable. Considérons par exemple le cas de Pierre Brueghel l'ancien. Nous savons qu'il est à Rome de 1552 jusque vers 1554 et qu'il est apprécié pour ses peintures de petits formats. On peut envisager que ses rapports avec le miniaturiste Giulio Clovio, le conduise à expérimenter d'autres techniques et supports. On sait d'ailleurs qu'il peint une *Tour de Babel* sur ivoire [Note1013](#).

Quant à Jean I Brueghel, dit de Velours, nos connaissances, bien qu'imparfaites, nous conduisent à voir en lui un possible créateur de tableaux sur pierre. À Rome en 1591, période particulièrement propice à la technique de la peinture sur pierre, il rencontre son principal mécène Frédéric Borromée et se lie d'amitié avec Paul Bril. Ces contacts auraient pu l'orienter vers les petits formats d'autant qu'il montre une véritable dextérité dans la pratique de la peinture sur cuivre [Note1014](#).

Dans un même temps, Paul Bril s'affirme dans le domaine du paysage et répond autant à des commandes officielles qu'à des commandes privées [Note1015](#). Mentionné à l'Académie de Saint-Luc à partir de 1582, il devient en 1620 le *principe* de cette académie, titre éminent qui atteste de sa notoriété. Sa production de peinture sur pierre est totalement méconnue. Pourtant, les inventaires Colonna mentionnent trois œuvres exécutées sur pierre soit « deux tableaux sur pierre de petits formats comportant des marines avec un cristal devant et un cadre d'ébène noir, œuvre de Bril » [Note1016](#), ou « un tableau en pierre comportant diverses figures nues, avec un cristal devant, et un cadre d'ébène noir, œuvre de Bril » [Note1017](#), et, en 1675, la collection du cardinal Decio Azzolini comprenait « une ardoise sur laquelle est peint un paysage avec roche, fourré et chute d'eau, large d'une palme un quart et haute d'une palme environ. De Paul Bril, cadre à la florentine lisse et doré » [Note1018](#).

Ces mentions sont corroborées par le témoignage d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville qui écrit que « dans la galerie du duc de Florence on voit un excellent paysage sur marbre »[Note1019](#). Cette description correspond certainement au tableau cité dans l'inventaire de 1779 comme « un tableau de marbre blanc ou d'albâtre orientale haut de douze brasses et demi, de même largeur sur lequel est peint de la main de Paul Bril un paysage avec la représentation dans le lointain d'un fleuve et des petites figures dans la partie de gauche qui représentent le Christ entouré de disciples en train de rendre la vue à un aveugle-né »[Note1020](#). En 1864, Charles Blanc indique que l'on « cite parmi les chefs d'œuvre de sa vie un petit paysage sur marbre de la touche la plus moelleuse »[Note1021](#). Malgré ces différents témoignages, nous ne connaissons aucune œuvre peinte sur pierre par Paul Bril et des personnalités comme Giulio Mancini ou Filippo Baldinucci ne précisent jamais cette spécificité. Toutefois, son influence se fait ressentir tant auprès des peintres italiens que nordiques.

Que dire encore des artistes travaillant à Prague ? Qu'il s'agisse de Hans van Aachen (1552-1615), Joseph Heintz (1564-1605), Hans Rottenhammer (1564-1626) ou Bartholomeus Spranger (1546-1611)[Note1022](#), tous sont indissolublement associés à la personne de Rodolphe II, bien que de formations différentes. Leurs peintures sur pierre sont inéluctablement rattachées à la cour de Prague, et parfois à celle de Vienne[Note1023](#). De leurs séjours italiens, que connaissons nous ? Rien, ou presque rien.

Pour Hans van Aachen, présent en Italie en 1574 et séjournant successivement à Venise, Rome et Florence, il est fort probable que la quasi-totalité de ses peintures ait été exécutée pour Rodolphe II, soit à partir de 1592, date à laquelle il entre officiellement à sa cour[Note1024](#). D'ailleurs, son nom, ou plutôt ses initiales, reviennent fréquemment dans l'inventaire de Rodolphe II, de 1607-1611. Il est l'auteur de quatre peintures sur pierre[Note1025](#). Ces petites productions, qui incorporent avec finesse peinture et support, honorent l'Empereur et revêtent parfois une signification politique telle l'*Allégorie de la guerre* exécutée en double face, sur le recto de laquelle on trouve un portrait de Rodolphe II[Note1026](#). Par conséquent, ses peintures rencontrent un véritable succès et connaissent une importante diffusion. Le *Christ mort et Marie Madeleine*, traité par l'artiste tant sur toile que sur pierre et gravé en 1593, fait l'objet de nombreuses reproductions (fig. 129)[Note1027](#). Mais si les productions de Hans van Aachen ont influencé de nombreux peintres, qu'en est-il des œuvres italiennes sur Hans van Aachen ? Peut-on imaginer que son séjour florentin soit à l'origine de l'application de la peinture sur pierre ?

La situation est similaire pour Joseph Heintz[Note1028](#). En Italie, entre 1584 et 1591, il séjourne tout d'abord à Rome, auprès des artistes allemands et flamands puis se rend à Florence et Venise vers 1587. À partir de 1591, il travaille pour Rodolphe II et est anobli en 1602. La *Madeleine et un ange* exécutée sur ardoise, dérive d'une composition de Heintz le vieux qui a été gravée par Aegidius Sadeler[Note1029](#). S'agit-il de Joseph Heintz lui-même, d'un de ses élèves ou de son fils Joseph Heintz le jeune, installé à Venise et auteur également de peintures sur pierre ?

La connaissance d'œuvres sur pierre de Joseph Heintz le vieux demeure imparfaite. L'inventaire de Rodolphe II faite état d'une œuvre de « O. Heintzen » sur albâtre[Note1030](#). Pourrait-il s'agir d'une œuvre de Joseph Heintz le vieux ? Cette description a été mise en parallèle avec deux peintures, une *Annonciation* et une *Nativité* du Kunsthistorischen Museum de Vienne qui paraissent bien éloignées du style de Joseph Heintz. Si l'on ne peut définir avec certitude le rôle de Joseph Heintz dans l'emploi de la peinture sur pierre, il est en revanche possible de souligner son influence sur de nombreux artistes. Ainsi, la peinture sur ardoise, décrivant une scène galante[Note1031](#), se rapproche du tableau *Satyres et nymphes* de Joseph Heintz, exécuté vers 1595 - Bayerisches Staatsgemäldegesammlungen. Mais, là encore, le sujet paraît correspondre aux attentes de Rodolphe II et doit vraisemblablement être inscrit dans le milieu pragois où les artistes sont fréquemment appelés à traiter des sujets tirés des *Métamorphoses* d'Ovide qui décrivent des jeunes femmes dénudées - comme le sujet de Loth et ses filles, peint à plusieurs reprises par Bartholomeus Spranger ou Hans Rottenhammer.

Quant à Hans Rottenhammer la question est plus compliquée. Il se trouverait à Rome vers 1593-94[Note1032](#).

A partir de ce séjour, Carel Van Mander constate qu'il se spécialise dans les peintures sur cuivre de petit format, assertion corroborée par Carlo Ridolfi qui indique « qu'au début de sa carrière, il peignait des petites peintures sur cuivre »[Note1033](#). Il est possible de mettre en corrélation l'utilisation de supports de cuivre et de pierre. Sergio Marinelli émet l'hypothèse que *Loth et ses filles* (fig. 130), sur pierre de touche, a été peint durant ses séjours vénitiens, soit en 1589, soit en 1595-1606[Note1034](#). Il constate que la composition reprend des caractéristiques de l'école vénitienne dont Tintoret et Véronèse. Cependant, le traitement minutieux de la nature morte aux pieds de Loth rappelle sa formation nordique et aucun élément ne permet de confirmer attribution et datation. Une deuxième peinture, *Hercule et Omphale*, présentée lors de l'exposition à Padoue, la *Quadreria eme CapodiIista*, également sur pierre de touche, montre une nette affiliation avec le langage « Rodolphe II » proposé par Hans van Aachen ou Heintz le vieux et n'a peut-être pas forcément été peinte à Venise[Note1035](#).

Nous arrêterons là nos considérations sur les artistes praguais afin de ne pas tomber dans un écueil d'énumérations. Cependant, il semblait nécessaire de faire un état de la question et de soulever différents problèmes sans solutions immédiates comme ouverture sur de futurs sujets de réflexions. Nous ne pouvons, certes, déterminer si ces artistes se sont ou non livrés à la peinture sur pierre en Italie, néanmoins il importait d'insister sur leur production et de souligner que les peintures sur pierre commandées par Rodolphe II sur des supports variés (améthyste, agate, albâtre) connaissent un véritable succès, conséquence des nombreuses répliques tant à Prague qu'en Italie. Nous ne pouvons dès lors minimiser l'importance des artistes « praguais » dans la diffusion de la peinture sur pierre.

2. De nouvelles personnalités

L'étude des artistes en Italie dans les années 1600-1630 se présente de manière tout aussi problématique. À cette période, la peinture sur pierre est à son apogée et met en évidence de nouvelles personnalités qui doivent répondre aux diverses attentes des commanditaires : des peintures sur ardoise aux pierres imagées, des sujets religieux aux scènes de genre. Nos seules certitudes concernent les peintures de bambochade. Critiquées par Bellori et par un grand nombre de ses contemporains qui dénoncent l'importance accordée à cette nouvelle forme d'art par les dilettantes, les bambochades connaissent une fortune notable[Note1036](#). À partir des observations « réalistes » des caravagesques, certains artistes, comme Pieter Van Laer proposent un traitement en miniature de scènes de la vie quotidienne et sont fréquemment amenés à employer des supports comme l'ardoise. Pieter Van Laer, Jan Asselijn et Jean Miel en sont les principaux protagonistes. Ces productions attestent des échanges artistiques entre les deux cultures puisqu'elles montrent comment les artistes septentrionaux incorporent à leur mode les leçons italiennes du Caravage ou de Carrache, par exemple, et comment des peintres, tel Michelangelo Cerquozzi, perfectionnent leur art au contact du milieu nordique. C'est certainement au cours de sa formation auprès du Cavalier d'Arpin, que Michelangelo Cerquozzi découvre la technique de la peinture sur pierre et côtoie de nouvelles personnalités. A partir des années 1630, au contact de Pieter Van Laer, il se spécialise dans les scènes de bambochade et produit souvent des petites compositions sur pierre noire qui ne présentent qu'un seul personnage. Tel est le cas de deux tableaux, décrivant une *Cardeuse de Lin* et un *Homme avec un chien*[Note1037](#). (fig. 131-132), qui montrent une étroite dépendance vis-à-vis des modèles de Pieter van Laer. L'œuvre comportant un *Berger avec un enfant* (fig. 133) s'inscrit dans une démarche identique[Note1038](#).

Michelangelo Cerquozzi s'adonne à cette spécialité tout au long de sa carrière et peint essentiellement pour des commanditaires romains. Pour le cardinal Massimo Massimi (1620-1677), amateur de paysages d'artistes nordiques et de petits tableaux peints sur cuivre ou sur pierre, il exécute quatre compositions, décrites dans l'inventaire de 1678, comme : « deux tableaux sur ardoise de figures rustiques, grands de palme un de la main de Michel Ange des Batailles » et « deux ardoises avec des figures de la main de Michel Ange des Batailles »[Note1039](#). En 1660, il rédige son testament et « laisse à Mons. Salvitietti, en signe de reconnaissance, une pierre de touche encadrée, avec le bon larron peint »[Note1040](#).

Mais, alors que les peintures sur pierre de scènes de genre sont une pratique amplement développée, les écrits et inventaires ne témoignent nullement de l'importance qui lui est accordée. Il faut se contenter de descriptions sommaires. Onofrio Lorenzo Colonna affiche une prédilection pour ce type de production. En 1689, son inventaire retrace « deux tableaux sur pierre d'environ la moitié d'une palme de largeur, avec des cadres dorés identiques, dont l'un comporte deux cavaliers et deux paysans, avec sur le côté un feu et sur l'autre sont représentés deux paysans avec quelques bovins »[Note1041](#), « un paysage sur ardoise, d'une palme et demi de largeur, avec un cadre doré, comportant une nuit feinte avec deux grands arbres, sous lesquels se trouvent d'un côté, trois bovins et de l'autre, un feu autour duquel des personnes se réchauffent »[Note1042](#), et « deux tableaux sur ardoise, moins d'une palme de largeur, avec des cadres dorés identiques, sur lesquels sont représentés pour l'un, deux chevaux et deux figures une à cheval et l'autre avoisinant un feu et pour l'autre, deux chevaux dont l'un rue accompagnés d'une figure avec une lumière à la main »[Note1043](#).

Il ne fait aucun doute que cette dernière description est à mettre en rapport avec une scène de genre et sans doute avec une composition de Leonard Bramer. Artiste présent à Rome de 1616 à 1621, il se spécialise dans les compositions peintes sur pierre[Note1044](#), et exécute autant des scènes de la vie quotidienne que des scènes religieuses - ce qui explique qu'il ne soit pas toujours mentionnés dans le cercle des bambochades. Alors que ses représentations « réalistes » font appel à une dextérité et une minutie spécifique à l'art septentrional, ses peintures dévotes incorporent les leçons italiennes de Domenico Fetti, Carlo Saraceni ou Marcantonio Bassetti.

Leonard Bramer propose à de nombreuses reprises des scènes de cavaliers ou de personnages autour d'un feu. La représentation sur pierre noire de *Trois personnages* dont deux cavaliers, l'un étant accompagné d'un chien, autour d'un feu, est caractéristique de ses traitements en nocturne (fig. 134)[Note1045](#). L'artiste emploie le support avec virtuosité. Dans certaines parties, la peinture, passée en transparence, laisse entrevoir la pierre et renforce les contrastes, comme par exemple dans le traitement de la croupe du cheval. Avec quelques coups de pinceaux, il décrit la crinière des chevaux. Nous retrouvons souvent cette caractéristique comme dans la composition de la *Conversion de Saul*, abordée avec originalité[Note1046](#).

Pour les sujets religieux, Leonard Bramer propose deux manières : les scènes sont représentées selon le mode caravagesque, c'est-à-dire sans nette distinction entre sacré et profane, ou au contraire s'inspirent de compositions d'artistes tel Marcantonio Bassetti aux conceptions plus classiques. Dans le tableau des *Trois Marie au tombeau du Christ*[Note1047](#), (fig. 135), le reflet de la lumière sur les cuirasses des soldats démontre une attention particulière portée aux inventions de Raphaël au Vatican dans la chambre d'Héliodore. Malgré des figures allongées qui rappellent l'origine nordique du peintre, l'ensemble du traitement se rattache aux représentations traditionnelles. Les trois Marie figurées au centre sont encadrées de part et d'autre par les soldats endormis et une nette distinction est faite entre extérieur et intérieur. Avec ces trois exemples - la *Scène avec des cavaliers*, la *Conversion de Saul* et les *Trois Marie* - Léonard Bramer montre trois possibilités de traitement, adaptation qui doit vraisemblablement être liée aux commanditaires.

À l'opposé des bamboches, qui eux s'appuient avant tout sur les exemples des caravagesques et parfois des solutions vénitiennes et romaines, de nombreux artistes reprennent les leçons plus classiques d'Antonio Tempesta ou des peintres bolonais pour s'adonner aux représentations sur pierres imagées et en exalter leur qualité. Dans ce groupe, quelques personnalités appréciées, semble-t-il, des grands collectionneurs, jouent un rôle notable et méritent une observation spécifique.

Tel est le cas d'Antonietto Fiammingo, artiste méconnu dont le rôle dans l'utilisation et la diffusion de la peinture sur pierre n'a pu être discerné que de manière imparfaite. Divers critiques se sont intéressés à sa carrière. En 1960, Luigi Salerno propose de voir en Antonietto Fiammingo, Anthonie Van Os, italianisé, peut-être, en Ossini[Note1048](#). Depuis, de nombreuses recherches ont permis de compléter les assertions de Salerno[Note1049](#). Nous savons désormais qu'il est enregistré à Rome en 1602 comme habitant de la paroisse de Santa Maria del Popolo avec Theodoor Van Loon et Jacques de Hase et réside, en 1636, à San Salvatore in Lauro[Note1050](#).

Il serait à l'Académie de Saint-Luc en 1604 et aurait pu exécuter différentes oeuvres vers 1626 pour l'église de Santa Maria in Campo Santo et Saint-Julien-des-Flamands^{Note1051}. En 1628, il est chargé par le marchand Daniel Nys d'évaluer les peintures d'Adam Elsheimer mises en vente par le médecin Johann Faber. En 1631, il reçoit différents paiements pour des peintures exécutées pour l'église de Saint-Julien-des-Flamands et peint, en 1646, le plafond de la sacristie. Malgré ces diverses contributions qui permettent de retracer le parcours artistique d'Antoine van Os, la totalité de sa production demeure méconnue et est souvent mésestimée. D'ailleurs, Didier Bodart le présente comme « un peintre décorateur de valeur fort médiocre »^{Note1052}. Or la présence de cet artiste dans les collections de Vincenzo Giustiniani, mécène particulièrement raffiné, protecteur du Caravage, attesterait du contraire. Dès 1600, Vincenzo Giustiniani révèle un intérêt pour les peintures sur pierre puisque le premier état de sa collection, soit entre 1600 et 1611, révèle une dizaine de tableaux exécutés sur pierre. En 1621, sa collection s'enrichit de nouvelles œuvres et en 1638 l'inventaire mentionne diverses œuvres peintes par Antonietto Fiammingo dont six sont exécutées sur pierre. L'inventaire désigne ainsi : « deux petits tableaux sur pierre semblables aux susdits, l'un avec l'histoire du commencement du déluge universel l'autre avec la fin du déluge de la main d'Antonietto Fiammingo, avec cadre doré^{Note1053}. La collection de Vincenzo Giustiniani est intéressante, car révélatrice de l'attention portée aux nouvelles techniques ainsi qu'à l'essor de personnalités, parfois controversées, comme Caravage. Dans ce groupe d'artistes, une deuxième personnalité, « un nom sans œuvre »^{Note1054}, apparaît.

Longtemps la figure même et la carrière de Sigismondo Laire sont restées méconnues. Il fallut attendre les travaux d'Antonio Vannugli qui par une étude essentielle publiée en 1985, a reconstitué en partie le parcours de celui qu'il désignait encore comme un « artiste sans œuvre ». La date et le lieu de naissance, tout comme l'ensemble de la production de Sigismondo Laire, restent énigmatiques et l'unique documentation que nous possédons concerne son séjour romain

La première mention de cet artiste, le 6 octobre 1592, atteste du fait qu'il est déjà « inséré » dans les milieux artistiques romains puisqu'il devient le parrain du fils du peintre siennois Ventura Salimbeni, présent à Rome de 1588 à 1596^{Note1055}.

En 1598, un certain Sigismondo accompagne dans une auberge Antonio Tempesta et Jacopo Borbona^{Note1056}. En 1603, Caravage, déclare connaître un Sigismondo.

Antonio Vannugli met en rapport cette mention avec Sigismondo Laire et constate que cet artiste est parfaitement intégré dans la société romaine, et qu'il doit déjà jouir d'une certaine notoriété. Cette affirmation est confirmée par le fait qu'entre 1593 et 1632, il est mentionné, à maintes reprises, dans les registres de l'Académie de Saint-Luc. En 1602, il devient membre de la congrégation de la nation allemande de Santa Maria dell Anima. Entre 1610 et 1612, il est documenté dans les archives de la congrégation des *Virtuosi*. Enfin, le 29 octobre 1639, il rédige son testament et décède le 19 décembre de la même année. De toutes ces informations, qu'importe-t-il de retenir ? Nous devons, tout d'abord, garder en mémoire le fait que Sigismondo Laire côtoie des personnalités comme Antonio Tempesta, divulgateur de la peinture sur pierre à Rome. Il faut aussi considérer avec attention les informations révélées par Giovanni Baglione.

En 1642, Giovanni Baglione relate que Sigismondo, « cet homme venu à Rome sous le pontife Grégoire XIII dans la maison de Francesco da Castello, miniaturiste flamand apprit auprès de lui le mode de peindre en petit [...] si bien qu'il se mit à peindre en couleur sur cuivre des petites choses ». Il poursuit en indiquant qu'il « peint pour diverses princes et princesses et, très souvent, il peignait sur des pierres diverses comme le lapis-lazuli, les agates, les émeraudes... »^{Note1057}.

Ce témoignage est capital, car il permet de connaître la spécificité artistique de Sigismondo en tant que peintre de petits formats sur pierre ou sur cuivre^{Note1058}.

Dans un second temps, Sigismondo travaille à maintes reprises pour le cardinal Francesco Barberini et entre en contact avec quelques jésuites espagnols. À partir de ces données, il convient de se demander s'il ne

faudrait pas rechercher la mention d'un Sigismondo dans les collections espagnoles, puisqu'il n'est quasiment jamais cité dans les inventaires romains. Ne pourrions-nous pas mettre en rapport Sigismondo Laire avec le *Sexismundo* signalé comme auteur de peintures sur pierre dans les collections de Ruiz Gomez de Silva de Mendoza y de la Cerda, ambassadeur du duc de Pastrana, à Rome, entre 1623 et 1626 ? Sa collection comporte un grand nombre d'œuvres exécutées sur pierre dont plus d'une cinquantaine sont de la main de Sexismundo, artiste qu'il avait pu rencontrer lors de son séjour romain [Note1059](#).

Enfin, un autre élément nous porte à croire que ces deux noms ne font qu'un. En 1973, Maria Teresa Tuiz Alcon publia un petit retable qui comporte de part et d'autre, deux peintures sur agate : une *Annonciation* et une *Résurrection* (fig. 136 et 137) [Note1060](#). L'auteur transcrit une inscription placée en bas de la composition de l'*Annonciation*, « Segismundo Lyrer Roma 1553 » en qui il faut reconnaître en réalité « Sigismundus. Leyrer. Roma an. 1594 » [Note1061](#). L'étude des œuvres corrobore la datation puisque Sigismondo Laire assimile deux leçons. Ses compositions sont peuplées d'une multitude de petits angelots dont les visages allongés, le traitement des cheveux ou des yeux, rappellent les compositions d'artistes septentrionaux comme Hans van Aachen ou Bartholomeus Spranger. L'organisation complexe, à savoir une multitude d'anges présentés dans des postures différentes et inscrits sur les veines de la pierre, correspond aux principes du maniérisme international. Dans la *Résurrection du Christ*, les positions et le traitement de la musculature des deux soldats ne sont pas sans rappeler la manière de Federico Zuccaro et par certains aspects, celle d'Antonio Tempesta. Dans ces scènes, chaque cercle, dessiné par les veines de la pierre, délimite les sujets. Différents registres sont organisés en fonction des motifs du support. Cette utilisation correspond, d'une part, au goût pour l'étrangeté et d'autre part, aux recommandations proposées par les théoriciens du XVII^e siècle comme Francisco Pacheco ou Giulio Mancini. Le support apparaît comme un complément à la peinture et il ne fait nul doute qu'une telle habileté était recherchée des commanditaires, autant que la préciosité du support même, expliquant alors une importante production. C'est probablement pour cette raison qu'Antonio Vannugli avait suggéré que Sigismondo Laire pouvait être l'auteur de deux tableaux sur albâtre, la *Tentation de saint Antoine* ainsi que la *Vision de saint Augustin* de la Galleria Borghese [Note1062](#). L'emploi similaire du support avec l'inscription des personnages sur les motifs de la pierre, nous amènerait effectivement à les rapprocher de la manière de Sigismondo Laire mais le mauvais état de conservation ne permet pas de confirmer cette hypothèse.

3. Les français en Italie : autour du cas Jacques Stella

Malgré les recherches d'Anna Bertolotti [Note1063](#) et de Jacques Bousquet [Note1064](#), fondées sur les documents d'archives afin de comprendre la situation des peintres français en Italie aux XVI^e et XVII^e siècles, de nombreuses lacunes persistent. Nos connaissances ne s'avèrent pas plus avancées sur la question de la contribution des peintres français que pour celle des artistes pragois.

Que penser de Pierre Escofier, artiste français ou savoyard, méconnu, dont on sait qu'au cours d'un procès verbal le 2 juillet 1628, il indiquait : « j'habitais avec l'abbé Braccino, personne avec qui je me suis querellé et cette matinée j'ai commencé à déménager decette maison, et ayant laissé dans la chambre où j'habitais une pierre d'albâtre de quatre palmes sur laquelle était peinte *Sodome et Loth avec ses filles*, je retournais pour la prendre où je l'avais laissée, dans la chambre fermée, et tandis que je trouvais la porte cassée, la pierre avait disparu » [Note1065](#).

Que dire encore de la mention, au XVIII^e siècle, par Bernard Lépicier de « la tête d'une femme mourante peinte sur marbre noir » par Charles Lebrun dans la chapelle de Saint-Jacques-le-Majeur à Saint Germain de l'Auxerrois ? [Note1066](#).

Nous ne nous arrêterons pas non plus sur les inventaires qui montrent que la peinture sur pierre obtient dans les collections françaises une place non négligeable.

Enfin, les musées et collections privées, français et étrangers, renferment de nombreuses peintures qui, lorsqu'elles présentent des caractéristiques françaises, sont souvent attribuées à Jacques Stella, rare peintre dont nous savons qu'il se spécialise dans cette technique. Dernièrement, l'exposition d'Orléans consacrée à Pierre Brébiette, artiste mentionné à Rome en 1617 et présent jusque vers 1626, a permis de retrouver deux de ses peintures : une *Adoration des Mages* et une *Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste*, toutes deux sur ardoise et datées entre 1624 et 1630^{Note1067}. Si ces recherches ont contribué à reconstituer une personnalité artistique importante, elles ont aussi mis un terme au monopole de l'assignation des peintures sur pierre au peintre Jacques Stella, lorsque le style excluait à la fois l'école italienne ou nordique. Peut-on pour autant minimiser son rôle dans la diffusion de la peinture sur pierre ?

Né à Lyon en 1595 du peintre François I Stella et de Claudine Masso, Jacques Stella commence sa formation auprès de son père. En 1616, il se rend à Florence, comme le confirme le témoignage d'André Félibien, pour y résider jusqu'en 1622-23^{Note1068}. Il part alors pour Rome où il séjourne jusqu'en 1634, date à laquelle il décide de retourner en France à la suite du maréchal de Créqui.

Jacques Stella, encensé par ses contemporains, dont André Félibien, ne fait plus l'objet de commentaires détaillés durant les XVIII^e et XIX^e siècles. Sa production est rapidement oubliée. Faut-il envisager que l'amitié entre Jacques Stella et Nicolas Poussin soit la raison de cette méconnaissance ?^{Note1069} En fait, la mise en place d'un « atelier Stella » est également à l'origine de ces nombreuses confusions^{Note1070}.

À son retour en France, Jacques Stella entreprend de former ses neveux Claudine Antoine, Françoise et Antoinette aux techniques artistiques^{Note1071}. Deux d'entre eux, Antoine et Claudine, ont eu une activité importante même si leur rôle n'a pas encore été clairement défini. Antoine suit une formation de cinq ans à Rome auprès de Nicolas Poussin tandis que Claudine hérite des tableaux et dessins de son oncle qu'elle copie en gravure. Peut-on envisager que l'un d'eux se soit servi des modèles de leur oncle pour peindre des tableaux sur pierre ? L'inventaire des biens de Claudine Bouzonnet Stella rédigé entre 1693 et 1697 montre qu'elle est l'auteur, avec son frère Antoine de différentes peintures sur pierre. Elle cite un : « Petit tableau de la grandeur d'une paume de la main, de mon frère et de moi / De Moi, sur marbre noir : Une Vierge et Jésus qui dort ; bord doré / Sur marbre noir : un petit Jésus qui dort sur la chesche ; bord bois décedu / De Moi, sur marbre noir : une Charité ; bord doré »^{Note1072}.

La plupart des œuvres de Jacques Stella posent de grandes difficultés et les zones d'ombres autour de son activité contribuent à compliquer cette analyse.

Les peintures sur pierre passées en vente publique ou celles exposées dans les musées attestent d'une production importante. Pourtant, si Jacques Stella est célébré pour ses petits tableaux sur pierre, il sied de rester prudent quand aux nombreuses attributions erronées. Ainsi, le *Christ mort et Marie Madeleine* exécuté sur améthyste - étudié au préalable - avait été présenté en vente comme étant de Jacques Stella alors qu'il faut inscrire cette œuvre dans la mouvance de Hans van Aachen^{Note1073}. Et nous pourrions ainsi poursuivre cette énumération.

Malgré d'intéressantes contributions, et ce dès les années 1960, il est malaisé de déterminer quand Jacques Stella a véritablement commencé à peindre sur pierre^{Note1074}.

Il est à Florence en 1616 à la cour de Cosme II, mécène qui privilégie les objets en pierre et notamment les tableaux peints sur pierres dures. C'est là l'occasion pour Jacques Stella de s'adonner à une nouvelle technique et de côtoyer des artistes comme Filippo Napoletano, Jacques Callot ou Cornelis van Poelenburgh.

En 1666-1668, Félibien témoigne du fait qu'il « fit plusieurs tableaux sur la pierre de paragon, et y peignoit des rideaux d'or par un secret qu'il avoit inventé. On a vû de lui, dans la grandeur d'une pierre de bague, un Jugement de Paris de cinq figures, d'une beauté surprenante pour la délicatesse du pinceau »^{Note1075}.

Par conséquent, il est possible d'avancer l'hypothèse que le séjour florentin corresponde à l'apprentissage de la technique sur pierre. Néanmoins, le nom de Jacques Stella n'est mentionné dans aucun inventaire médicéen et les exemples de « production florentine » ne sont pas toujours concluants. En 1970, un tableau, un *Déluge* sur marbre, est attribué à Jacques Stella [Note1076](#), mais cette assignation est remise en cause lors de l'exposition *Bizarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici* [Note1077](#). La composition dérive en fait d'une gravure de Jan van Scorel et a fait l'objet de multiples interprétations. La collection Giulini comporte deux variantes, de mains différentes, également exécutées sur marbre et les inventaires des collections - dont celle de Giustiniani - font état de diverses peintures sur pierre abordant ce sujet [Note1078](#). Dans un même temps, la peinture de l'*Enlèvement de Proserpine* sur pierre de touche, publiée par Marco Chiarini en 2000, émane d'une gravure de Joseph Heintz le vieux et ne peut être attribuée avec certitude à Jacques Stella [Note1079](#).

Enfin, jusqu'à présent, les historiens mettaient en avant que seuls Jacques Stella et Cornelis van Poelenburgh, d'origine septentrional, travaillaient à Florence et exécutaient des œuvres sur pierre. Or, nous avons pu constater que des personnalités comme Hans van Aachen et Joseph Heintz le vieux, auteurs, eux aussi, de tableaux sur pierre, ont séjourné à Florence. Malgré des connaissances imparfaites, nous ne pouvons éluder une possible participation de ces artistes dans ce domaine artistique.

Quelle est l'activité de Jacques Stella à Florence ? De son séjour florentin, nous ne connaissons, avec certitude, que sa production graphique. En 1620, il grave à l'eau-forte le *Songe de Jacob* puis exécute en 1621, une gravure avec la *Fête des chevaliers de saint Jean*, qui montre une véritable dépendance vis-à-vis des modèles de Jacques Callot et Filippo Napoletano [Note1080](#). Pour l'heure, aucune peinture sur pierre de cette période n'a été retrouvée et il faut attendre son séjour romain pour savoir qu'il emploie des supports de pierre.

À Rome, Jacques Stella se spécialise dans cette technique, ce qui lui vaut les considérations et la protection des Borghese et des Barberini. C'est d'ailleurs par le biais de ces mécènes qu'il obtient la plupart de ces commandes à destination, bien souvent, espagnole - Jacques Stella est fortement apprécié en Espagne et le roi lui demande, en 1633, de se rendre à son service.

Divers documents font état de paiements faits à Jacques Stella. Le 25 juin 1632, il reçoit une rémunération de soixante écus pour deux petits tableaux sur pierre, une *Nativité* et une *Annonciation*. Le 22 septembre il reçoit cent quarante écus pour trois petits tableaux, dont deux, une *Nativité* et *Saint Antoine de Padoue*, sont sur pierre. Le 14 juin 1633, il obtient quarante écus pour « un tableau sur pierre de touche, lorsque le Christ fut conduit devant Pilate, quinze écus pour le cadre d'ébène marqueté de bordures d'argent, seize écus pour un autre petit tableau octogonal avec une Vierge, l'enfant dans ses bras, sur pierre de touche » [Note1081](#) et le 15 août, il perçoit deux cent quarante écus pour divers tableaux. Enfin, les inventaires des Barberini indiquent deux tableaux donnés par les Barberini comme présents diplomatiques : le premier, une *Annonciation* peinte sur lapis-lazuli de la main de Jacques Stella est confié, le 3 mai 1634, à l'ambassadeur d'Espagne [Note1082](#), et le deuxième, une *Vierge avec sainte Catherine* sur lapis-lazuli, est envoyé en Angleterre, le 30 mars 1635 [Note1083](#).

Parallèlement, les deux peintures de la Galleria Borghese, une *Judith* sur ardoise et une *Adoration des bergers* sur pierre paysagère, assignée à Jacques Stella par Gilles Chomer, sont mentionnés, en 1693, dans les collections Borghese [Note1084](#). *Judith en prière* est tout d'abord décrite par Jacopo Manilli en 1650 comme « un tableau de pierre de touche avec Judith en prière et Holopherne qui dort de manière flamande » [Note1085](#), puis est présentée, en 1693, comme une œuvre d'Orbetto - ce qui explique que le nom de Stella ne soit que rarement cité dans les collections italiennes. Seul l'inventaire de Vincenzo Giustiniani de 1638 propose d'assigner deux œuvres à Jacques Stella : « deux petits tableaux en pierre, haut une palme un quart et large de un trois quart, l'un avec l'histoire de l'ange et Tobie et l'autre avec saint Jean-Baptiste qui donne le baptême au Christ, sont dits de la main de Monsieur Stella français, avec un cadre doré » [Note1086](#).

Fort heureusement pour les chercheurs, Jacques Stella, durant son séjour romain, est fréquemment amené à peindre des tableaux qu'il signe et date - souvent au verso - indice d'une reconnaissance sociale [Note1087](#). ?

En 1624, l'*Assomption de la Vierge dans une gloire d'anges*, donnée avant 1626 par Urbain VIII au duc de Pastrana, ambassadeur ordinaire à Rome, est l'une des premières créations romaines de Jacques Stella [Note1088](#). En 1627, il peint une *Sainte Hélène trouvant la vraie croix* (fig. 138), suivie de l'exécution de l'*Empereur Héraclius qui entre dans Jérusalem avec la vraie croix* (fig. 139) [Note1089](#), qui dénotent une ascendance indéniable des leçons reçues à Florence. Dans le traitement minutieux de la scène, mais aussi des soldats [Note1090](#), Jacques Stella se rapproche de la technique de la gravure de Jacques Callot, ainsi que des oeuvres de Filippo Napoletano ou d'Antonio Tempesta dont on sait, selon Mariette, qu'il copie en 1623 le *Saint Georges tuant le dragon*.

À partir des années 1630, les commandes de peintures sur pierre se succèdent.

En 1631, Jacques Stella signe trois compositions : l'une, l'*Annonciation* sur lapis-lazuli collé sur ardoise (fig. 140), exposée à Pavie, comporte au dos la signature « Jacobus Stella Lugdunensis / fecit Roma 1631 » [Note1091](#). Les deux autres, *Joseph et Putiphar* ainsi que *Suzanne et les vieillards* publiées par Pierre Rosenberg, comportent une mention identique [Note1092](#). Avec ces deux tableaux, Jacques Stella dévoile une véritable maîtrise en se servant brillamment du support et l'on peut certainement inscrire dans ces mêmes expérimentations l'*Echelle de Jacob* exécutée sur onyx (fig. 141) [Note1093](#), et dont le sujet avait déjà été abordé par Jacques Stella en gravure en 1620. La beauté du support complète la dextérité de l'artiste.

En 1633, il peint une *Sainte famille avec saint Jean* - musée Fabre, Montpellier - qui propose des solutions similaires avec deux versions dont l'une, exécutée sur ardoise, se trouve au musée de Cherbourg et l'autre sur toile au musée de Dijon, dérivant de la *Sainte famille* de Raphaël - Madrid, Museo del Prado.

Toutes trois présentent une même organisation où sont présents Joseph, la Vierge et l'Enfant, saint Jean-Baptiste, l'agneau et un ange [Note1094](#). Pierre Rosenberg signalait que la version de Dijon était signée et datée 1651 [Note1095](#), ce qui impliquait que le tableau de Cherbourg avait été fait à un même moment. Toutefois, le traitement de 1633 montre que Jacques Stella multiplie les représentations de Sainte Famille, de Vierge à l'Enfant sur toile, cuivre ou pierre de touche, qu'il varie en ajoutant des détails différents.

Ne pourrions nous pas inscrire l'œuvre, la *Sainte famille avec un lys*, dans cette même période ? [Note1096](#). Cette composition a peut-être été exécutée à partir d'un dessin de Jacques Stella signé et daté 1633 au dos. Cependant, une autre information, explique notre retenue à infirmer l'attribution à Jacques Stella. En 1648, Claudine Stella produit une gravure à partir du dessin. Il est alors possible de se demander à partir de quel exemple a été peint la composition sur pierre ?

En France, Jacques Stella poursuit la peinture sur pierre, technique qui lui permet de se démarquer des autres artistes de la cour et de se faire apprécier de personnalités comme Richelieu. Il obtient un logement au Louvre, reçoit le collier de Saint-Michel et répond à de nombreuses commandes. Lors de son retour en France, Jacques Stella suit le maréchal de Créqui, pour lequel il peint deux tableaux sur pierre, cités dans l'inventaire de 1638 comme « un autre petit tableau sur pierre où est représenté une Vierge de Stella » et « ung autre petit tableau de mesme main sur pierre » [Note1097](#). Durant ce voyage, il s'arrête à Venise et à Milan en 1634 [Note1098](#), à Lyon en 1635, avant de s'établir à Paris. En 1637, il exécute une composition sur ardoise, *Sémiramis* [Note1099](#), et compose de multiples scènes sur pierre entre 1640 et 1650. D'ailleurs, l'ouvrage de George Scudery, *Le cabinet de monsieur de Scudery*, rédigé en 1646, composé sur le modèle des écrits de Marino - et donc promouvant un « cabinet idéal » -, fait l'éloge d'un « portrait de Madame la Marquise peinte sur marbre en habit de Pallas » de Jacques Stella [Note1100](#). En 1667, Jean-François Guénégaud, conseiller d'État, est en possession d'un tableau sur marbre noir qui représentait le *Christ devant Pilate*. Ce sujet est souvent abordé par Jacques Stella en Italie. D'ailleurs, il consacre une série de tableaux à la Passion du Christ, dont Claudine Bouzonnet Stella héritera [Note1101](#).

Enfin, l'inventaire des biens de Claudine Bouzonnet Stella signale diverses peintures dont une quinzaine, peintes sur pierre, pourraient être de la main de son oncle - mais, Claudine Bouzonnet Stella n'indique pas systématiquement l'auteur du tableau. On trouve entre autres :

« Un tableau peint sur pierre de paragon ou marbre noir, de 8 pouces de haut sur 7 : une Vierge qui donne la mamelle au petit Jésus, peint par mon oncle / un tableau peint sur marbre noir, de 12 pouces de haut sur 8 : Une Vierge et le petit Jésus qui tient un Oiseau au bout d'un fil / Un tableau peint sur marbre noir, de 12 pouces sur 9 : une Vierge et Jésus, St Jean présente un nid d'oiseaux / Un tableau peint sur marbre noir de 11 pouces de haut sur 10 : Une Vierge et Jésus qui baise St Jean tenu par Ste Elizabeth / Sur alabastré de Florence : un Assomption de la Vierge / sur alabastré de Florence : une Ruine et des lavandières qui se bastent [?], la Ruine, faite par les taches de pierre / sur alabastré de Florence : Les Pèlerins en Emmaüs / sur pierre jaspe : une vierge tenant son fils ; la bordure d'argent en rouleaux et fleurs / sur pierre calcidoine triangulaire : la face d'un Christ couronné d'épines : bord d'argent / sur pierre cornaline : un saint Laurent sur son gril : bord d'argent / sur pierre jaspe vert : un St Ursulle / sur pierre agate : une Ste madeleine à moitié corps ; bord noir avec une boucle d'argent »[Note1102](#). .

Nous retrouvons dans le testament de Claudine Bouzonnet-Stella, rédigé le 23 mai 1693, trois des tableaux mentionnés dans l'inventaire : « Item je donne et legue a Mons André Pralard, marchand libraire, rue St Jacques, mon petit cousin, un tableau de la main de mon oncle peint sur marbre noir, une Vierge et Jésus qui tient un

oiseau au bout d'un fil, le dit tableau dans une boîte n 31 [...] Item je donne et legue a Damoiselle Catherine Brono, fille de feu Mons Gabriel Brono, ma petite cousine, un petit tableau peint sur marbre noir une vierge et Jesus Ste Elizabeth qui tient saint Jean, le dit tableau dans une boîte n 34 [...] Et a Mons Charmeton, je luy donne deux tableaux, l'un haut de 8 pouces sur 7, de la main de mon oncle peint sur marbre noir, une Vierge qui donne la mamelle a Jésus, le dit tableau dans une boîte n° 30 »[Note1103](#). .

En 1642, le *Triomphe de Louis XIII sur les ennemis de la religion* sur lapis lazuli[Note1104](#), intègre les solutions romaines. Dans le traitement des figures renversées, Jacques Stella reprend la composition des *Enfants de Niobé* de Jules Romain, gravée par Philippe Vallet. Cette oeuvre propose une forte composante classique que l'on retrouve dans le *Christ recevant la Vierge dans le ciel* peint sur albâtre oriental tableau mentionné dans l'inventaire de Claudine Bouzonnet-Stella et gravé par Lerouge[Note1105](#). . Le traitement des anges qui entourent le Christ ou celui des drapés des vêtements annoncent un art plus solennel. Guenther Biederman inscrit dans cette période la *Vierge se penchant sur Anne d'Autriche*. En 1632, une grande procession a lieu à Toulouse afin que la reine, Anne d'Autriche, mariée à Louis XIII depuis 1615, parvienne à enfanter[Note1106](#). . Louis XIV naît en 1638 et Philippe d'Anjou en 1640. Par conséquent, le tableau est commandé pour célébrer l'un des deux événements. Cette composition, qui présente la *Vierge en prière regardant l'enfant Anne d'Autriche* - identifiée par l'inscription sur l'oreiller ANNA D'AUST REGINA FRANC. - qui tient une pomme, entourée d'anges, du jouir d'un certain prestige puisqu'elle est répétée à maintes reprises de manière quasiment inchangée. Le 29 mai 1996, Drouot-Richelieu présente un tableau sur pierre qui reprend le motif central de la *Vierge priant et Anne d'Autriche dormant*, attribué à l'atelier de Jacques Stella[Note1107](#). . Puis, l'oeuvre passe dans la galerie Leegenhook sous l'assignation à Jacques Stella[Note1108](#). . Dans un même temps, on retrouve une version identique, peinte cette fois-ci sur bois, autrefois à la galerie Marcus[Note1109](#), et le musée d'Epinal comporte un tableau sur pierre, de composition quasiment similaire, où l'on voit la Vierge, les mains croisées sur la poitrine, qui regarde l'enfant dormir[Note1110](#). .

Faut-il assigner l'une de ces variations à Claudine Bouzonnet-Stella qui indiquait, dans l'inventaire, être l'auteur d'une « Vierge et Jésus qui dort » sur marbre noir ? Certaines maladresses dont le traitement des mains conduirait à rapprocher de la mention de Claudine Bouzonnet, l'oeuvre vendue par la galerie Leegenhook.

De même, on se demande si le tableau mentionné lors des ventes de 1791 et de 1803 qui représente « la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, saint François embrasse les pieds du sauveur et derrière lui saint Jean-Baptiste, peint sur marbre, H. 14 ; L. 17 pouces » et qui pourrait coïncider avec la peinture vendue par Sotheby's New York, le 28 janvier 1999, sous l'attribution à Jacques Stella^{Note1111}, ne serait pas l'œuvre de l'atelier d'après une gravure^{Note1112}. ?

Toutefois, Jacques Stella est amené à reprendre maintes fois le même sujet où seule l'introduction de quelques éléments offre une variante aux diverses compositions. Il en est ainsi de la *Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste*, du palais Pitti (fig. 143), du musée des Beaux Arts de Montreale (fig.144) ainsi que de la version vendue par la galerie parisienne Didier Aaron (fig.142)^{Note1113}. Nous ne possédons que de rares renseignements sur la provenance de ces trois tableaux. Celui du palais Pitti est signalé dans l'inventaire de 1890 tandis que celui de Montreale est donné au musée en 1927. Pourrait-on assigner une des trois versions avec les descriptions de tableaux vendus au cours des XVIII^e et XIX^e siècle ou faut-il envisager l'existence d'autres variantes ?

Les ventes du 29 avril 1793 et du 16 janvier 1816 proposent un tableau de sujet identique : le catalogue de 1793 mentionne « une Vierge à mi-corps, tenant sur elle l'enfant Jésus à qui elle donne des fleurs pour orner le petit Agneau que st Jean lui présente [...] sur marbre noir, haut 10 pouc. Et demi, larg. 8 p. »^{Note1114}, vendue par Vincent Donjeux. Le tableau est décrit dans des termes similaires lors de la vente de 1816.

Les trois compositions présentent la Vierge assise, peinte à mi-corps, le coude appuyé sur une chaise qui tient l'enfant Jésus. Celui-ci couronne de fleurs la tête de l'agneau que lui montre saint Jean-Baptiste. Seuls quelques détails diffèrent entre les diverses représentations. La nature morte de deux versions - celles du musée de Monreale et de la galerie Didier Aaron - comporte des raisins, symbole de la passion et de l'Eucharistie. En revanche, la peinture du palais Pitti est fermée sur un des côtés par un « rideau d'or », spécificité retrouvée dans de nombreuses œuvres de Jacques Stella et absente dans les deux autres compositions. La troisième peinture - galerie Didier Aaron - se démarque des deux précédentes en présentant la Vierge et l'enfant Jésus en miroir par rapport aux deux autres œuvres – et découle d'une gravure ? Le thème de la Vierge à l'enfant avec saint Jean-Baptiste et l'agneau est reproduit à plusieurs reprises, mais, par exemple, le tableau de la galerie de Dunedin - Nouvelle-Zélande - diffère des autres oeuvres.

L'ensemble de ses tableaux montre que Jacques Stella est souvent sollicité pour ses peintures sur pierre et qu'il n'hésite pas à répéter une même composition. Ses diverses commandes soulignent son rôle fondamental dans l'élaboration et la promotion de la peinture sur pierre tant en Italie qu'en Espagne ou en France.

CHAPITRE IV : La diffusion régionale

Rome, Florence et la Vénétie n'ont pas la préexcellence dans le domaine de la peinture sur pierre. Mantoue, Turin, Gênes et Milan privilégient également cette technique. Mais, alors que les cours de Mantoue et de Turin font souvent appel à des peintres venant de toute part, Gênes et Milan favorisent une production locale soutenue par la noblesse et les milieux ecclésiastiques. Ces interventions influent vivement sur le domaine artistique. La conséquence première est l'émergence de nouvelles solutions qui doivent satisfaire les aspirations dévotes. En revanche, les commandes à destination privée sont de moindre importance et de nombreux membres des familles dirigeantes comme les Doria, ne paraissent pas s'impliquer dans la promotion de cette nouvelle technique. Il faut donc chercher d'autres raisons au développement de la peinture sur pierre. Les artistes génois et lombards s'affranchissent promptement des solutions romaines et florentines pour proposer une production autonome.

1. La Lombardie : de Charles à Frédéric Borromée

La complexité de la situation économique, sociale et politique de la Lombardie explique, en partie, un développement incohérent de la peinture sur pierre où les artistes se réfèrent tout à la fois aux œuvres de Rome, de Mantoue ou aux compositions de peintres septentrionaux. La figure du peintre bolonais Camillo Procaccini, sollicité pour des commandes religieuses et « profanes », reflète l'ambivalence de la culture lombarde. En effet, Charles Borromée impose une rigueur religieuse tandis que certains artistes cultivent le goût pour le grotesque comme l'atteste l'Académie du Val de Blenio^{Note1115}. Au-delà de cette dichotomie, la société civile elle-même est divisée puisque la noblesse milanaise et espagnole entre en conflit avec la sphère religieuse sous l'emprise de Charles et Frédéric Borromée. Pour comprendre ces dissensions, il convient de revenir sur quelques points clefs des événements historiques. À partir de 1535, la ville, sous domination espagnole, est gérée par un sénat, composé de nobles milanais et d'un gouverneur espagnol. Mais l'arrivée de Charles Borromée en tant qu'archevêque de Milan, en 1565, détruit cet équilibre précaire. Lors de la visite de son diocèse, Charles Borromée dresse un constat effrayant : la corruption et les abus règnent sur tout le territoire lombard. Qu'il s'agisse des églises délaissées par les fidèles ou du clergé aux mœurs corrompues, tout doit faire l'objet d'un rétablissement de la discipline. Charles Borromée ne peut, en un même temps, jouer un rôle dans les prises de décision du Concile de Trente et admettre une « décadence » morale dans son diocèse. Il se fait le chantre de la restauration catholique et adopte très rapidement un certain nombre de décisions. En 1565, il établit que le diocèse doit inculquer aux peintres et aux sculpteurs le respect des normes. En 1584, les restrictions s'accroissent, puisque, désormais, les artistes doivent soumettre leurs projets à la censure de l'archevêque. L'art devient un instrument de bataille au service de la foi.

C'est surtout à partir de 1577, date de publication de son traité *Instructiones*, que les arts, surtout l'architecture, connaissent un changement fondamental^{Note1116}. Les réfections des églises et des basiliques deviennent une priorité. Pellegrino Tibaldi, nommé architecte officiel de Charles Borromée, doit réorganiser les espaces de culte pour mettre en scène les fonctions liturgiques^{Note1117}. Selon les prescriptions de Charles Borromée, le maître-autel surmonté d'un tabernacle, doté de matériaux précieux, devient le point focal de l'église.

En 1595, Frédéric Borromée, nommé archevêque de Milan, poursuit la politique religieuse menée par son cousin. Toutefois, les conceptions de Frédéric Borromée s'éloignent quelques fois de celles de Charles Borromée qui n'accordait à l'art qu'une valeur utilitaire. À l'inverse, Frédéric montre un réel enthousiasme pour la peinture : collectionneur, théoricien et mécène, il promeut autant l'art paléochrétien que celui de ses contemporains, instrument à usage « dévotionnel, didactique et documentaire »^{Note1118}. Par conséquent, son arrivée à Milan correspond avec l'émergence d'un nouveau courant artistique constitué de peintres comme Giovanni Battista Crespi, dit Cerano, Giulio Cesare Procaccini et Pier Francesco Mazzuchelli, dit Morazzone. La promotion d'un art « religieux » l'amène à constituer une bibliothèque, une Académie des Beaux Arts ainsi qu'une collection qui comporte, entre autres des tableaux de Jean Brueghel, de Paul Bril ou de Hans Rottenhammer. Il soutient aussi la culture romaine. Pour preuve, la décoration du collège Borromeo, à Pavie, dévolue à Federico Zuccaro et Cesare Nebbia.

Parallèlement, de nombreux artistes se tournent vers les œuvres de peintres flamands, hollandais ou allemands. Giuseppe Arcimboldo n'hésite pas à quitter Milan pour se rendre entre 1562 et 1587 à la cour de Vienne, puis de Prague au service de Ferdinand II, Maximilien II et Rodolphe II. Dans un tel climat, il est difficile de savoir comment a été introduite la peinture sur pierre en Lombardie. Faut-il voir l'intervention des Borromée ? La cour de Mantoue a-t-elle joué un rôle dans la diffusion de cette technique ? Si nous savons que les Gonzaga possédaient une collection importante de tableaux sur pierre que Bernardino Campi, auteur lui aussi de peintures sur pierre, avait pu observer lors de ses séjours en 1561 et 1584, nous ne connaissons pas son état exact au XVI^e siècle^{Note1119}.

Les artistes nordiques, romains ou florentins ont-ils contribué à ce développement^{Note1120} ?

Nous ne saurions répondre à toutes ces questions, mais il importe de souligner la diversité des productions milanaïses qui correspond, à la fois aux demandes religieuses et privées. Tandis que l'aristocratie milanaïse, avec par exemple, les familles Borromée ou Mazenta, et espagnole s'intéresse aux tableaux sur pierre des Campi ou du Cerano, les érudits milanaïses, tel Manfredo Settala, constituent des cabinets de curiosité qui contiennent des tableaux sur supports semi-précieux. Et, les commandes de « maître-autel » comportant des pierres peintes, rivalisent avec l'art romain de la Contre-Réforme : les peintures d'autel sur ardoise.

Pour comprendre le développement de la peinture sur pierre en Lombardie, il importe, d'une part, de prêter attention aux peintures de chevalet et aux productions religieuses et d'autre part d'inclure une étude chronologique plus importante, c'est à dire des années 1570 aux années 1670.

1.1. Les origines : les Campi ?

La première mention de peinture sur pierre en Lombardie est à mettre en rapport avec l'activité artistique des Campi et pourrait commencer vers les années 1570. Auparavant, cette technique n'apparaît nullement dans les inventaires^{Note1121}, et aucune production antérieure à cette date n'a été retrouvée. Il semblerait que l'atelier des Campi, Giulio, Antonio, Vincenzo mais aussi Bernardino, soit à l'origine de cette diffusion, car pour chacun de ces artistes nous connaissons au moins un témoignage ou une peinture sur pierre. Ainsi, en 2004, Marco Tanzi publie et attribue le *Passage de la Mer rouge par Pharaon* sur ardoise à Giulio Campi, peintre qui commence à travailler à Crémone vers 1527 et qui acquiert un renom pour ses peintures religieuses^{Note1122}. À partir des années 1570, ses commandes se diversifient et Giulio est appelé à Milan où il collabore avec ses frères Antonio et Vincenzo^{Note1123}.

Qu'il s'agisse de Vincenzo, Antonio ou de Bernardino, tous se forment à Crémone auprès de Giulio et obtiennent, à partir des années 1570, des commandes à Milan - conséquence, souvent, du soutien de Charles Borromée.

C'est à partir de ce moment que l'on peut inscrire les débuts de la peinture sur pierre.

Bernardino Campi, introduit dans les milieux milanaïses par Alessandro Sesto, est amené à rencontrer Ferdinando Francesco d'Avalos, gouverneur de l'État de Milan, qui le nomme peintre *familiare* en 1562. Bernardino mène une carrière entre Crémone et Milan et allie commandes d'ordre public et d'ordre privé. Parmi celles-ci, on note la production de peintures sur pierre de touche. En 1584, Alessandro Lamo indique « qu'au même moment, il exécuta également pour l'illustre seigneur Marc Antonio sur pierre de touche un crucifix, un visage de notre seigneur et deux *pietà*. L'un de ces tableaux ainsi que le visage du Christ furent donnés par ce seigneur à l'excellent marquis d'Ayamonte, gouverneur de l'État de Milan ; ils lui plurent tant qu'il voulut connaître Bernardino [...]. Ces tableaux furent vus à Milan par le prieur de la chartreuse et par don Matteo Rivolta procureur de ce couvent... »^{Note1124}, et il ajoute « mais je ne m'abstiendrai pas de dire comment il a peint quatre tableaux sur pierre de touche, lesquels font s'extasier ceux qui ont eu le privilège de les admirer. Deux de ces peintures ont appartenu à l'illustrissime et excellent marquis d'Ayamonte, autrefois gouverneur de l'État de Milan, deux autres au seigneur Maffeo Veniero gentilhomme vénitien^{Note1125}, la dernière à l'illustre seigneur Marc Antonio Aresio^{Note1126}, honorable sénateur de Milan. ... »^{Note1127}. Sur l'ensemble des compositions citées, seule une des deux *Pietà* a pu être identifiée. Cette peinture^{Note1128} (fig. 145) reprend le motif central de la *Pietà* de la Pinacoteca di Brera, exécutée par Bernardino Campi en 1574, période au cours de laquelle il reçoit de nombreuses commandes (peintures d'autel, portraits, fresques), qui le conduisent, selon Robert Miller, à « une constante répétition des motifs »^{Note1129}. L'iconographie de la *Pietà* est un thème souvent traité par Bernardino et l'une de ses réalisations pour l'église des Carmélites de Crema - la *Pietà* aujourd'hui à la Pinacoteca di Brera - sert d'archétype à la composition de la collection milanaïse : le modèle du Christ allongé sur la Vierge reprend sans aucune variation, si ce n'est dans le traitement des carnations, qui, sur la pierre paraissent plus sombres, ce prototype. Vito Zani^{Note1130} cite une *Pietà avec saint Roch et saint Bastien* dans l'église de San Lorenzo à Lodi, qui elle aussi, répète la composition de la Pinacoteca di Brera.

L'usage de la pierre noire - ardoise et pierre de touche - comme support apporte aux figures une extrême sensibilité : les contrastes, la lumière confèrent à la scène une ampleur dramatique, pratiquement insoutenable. L'ardoise permet à l'artiste de jouer sur les effets créés par la pierre de touche : le noir du support se mêle aux bleus de la robe. On perçoit dans cette approche toutes les subtilités que le support peut apporter. Son utilisation montre clairement qu'un tel support peut renforcer le caractère émouvant de l'œuvre. L'atmosphère de dévotion qui se dégage de cette scène, accentuée par la représentation isolée de la Vierge et du Christ, correspond parfaitement aux préceptes de la réforme formulés par Charles Borromée : la scène, présentée sans aucune indication de lieu ou de temps, conduit le spectateur à une intense ferveur religieuse.

Ces scènes suscitent, selon Alessandro Lamo, l'admiration de personnalités comme le prieur de la chartreuse et mène certains élèves de Bernardino Campi dont Sofonisba Anguissola à copier ces compositions [Note1131](#). Ainsi, la *Pietà* de cette artiste reprend de manière fidèle la composition de Bernardino Campi [Note1132](#).

En l'absence de documents sur les collections du Marquis d'Ayamonte ou du seigneur Maffeo Venier une répartition des œuvres entre les divers collectionneurs cités par Alessandro Lamo ne serait que chimère. De plus, l'inventaire de Giovanni Francesco Arese de 1711, faisant état de nombreuses peintures sur pierre ne mentionne aucune œuvre de Bernardino [Note1133](#).

Néanmoins, l'observation de cette *Pietà* ainsi que la description d'Alessandro Lamo permettent de le dater entre 1574 et 1580 puisque ce dernier indique qu'ils ont été montrés à Don Antonio de Guzman, marquis d'Ayamonte, nommé gouverneur de l'État de Milan en 1573 et décédé en 1580 [Note1134](#).

Cette période correspond aussi à la production de peintures sur pierre d'Antonio Campi, peintre qui exécute exclusivement des compositions à caractère religieux en adéquation avec la conception réformée de l'image sacrée. Il exécute, selon le témoignage de Giambattista Zaist, « un Christ en croix peint sur la pierre de touche, qu'il offre respectueusement en cadeau au roi de France et de Pologne, Henri III, l'année 1576 à l'occasion de son passage à Crémone... » [Note1135](#). Henri III élu roi de Pologne en 1573, traverse l'Italie pour rejoindre la France. Du 16 juillet au 3 août, il séjourne à Venise, Ferrare, Mantoue et arrive à Crémone le 3 août 1574 - et non en 1576 comme le signale Giambattista Zaist de manière erronée. Durant cette brève halte, il reçoit des mains d'Antonio Campi une peinture sur pierre, présent attesté par la description du peintre lui-même qui relate dans son ouvrage *Cremona Fedelissima Città* qu'« ayant été introduit par le principal gentilhomme dans la chambre où il était retiré avec le duc de Ferrare, je présentai à sa Majesté un tableau de pierre de touche, sur lequel était peint à l'huile de ma main un Christ sur la croix, qui fut reçu avec gratitude par le susdit roi » [Note1136](#). Cette description confirme que l'artiste jouit alors d'une renommée considérable.

En 1671, Agostino da Sant'Agostino mentionne aussi un *Christ dans le jardin des oliviers* sur pierre d'Antonio Campi [Note1137](#), peinture non localisée jusqu'alors mais qui avait été mise en parallèle avec une œuvre de la Pinacoteca di Brera, *Le Christ dans le jardin des oliviers* sur ardoise [Note1138](#). - attribution qui a depuis été réfutée pour Alessandro Turchi [Note1139](#).

On retrouve en 1692 une autre mention, celle d'un « Christ aux Limbes sur pierre d'Antonio Campi » [Note1140](#), se trouvant dans la collection milanaise du comte Cesare Airoldi. L'utilisation d'un support comme la pierre n'est pas anodin puisque les années 1560-70 correspondent à une période d'expérimentation des effets de lumière. Par conséquent, une telle recherche pouvait conduire Antonio Campi à se servir de supports comme l'ardoise ou la pierre de touche qui permettent de donner à la composition des effets de clair-obscur plus intenses. Il rejoint en cela, les expériences menées par Bernardino [Note1141](#) et Vincenzo Campi.

D'ailleurs, cet artiste s'adonne également à cette technique. De sa production, nous ne connaissons, malheureusement, qu'une mention de Giambattista Zaist qui reprend les termes du testament d'Elena Luciani, veuve de Vincenzo Campi et mentionne qu'« aussi la dite madame Luciani décide qu'à ces deux mêmes dames [Angela Bianchini et Marta Capucci] furent vendus cinq morceaux des tableaux que son mari,

Vincenzo peignit sur la pierre de touche »[Note1142](#). et précise que « de fait ces tableaux furent vendus 300 *ducatoni* par ces dames Angela et Marta».

Dans le catalogue de l'exposition de 1985, *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Mina Gregori indique que dès 1560, Vincenzo Campi s'intéresse aux sujets religieux et que les peintures exécutées sur pierre doivent vraisemblablement être de « facture similaire » aux mystères de la Passion ; ces expérimentations sont vraisemblablement liées à une période où la lumière est privilégiée afin de créer une atmosphère dramatique.

L'usage de l'ardoise ou de la pierre de touche par les Campi, probablement à la même période, dévoile l'intérêt similaire de ces peintres pour les effets de lumière, pour les clairs-obscurs prononcés et rappelle la thèse avancée par Roberto Longhi[Note1143](#) : les Campi seraient précurseurs du Caravage.

Ces quelques productions exceptées, nous ne connaissons que très peu d'œuvres peintes sur pierre par des peintres milanais au XVI^e siècle. Seules quelques mentions dans les inventaires laissent penser que certains artistes tel le Figino se sont livrés à la peinture sur pierre[Note1144](#).

Toutefois, il faut attendre l'arrivée à Milan de l'archevêque Frédéric Borromée pour voir émerger un renouveau pictural qui entraîne une pratique diffuse de la peinture sur pierre.

1.2. Frédéric Borromée et une nouvelle génération d'artistes

D'origine bolonaise et formé dans la mouvance des Carrache, Camillo Procaccini se rend à Milan en 1585 - après un séjour à Rome vers 1580 -, soutenu par son mécène principal, Pirro I Visconti Borromeo[Note1145](#). À partir des années 1590, il devient l'artiste de référence à qui toutes les commandes sont confiées. Peut-on se fier à l'inventaire d'Agostino Doria, daté entre 1617-1621 qui cite une « Une image de la Vierge à la *cingarescha* de Camillo Procacino sur pierre »[Note1146](#). et envisager un emploi plus systématique de cette technique ?

Toujours est-il que son fils, Giulio Cesare est amené à peindre sur pierre - influence ou non du père - puisqu'il exécute au moins une peinture pour le maître-autel de Santa Maria della Passione à Milan[Note1147](#). En 1760, Giovanni Battista Carboni, mentionne chez le comte Faustino Lecchi : « Giulio Cesare Procaccini. Un tableau sur pierre de touche représentant Jésus qui ressuscite la fille du Pharisien. Figures entières d'un pied »[Note1148](#). Mais là encore, nos connaissances sont bien trop lacunaires pour pouvoir émettre une quelconque hypothèse. Le cas est similaire pour Pier Francesco Mazzuchelli dont nous n'avons retrouvé qu'une seule mention, celle d'« une Madeleine peinte sur pierre de touche de la main du Morazzone d'environ un pied avec un cadre orné et doré estimé 20 » dans l'inventaire de 1682 de la collection de Gaspar de Haro y Guzmán[Note1149](#).

En revanche, les nombreuses études consacrées au Cerano ont amélioré notre perception[Note1150](#). Pourtant, il est compliqué de discerner quelle raison a amené Cerano à peindre sur pierre. Faut-il voir l'influence de son père, auprès de qui il s'est formé et qui, lui-même, avait suivi les enseignements de Bernardino Campi ? Répond-il aux exigences des commanditaires et en particulier à l'un de ses premiers mécènes, Renato Borromeo ? Frédéric Borromée a-t-il eu un ascendant sur Cerano ? Nous savons effectivement que ce peintre, protégé par Borromée, a certainement côtoyé des artistes « nordiques » ou observé des œuvres appréciées par l'archevêque, qui, lui-même entretenait des rapports amicaux avec Francesco d'Adda, noble milanais, dilettante qui pratiquait en amateur la peinture sur pierre[Note1151](#).

C'est aussi par le biais de ce mécène que Cerano entreprend un voyage à Rome dans les années 1580 où il complète sa formation. Difficile alors de discerner les sources de cet artiste, d'autant que ses tableaux sur pierre n'ont pas fait l'objet d'études ponctuelles.

En 1918, Ettore Verga consacre une étude à la famille Mazenta, célèbre pour son mécénat artistique, et publie l'inventaire du marquis Ludovico Mazenta comportant « un Christ mort porté et pleuré par deux anges d'On. 6 en pierre »[Note1152](#), qui est mentionné dans les inventaires successifs.

En 1663, la collection du banquier milanais Giovanni Battista Morone, fait état d'un « tableau original peint par Cerano sur pierre avec la Crucifixion dans un cadre doré de petit format mais de grande qualité »[Note1153](#). Enfin, deux peintures sur ardoise, la *Vierge* et l'autre, un *Saint Jérôme en prière* ont été retrouvées[Note1154](#).

On peut supposer que ces trois protagonistes jouent un rôle dans la diffusion de cette technique et si leur production reste cantonnée dans le domaine religieux, leurs élèves s'affranchissent de ces obligations. Parmi ceux-ci, Isidoro Bianchi est peut-être l'une des figures les plus représentatives de la génération suivante. Elève et collaborateur de Morazzone, il participe au chantier du château de Rivoli ou à la galerie du palais royal de Turin. Il se présente comme un artiste « universel » qui s'essaye à la fois au travail du stuc, de la fresque, aux décorations d'appareils mais aussi aux peintures de chevalet[Note1155](#). C'est là tout l'intérêt - pour notre étude - d'Isidoro Bianchi. Un autre élément paraît déterminant dans sa formation : un voyage à la cour de Rodolphe II à Prague en 1605 - documenté le 5 juillet 1605 pour ses ouvrages en stuc. L'influence est telle que pour l'un de ses sujets allégoriques, *Vénus et Amour qui attachent Mercure*, Isidoro Bianchi reprend une invention de Bartholomeus Spranger[Note1156](#). Cette caractéristique est fondamentale car elle montre qu'Isidoro Bianchi apprécie les créations des artistes nordiques et qu'il a certainement remarqué les tableaux sur pierre de Hans van Aachen ou Joseph Heintz le Vieux, cités dans les inventaires de Rodolphe II[Note1157](#). Dès 1618, Isidoro Bianchi séjourne à maintes reprises à Turin. En 1626, il est nommé peintre officiel du duc Charles Emmanuel I de Savoie et sacré chevalier de l'ordre des saints Maurice et Lazare en 1634. Cette fois encore, il s'insiste sur la présence d'Isidoro Bianchi à Turin car en 1631, la collection d'Emmanuel I de Savoie compte plus d'une quarantaine de tableaux exécutés sur des supports aussi divers que le lapis-lazuli, le marbre, l'ardoise ou l'albâtre et par des écoles différentes - on note la présence d'œuvres d'Antonio Tempesta ou de l'atelier des Bassano[Note1158](#). Il est donc possible que sur les trois œuvres exécutées sur ardoise - *L'Immaculée conception* (fig. 146), collection privée, qui reprend les caractéristiques stylistiques de Morazzone, *La Pietà* (fig. 147), collection privée et *Le Banquet des dieux* (fig. 148), Gênes, Palazzo Bianco - et attribuées dernièrement à Isidoro Bianchi, l'une, au moins, a pu être peinte pour l'un des membres de la cour de Savoie[Note1159](#). D'ailleurs, l'inventaire de la collection du médecin de cour, Giacomo Francesco Arpino, comportait la mention : « une Vénus nue avec Mars nu » sur pierre d'Isidoro Bianchi[Note1160](#). Il serait également possible de mettre en rapport deux peintures, « les noces d'Amour et Psyché tableau du plafond de la chambre. Du chevalier Isidoro Bianco » et le « Banquet des Dieux, tableau encore non achevé, du chevalier Isidoro »[Note1161](#), citées dans l'inventaire de 1635 du palais ducal, dressé par le milanais Antonio della Cornia avec une peinture sur ardoise, le *Banquet des Dieux en l'honneur des noces de Psyché et Amour*, attribué récemment à Isidoro Bianchi par Clario Di Fabio. Lors de l'exposition consacrée à l'étude de l'ardoise, en 1992, Clario Di Fabio avait exposé le tableau sans aucune attribution[Note1162](#). Dans la notice, il retraçait toutes les propositions, de Perino del Vaga en passant par Andrea Semino, et constatait que ce thème avait été maintes fois abordé à Gênes. Mais, l'inventaire dressé par Antonio della Cornia confirme le fait qu'Isidoro Bianchi a aussi abordé ce thème à plusieurs reprises pour la cour de Savoie. L'exposition à Campione d'Italia en 1993, a donné lieu à la présentation de diverses peintures de chevalet qui, pour la plupart, révèlent la prédilection de l'artiste pour le monochrome. On comprend aisément que l'ardoise puisse renforcer les effets de lumière recherchés par Isidoro Bianchi et ainsi la *Pietà avec saint Michel et un autre saint*, peinte par touches rapides, est d'une grande intensité au niveau de la lumière. Parmi toutes les œuvres lombardes, Isidoro Bianchi, en alliant ardoise et monochrome, fait figure d'exception. Il se détache ainsi des représentations plus classiques de l'atelier des Nuvolone ou d'Ercole Procaccini, qui tous semblent s'inspirer des expériences du trio lombard.

Après 1650, un genre se détache de cette tradition pour se rapprocher des observations naturalistes des Campi ou du Caravage : la nature morte.

Quelques personnalités paraissent emblématiques pour la production de la deuxième moitié du XVII^e siècle :

Giovanni Saglier - artiste d'origine flamande actif durant la deuxième moitié du XVII^e siècle - Vincenzo Volò dit Giuseppe Vincenzino et d'autres artistes lombards non identifiés se spécialisent dans les représentations de nature morte sur ardoise et marbre. Néanmoins, les tableaux de nature morte sur pierre ne sont pas une spécificité de l'école lombarde. En 1984, Luigi Salerno présente quatre natures mortes sur ardoise, peintes par Agostino Verrocchi, artiste actif à Rome durant la première moitié du XVII^e siècle et documenté entre 1619 et 1636 [Note1163](#). Au même moment, Tommaso Salini ou son entourage proposent des compositions semblables : des natures mortes sur ardoise. Enfin, Mario Nuzzi dit Mario dei Fiori s'adonne à ce type de représentation et travaille entre 1658 et 1659 pour Don Flavio Chigi. Il peint à sa demande dix peintures sur pierre, mentionnées dans l'inventaire de 1698 - aucun de ces tableaux n'a été retrouvé [Note1164](#). À partir de 1660, Giovanni Stanchi se rend au service de Flavio Chigi et rencontre Mario Nuzzi et pourrait alors avoir peint les quatre natures mortes sur pierre qui lui sont attribuées. De plus, dans l'inventaire de Don Flavio Chigi, un grand nombre de natures mortes apparaissent sans aucune attribution et semblerait, par conséquent, se rapporter à l'une de ces compositions.

Nous pourrions ainsi continuer à énumérer toute une série de peintures, exécutées entre 1620 et 1660 à Rome, Naples et Milan et qui deviennent un genre raffiné recherché des collectionneurs [Note1165](#).

Pour la Lombardie, certains mécènes jouent un rôle de promoteur de la nature morte et les Borromée paraissent être des commanditaires fondamentaux [Note1166](#).

L'ouvrage consacré aux îles Borromée présente des œuvres peintes sur marbre ou sur ardoise par Giovanni Saglier et ses collaborateurs [Note1167](#). La lettre de Vitaliano envoyée à son frère le 22 mai 1658 dans laquelle il rappelle combien « j'apprécie particulièrement les peintures de fleurs. Cette année j'en ai commandé une dizaine avec le cadre doré, faits par les meilleurs peintres de Milan » [Note1168](#). Dès cette date, nous pouvons envisager l'intervention de Giovanni Saglier dans le palais. Ses peintures sur pierre, parfois encastrées dans des armoires ou des cabinets, proposent une composition bien souvent similaire : une gerbe de fleurs de laquelle dépasse un ruban tourbillonnant (fig. 149).

Dans la lettre du 14 septembre 1667, Vitaliano rappelle que dans la salle du trône « au-dessus des miroirs moins grands, sont accrochés, dans le prolongement, des peintures de fleurs sur des pierres de touche bien lustrées » [Note1169](#).

L'inventaire de 1690 fait état de diverses natures mortes sur pierre - sans aucune attribution - ainsi que des peintures à teneur mythologique, mises en rapport par avec la production de Giuseppe Nuvolone - qui travaille aux côtés de Giovanni Saglier dans la Sala Regina - et d'autres artistes lombards du XVII^e siècle.

Giovanni Saglier, dont il est difficile de retracer sa carrière, obtient, peut-être grâce au soutien des Borromée, d'autres commandes dont « deux tableaux de fleurs peints sur marbre, original du peintre Saglier, haut 0 8 et large 0 10 chacun, cadres en partie sculpté et en partie soglia de blanc » [Note1170](#), décrits en 1738 dans le palais du marquis Giorgio Clerici. Dans un même temps, d'autres artistes lombards s'adonnent à ce genre et répondent aux commandes de l'aristocratie : le nom de Vincenzo revient fréquemment dans les inventaires. En 1692, la collection du comte Cesare Airolti comporte quatre natures mortes de cet artiste, soit « Deux pierres noires sur lesquelles sont des fleurs de Vincenzino », « une corbeille de fruit, sur pierre noire, le cadre est sculpté et doré, original de Vincenzino » et « une corbeille similaire à celle du-dessus » [Note1171](#), tandis qu'en 1762, la collection Mazenta comprend « Vincenzino ou M. David. Deux tableaux sur pierre tachetée où sont représentés des oiseaux, des roses et des fleurs, d'on. 6 » [Note1172](#). Nous pouvons inscrire dans cette mouvance les deux natures mortes exécutées sur ardoise par Giuseppe Volo, le fils de Vincenzo, qui intègre à la fois les exemples lombards et les peintures romaines comme celles de Mario Nuzzi ou Karel Vogelaer. Ce peintre, qui travaillait à Rome, était aussi représenté dans les collections lombardes puisque l'on sait que la galerie de Giovanni Francesco Arese comptait deux tableaux de cet artiste [Note1173](#). Giuseppe Volo poursuit cette tradition et exécute pour la famille Durini deux natures mortes sur ardoise, citées dans l'inventaire de 1734 et désormais déposées à Milan au Castello Sforzesco [Note1174](#).

À partir de l'analyse des différents inventaires, il est possible de constater que les natures mortes et, plus généralement, les peintures sur pierre d'artistes milanais connaissent une diffusion essentiellement locale. Nous ne retrouvons dans aucun inventaire romain, florentin et vénitien de peintures sur pierre d'un artiste lombard alors que l'inverse est fréquent dans les collections lombardes. En revanche, l'aristocratie espagnole s'intéresse à la fois à l'école lombarde et à la peinture sur pierre et assure sa promotion en Espagne – mais il s'agit fréquemment de commandes à destination religieuse.

1.3. La peinture sur pierre et les Maîtres-autels

En Lombardie, les commandes religieuses de peintures sur pierre sont exceptionnelles. Toutefois, il est important d'étudier ces rares exécutions car, qu'il s'agisse du maître-autel de l'église de Santa Maria della Passione à Milan ou celui de l'église annexe de Santa Maria Maggiore à Chiari, elles se démarquent des productions des autres régions d'Italie. Bien qu'elles subissent l'influence romaine, sans doute sous l'impulsion des Borromée, elles n'en constituent pas moins l'expression d'une culture singulière.

Toutes deux, exécutées au début du XVII^e siècle, bien que fort différentes, sont représentatives à la fois du travail de la pierre en Lombardie et de la participation des artistes aux préceptes énoncés par les Borromée.

L'étude du maître-autel de Chiari permet, en un même temps, de considérer les cultes dévotionnels mis en place par Charles Borromée et de souligner la participation de deux artistes lombards, surnommés les « Fiamminghini », à l'exécution de peintures sur ardoise. De Giovanni Battista et Giovan Mauro della Rovere nous ne connaissons qu'une infime partie de leur activité, celle liée aux commandes religieuses [Note1175](#). Nous savons qu'ils travaillent en étroite collaboration et se font les représentants d'une église prosélyte. Leur style narratif, simple, répond aux exigences de la Contre-Réforme et explique les nombreuses commandes dans les régions en proie aux conflits opposant Espagnols et Français, catholiques et protestants, comme en Tre Pievi, par exemple. Entre 1599 et 1629, tous deux peignent dans les églises ou monastères de Varese, Montemezzo, Novara, Peglio, Chiaravalle, Chiari et sont sollicités par les confraternités nouvellement constituées - notamment celles dédiées au Saint Sacrement et à la Vierge du Rosaire. Cette dévotion connaît un véritable engouement depuis l'arrivée à Milan de Charles Borromée. Sous son influence se met en place un culte à Marie. Son image devient un authentique objet de vénération. Cette dévotion s'accompagne de nouvelles fondations et réglemmentations et l'institution de la compagnie du Rosaire connaît une large diffusion, d'où la commande du maître-autel de l'église annexe de Santa Maria Maggiore. En effet, le décret pastoral de 1580 qui oblige la confraternité du Saint rosaire de Chiari à un devoir de confession et de communion, implique une nouvelle gestion et organisation des lieux de culte. Le conseil - constitué entre autre du père Celso - se prononce en faveur de l'érection d'un autel dans l'église de Santa Maria Maggiore puisqu'en 1598, il décide de transférer le titre du rosaire à l'autel principal [Note1176](#). Toutefois, une succession d'événements [Note1177](#), retarde le moment de l'exécution du maître-autel confiée aux frères della Rovere (fig. 150 et 150a). L'ensemble n'est achevé qu'en 1621 alors que, dès 1616, un contrat stipulait qu'ils devaient être payés 70 *berlingotti* pour avoir peint un autel comportant les quinze mystères du rosaire sur marbre noir et devaient désormais recevoir un montant de 70 *berlingotti* pour un tableau sur toile de la Vierge devant protéger ses scènes [Note1178](#). Depuis, l'église a connu de nombreuses modifications et la partie centrale comporte désormais une sculpture de la Vierge. La composition, organisée en forme de U, est peinte sur plus d'une quinzaine de plaques de pierre. Chacune présente une scène peinte simplement qui privilégie la facilité de lecture. L'étroite collaboration entre les deux frères, explique, là encore, que nous ne puissions nous prononcer en faveur d'un des deux artistes.

Néanmoins, l'emploi d'un tel support dans l'activité des Fiamminghini est exceptionnel, la majeure partie de leur œuvre ayant été peinte à fresque. On peut supposer, par conséquent, que le conseil a déterminé le support et que, confiant dans le travail de deux frères della Rovere qui avaient déjà peint un cycle hagiographique pour l'église de San Bernardino à Chiari, il choisit de les employer pour cette composition. Les Fiamminghini sont fréquemment amenés à peindre des scènes de la Passion du Christ. Ainsi dans la province de Côme, à Stazzona, Giovanni Mauro della Rovere peint en 1619 les mystères du rosaire pour la chapelle du saint

Rosaire et en 1623, il exécute une série de fresques, toujours sur ce thème, pour l'église de S. Maria in Martinico à Dongo, qui reprennent des caractéristiques similaires à celles de l'œuvre de Chiari.

Le style des Fiamminghini s'inscrit dans la mouvance artistique instaurée par des peintres comme Cerano ou Giulio Procaccini c'est-à-dire une peinture mise au service de l'Église. En cela, les conceptions des maîtres-autels de Chiari et de Milan à Santa Maria della Passione, qui diffèrent au point de vue de la conception artistique, se rejoignent. Dans les deux cas de figure, il s'agit d'un art prosélyte qui illustre l'essor sur le territoire lombard d'ordres et de dévotions nouveaux dont les chanoines réguliers du Latran.

La décision en 1570 de Pie V d'établir la supériorité des chanoines réguliers du Latran sur l'ensemble des autres ordres, marque le triomphe absolu de cette fondation et est à l'origine de multiples édifications dans toute l'Italie. Parmi celles-ci, l'église de Santa Maria della Passione à Milan répond à cette volonté de rénovation et de décoration qui doit exalter à la fois la gloire de l'église et l'ordre des chanoines réguliers du Latran, titulaires de l'établissement [Note1179](#).

À partir de 1572, les travaux de rénovation commencent. L'ensemble de l'édifice est amplifié selon les prescriptions du traité de Charles Borromée, *Instructiones Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. La nef, adaptée aux besoins des cérémonies liturgiques, met en valeur le chœur et le maître-autel. Dans son traité, Charles Borromée insiste sur la nécessité d'employer une riche ornementation et explique que « le tabernacle [...] fait avec élégance et artistiquement agencé, orné de symboles dévots de la Passion du Christ et décoré ici et là avec de l'argent [...] est majestueux autant que le réclame la dignité et la grandeur de l'église, sur l'autel de laquelle il doit être disposé. Aussi la forme octogonale ou hexagonale, carrée ou ronde est celle qui décemment et religieusement semble convenir à la forme de l'église ... » [Note1180](#).

Or, le maître-autel de Santa Maria della Passione correspond à ses propositions bien qu'il comporte deux parties principales coïncidant avec deux périodes et des contextes différents. La partie inférieure, le devant d'autel (fig.151), présente une décoration de pierres précieuses et semi-précieuses : jaspes, améthystes, lapis-lazuli, albâtres, marbres, agates sont disposés de manière rigoureuse et alternent avec les compositions réalisées en *commessi* c'est à dire en mosaïques de pierres.

Le devant d'autel, qui pourrait, peut-être, correspondre à une production romaine [Note1181](#), est délimité à ses extrémités par deux mosaïques représentant les instruments de la Passion avec, à gauche, la colonne et, à droite, la lance et l'éponge. Ces éléments sont repris dans la composition centrale. Les instruments, cette fois-ci en métal, sont entourés de motifs géométriques réalisés en pierres.

Au-delà de cette table, le gradin d'autel, terminé sur ses deux côtés par des consoles exécutées en marbre noir et arborant la forme de volutes, donne appui à une construction monumentale comprenant deux éléments : un tabernacle et un "temple-reliquaire".

Le premier élément - l'armoire contenant le ciboire - conçu sous forme de temple, est décoré au niveau du fronton et du soubassement par des incrustations de pierres telles le lapis-lazuli. Sur trois de ses côtés, il comporte des peintures sur albâtre représentant un *Ange rapportant les paroles de la Consécration*, Une *Sainte Famille* ainsi qu'une *Annonciation* [Note1182](#). Cette décoration s'inscrit pleinement dans le goût des manufactures lombardes et rappelle l'organisation de certains secrétaires qui mêlent au niveau du piédestal des ornements de bois et de marbre [Note1183](#).

Au-dessus, le "temple-reliquaire" octogonal présente deux ailes latérales incurvées qui se ferment lors du carême (fig. 152). Les volets et la partie centrale offrent une alternance de reliques et de médaillons d'améthyste ou de cristal de roche renfermant parfois des Instruments de la Passion. Le soubassement propose des peintures sur albâtre. Les deux œuvres principales, celles de l'*Annonciation* à gauche et du *Christ au jardin des oliviers* à droite sont toutes deux entourées de compositions sur albâtre reproduisant des *Anges portant des instruments de la Passion*.

Les revers des volets font corps, du point de vue iconographique avec la partie postérieure du tabernacle (fig. 153) qui comporte elle-même un type de décoration similaire : dans la partie centrale se superposent différents panneaux d'albâtre peints figurant de bas en haut, l'*Annonciation*, le *Martyre de sainte Cécile*, la *Déposition* et enfin le *Sacrifice d'Isaac*. Les panneaux des volets associent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament présentées horizontalement. On trouve, de droite à gauche, le *Baptême du Christ*, la *Transfiguration*, la *Pentecôte*, *Moïse recevant les tables de la Loi*, *Saint Michel*, la *Pêche miraculeuse*, l'*Oraison dans le jardin* et enfin le *Couronnement de la Vierge*. Les scènes de l'Ancien Testament annoncent celles du Nouveau - le Sacrifice d'Isaac préfigurant celui du Christ - et l'ensemble, alternant 12 peintures sur albâtre et des médaillons d'améthyste ou de cristal comportant des instruments de la Passion, conduit à une méditation sur la Rédemption opérée par le Christ et par sa Passion.

Le maître-autel reprend en fait le thème développé dans toute l'église, celui de la Passion, de la souffrance rédemptrice du Christ et de la participation de Marie à la douleur de son fils^{Note1184}. Il joue un rôle central car, selon la règle de la compagnie de Santa Maria della Passione, les religieux devaient se confesser les jours de la Nativité de notre Seigneur, les jours de la Pentecôte, et prier chaque jour devant ce maître-autel^{Note1185}.

Les historiens de l'art, depuis Carlo Elli en 1906^{Note1186}, Eva Tea^{Note1187}, dans les années 50-60 jusqu'à l'ouvrage collectif sur Santa Maria della Passione publié en 1981^{Note1188}, ou encore les guides édités en 1992^{Note1189}, ont immédiatement mis en rapport le maître-autel avec le traité de Charles Borromée. Si de nombreuses caractéristiques édictées par ce dernier se retrouvent dans l'autel - notamment dans la partie inférieure -, il ne faut pas perdre de vue que le texte a été publié en 1577 et que Charles Borromée est décédé en 1584 tandis que la partie supérieure de l'autel ne correspond pas à cette période mais au début du XVIIe siècle - à l'encontre de la pierre d'autel qui, elle, reprend une organisation maniériste de la fin du XVIe siècle.

L'ensemble de la composition, qui semble répondre directement à ses préceptes, paraît aussi s'inscrire dans la lignée de Frédéric Borromée, personnage qui, jusqu'à présent, n'a jamais été cité par les historiens dans le cadre de Santa Maria della Passione. Quoique qu'il ne prenne pas part à la commande de l'autel de Santa Maria della Passione, son influence se fait très nettement sentir dans l'emploi de solutions romaines comme la représentation, dans le panneau central, du *Martyr de sainte Cécile* qui prend pour modèle la sculpture de Stefano Maderno exécutée vers 1600^{Note1190}. De plus, le choix de faire participer à l'ornementation Cerano ou Giulio Cesare Procaccini, coïncide avec les goûts de Frédéric Borromée.

Enfin, l'autel tout entier est dédié à la méditation. Par le biais des scènes de la Passion, l'observateur peut, selon les leçons inculquées par Ignazio de Loyola et reprises par Filippo Neri, partager les souffrances du Christ^{Note1191}. Ces peintures sont destinées aux fidèles et aux ecclésiastiques. Lorsque les portes latérales du temple sont ouvertes, les scènes se présentent du côté du chœur et proposent une méditation aux chanoines.

En période de jeûne quadragésimal, les portes sont fermées et les peintures, tournées du côté du transept, s'adressent alors aux fidèles.

Toutes ces considérations permettent de replacer cet autel dans le contexte historique milanais mais ne résolvent en rien le problème lié à la datation de sa réalisation.

Les ouvrages traitant de Santa Maria della Passione et de son maître-autel se sont tous heurtés à la difficulté - liée en partie au manque d'archives - de trouver une datation, l'auteur du projet et le commanditaire. Les critiques ont certes fait la différence entre la partie inférieure, le devant d'autel correspondant à la période maniériste de la fin du XVIe siècle et celle supérieure, de style classique du début du XVIIe siècle ; pourtant, tous ont éludé une personnalité qui semble être centrale : celle de Ludovico Mazenta, chanoine régulier du Latran, nommé abbé de Santa Maria della Passione en 1605^{Note1192}.

Dans son ouvrage *Collezionismo e Archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il medioevo*

artistico tra Roma e Milano, Barbara Agosti constate, à juste titre, que Ludovic Mazenta a conçu le tabernacle de l'autel. En se reportant à l'article [Note1193](#), d'Ettore Verga, consacré en 1918 à la famille Mazenta, on apprend que le 3 juin 1586, Ludovico Mazenta renonce à son héritage pour entrer en religion. Ettore Verga se réfère, pour ces données, aux archives de la famille Mazenta ainsi qu'à deux textes anciens non reproduits jusqu'à présent, celui d'Argelati et de Ramponi. Au XVIII^e siècle, Philippe Argelati indique qu'en « l'an 1605, récompensé de lauriers, comme il s'était formé un tant soit peu aux sermons [Mazenta] fut élu abbé de Sainte Marie et nommé supérieur de Casinum. Il dessinait avec beaucoup de talent et il a réalisé un ouvrage de mosaïques de grande valeur, une petite arche de la Sainte Eucharistie que nous appelons un tabernacle qui jusqu'à ce jour est élevé au dessus du grand autel du sanctuaire de la Passion » [Note1194](#). Ces informations sont en partie reprises du panégyrique qu'Antonio Ramponi dédie à Mazenta en 1638 [Note1195](#), et nous conduisent à dater le tabernacle et le temple-reliquaire après 1605.

Parallèlement, le témoignage de Girolamo Borsieri de 1619, qui affirme que « finalement on a introduit l'habitude d'orner des tabernacles de pierres précieuses, comme dans celui de la Passion, qui relève du grand art et qui avec une grâce suprême associe les pierres et l'argent dont les pierres sont peintes par les plus fameux peintres qui ici exercent leur art » [Note1196](#), permet de dater l'ensemble entre 1606 et 1619.

Les données stylistiques des œuvres elles-mêmes corroborent cette hypothèse.

La *Déposition* de Santa Maria della Passione peinte par Giulio Cesare Procaccini et reconnue en tant qu'œuvre de l'artiste depuis le XVII^e siècle [Note1197](#), s'appuie sur la *Déposition* du cloître des capucins d'Appenzell Inner Rhoden, signée et datée "IULIUS CESAR PROCACINUS BONON.[IENSIS] F.[ECIT] 1606" [Note1198](#).

Cerano, peintre officiel de Frédéric Borromée peint au moins une des compositions sur albâtre, celle de l'*Assomption*, qui reprend la partie supérieure de l'autel de Trecate, daté du début du XVII^e siècle. Marco Rosci [Note1199](#) émet l'hypothèse que d'autres peintures dont le *Sacrifice d'Isaac*, la *Vierge à l'Enfant avec des anges portant des instruments de la Passion* pourraient être également de sa main.

Les autres représentations posent plus de problèmes, tant pour la datation que l'attribution et la majorité de ces peintures présente des écritures diverses.

Eva Tea [Note1200](#) voyait dans l'histoire de *Moïse recevant les tables de la Loi* une approche stylistique proche de celle de Giovan Paolo Lomazzo - hypothèse qui n'a pas été re-proposée et ne paraît pas convaincante puisque la datation ne correspond pas.

La *Transfiguration* reprend une composition de Camillo Procaccini exécutée pour l'église san Fedele à Milan - aujourd'hui dans la collection de la famille Borromée sur l'Isola Bella [Note1201](#) - et diffusée par le biais d'une gravure. On retrouve certaines similitudes telles le geste du Christ, le traitement du plissé ou encore la représentation globale de Moïse et Elie. La figuration des trois saints - Pierre, Jean et Jacques - en contrebas, diffère totalement. Les autres scènes ne font l'objet, pour l'heure, d'aucune attribution mais suscitent un égal intérêt.

On peut aussi s'interroger sur les raisons qui ont poussé les artistes et le concepteur de cet autel, Ludovic Mazenta, à une telle réalisation.

Une donnée matérielle importante propre à la Lombardie qui expliquerait que les artistes se soient tournés à un moment donné vers le travail de la pierre, est la présence considérable de matériaux précieux et semi-précieux sur le territoire lombard. Déjà Paolo Morigia remarque très justement que l'on « extrait le marbre blanc... cette superbe pierre noire dite par nous *paragone*... le cristal de roche en grande quantité... » [Note1202](#). Mosaïques et ouvrages en pierre se propagent dans les arts funéraires et somptuaires. Les Milanais sont rapidement reconnus pour leur grande habileté dans le travail de l'ivoire, de l'ébène, de

l'argent ou des pierres dures. Milan devient un centre européen important de l'activité artisanale et de nombreux collectionneurs comme Rodolphe II commandent des objets mêlant le travail du bois à celui de la pierre. L'autel de Santa Maria della Passione s'inscrit dans cette tradition milanaise et rappelle - par sa forme et par l'emploi de divers matériaux - le ciboire de l'autel principal réalisé par Pellegrino Tibaldi en 1581 pour le Duomo de Milan et le maître-autel de la Chartreuse de Pavie, témoignage direct de la dextérité de ces artisans^{Note1203}.

Cependant, ce type de conception demeure exceptionnel et ne peut être mis en parallèle avec l'entreprise, plus systématique, des peintures d'autel sur ardoise à Rome. Mis à part le maître-autel de Santa Maria della Passione et celui de Chiari, nous ne connaissons pas d'autre réalisation du XVII^e siècle qui mérite une attention particulière.

Avec ces deux compositions, les artistes Milanais révèlent une influence notable des exemples romains sur leur production. C'est en les assimilant qu'ils arrivent, en un même temps, à s'en détacher et à promouvoir un art, comme les maîtres-autels, qui ne connaît aucun parallèle. Les nombreux contacts avec la ville de Gênes sont aussi à l'origine d'une interprétation originale. Gênes, tout comme Milan, est fortement conditionnée par les orientations romaines mais essaye également de s'en affranchir. Etablie tardivement, la peinture sur pierre fait l'objet d'observations et d'expérimentations à partir des années 1580.

2. Gênes

On ne saurait assez insister sur l'importance d'un centre comme Gênes puisque c'est à partir de cette ville qu'ont lieu toutes les transactions de *lavagna*. Que l'on se souvienne des peintures d'autel de Rome ou des tableaux florentins du Palazzo Vecchio, tous nécessitent l'emploi de plaques d'ardoise qui proviennent, bien souvent de Lavagna et transitent par Gênes.

Si le rôle de Gênes dans le commerce de l'ardoise a été largement souligné, sa place dans la diffusion de la peinture sur pierre demeure plus méconnue. On peut penser que les nombreuses carrières d'ardoise, qui offrent à l'artiste une certaine facilité d'approvisionnement, ont conduit les peintres à privilégier ce matériau. Mais qu'en est-il réellement ?

En 1992, Piero Boccardo montre que l'ardoise fait partie de la vie quotidienne de la Ligurie et que dès le Moyen-Âge, les sculpteurs se tournent vers ce matériau -généralement peu usité en sculpture - pour leurs créations^{Note1204}. Parallèlement, les écrits, du XVI^e jusqu'au XIX^e siècles, vantent les avantages de l'ardoise en architecture. En revanche, son emploi en peinture est plus problématique et semble, tout comme en Lombardie, beaucoup plus tardif. Si l'on connaît quelques exemples de peintures sur pierre du XVI^e siècle, l'application de cette technique ne semble commencer de manière plus systématique qu'à partir des années 1570-1580^{Note1205}.

Après le Sac de Rome et jusqu'en 1537, de nombreux artistes romains se réfugient à Gênes^{Note1206}. Des personnalités comme Perino del Vaga s'imposent et obtiennent la majorité des commandes, au détriment de la production locale. Il faut attendre la deuxième moitié du XVI^e siècle pour voir l'essor d'une nouvelle génération de peintres - même s'il sied de rester prudent quant à cette information car la plupart des artistes qui émergent à ce moment là font partie des ateliers « familiaux » et héritent de leur tradition.

En fait, un événement bouleverse les habitudes sociales et culturelles des Génois : la visite pastorale en 1582 de Francesco Bossio, évêque de Novara et visiteur apostolique du diocèse, qui cherche à faire appliquer les décrets du Concile de Trente de manière rigoureuse. Francesco Bossio s'appuie sur les instructions de Charles Borromée pour rétablir une discipline post-tridentine^{Note1207}. Il dénonce le luxe des palais par rapport à la pauvreté des églises et appelle à une plus grande générosité. L'ornementation et l'édification de lieux de culte deviennent l'élément central de son action. Dans un même temps, l'arrivée de nouveaux ordres, comme les théatins et les jésuites entraîne l'aménagement et l'embellissement des églises qui requièrent une adaptation

des moyens artistiques. Les commandes se multiplient. À partir de 1575, les théatins réorganisent l'église de San Siro. En 1584, les carmélites commencent la construction du couvent de sainte Anne tandis qu'en 1591, les jésuites se consacrent à l'église de saint Ambroise. En 1596, les capucins achèvent l'édification de la Concezione alors qu'en 1597 les augustins s'installent à S. Nicola da Tolentino et les églises mineures connaissent aussi de nombreux bouleversements^{Note1208}.

Dans un tel climat, deux types de commandes prévalent : les peintures d'autel sur ardoise, qui correspondent à la fois aux prédications de Charles Borromée et aux exemples romains et les peintures dévotionnelles de petits formats destinées à être apposées dans les édicules aux angles des rues^{Note1209}. C'est là un des points forts de la production ligure que nous ne saurions négliger. À l'inverse des autres centres, l'ensemble de la population paraît être impliqué dans ce renouveau artistique : confraternités laïques et religieuses, ordres nouvellement établis, aristocratie génoise, se placent sous l'autorité espagnole et pontificale pour redonner une plus grande place aux réformes religieuses. La présence de hauts fonctionnaires espagnols à Gênes insufflé une dynamique économique et l'essor, par exemple, des peintures d'autel sur pierre, peut-être une conséquence indirecte de leur intervention dans la production artistique et dans celle du monde des affaires^{Note1210}.

2.1. Les peintures d'autel : d'Andrea Semino à Giulio Benso.

En 1862, les religieux de Santa Maria di Castello découvrent quatre peintures sur ardoise, la *Visitation*, l'*Adoration des bergers*, la *Présentation au temple* et la *Dispute des docteurs* (fig. 154 à 157), que Raimondo Amedeo Vigna, abbé de l'église, assigne à Andrea Semino^{Note1211}. Depuis, cette attribution n'a jamais été remise en cause et la provenance exacte n'a pas été déterminée. Le même cas se présente pour une autre peinture, représentant la *Vierge à l'enfant entourée de saint Jean évangéliste, saint Joseph, saintes Catherine d'Alexandrie et de Sienna, saint Dominique et saint Paul*, également retrouvée dans cette église.

Andrea Semino se forme en compagnie de son frère, Ottavio, dans l'atelier de leur père, Antonio. Puis, il se rend à Rome, où il ne fait que peu de cas des exemples romains. De retour à Gênes, il collabore avec son frère et reçoit de nombreuses commandes. En 1567, il exécute pour la chapelle Pinelli, dans l'église de la Santissima Annunziata di Portoria, une *Adoration des bergers*. Cette composition est intéressante et les nombreuses versions peintes d'après ce modèle témoignent de son succès, qui est en partie lié au fait que l'artiste adopte les canons promulgués par le Concile. Une deuxième chapelle présente une *Adoration des bergers*, attribuée à Ottavio Semino qui rappelle, dans le schéma général, celle d'Andrea Semino. Toutefois, le tableau d'Andrea Semino présente une composition plus compliquée, comportant divers personnages. Un dessin du Louvre^{Note1212}, copie d'après Andrea Semino, ainsi qu'une des quatre peintures sur ardoise, reprennent ces deux versions. L'œuvre sur pierre propose une adaptation du thème. Le traitement de la Vierge, de l'enfant ou de Joseph est quasiment identique tandis que le reste de la composition révèle un souci de simplification. Le modèle se réfère à l'un des artistes de prédilection d'Andrea Semino, soit Perino del Vaga. Il est intéressant de noter que si Andrea Semino s'inspire de cet artiste dans la composition ou dans le choix d'une gamme chromatique « transparente », il applique aussi ses principes pour la technique. En effet, Perino del Vaga fait partie de ces rares artistes qui emploient la *tempera* sur mur – les peintres privilégiant en général la fresque ou la peinture à l'huile. Les restaurations apportées aux quatre peintures en 1983, ont permis à Giovanna Rotondi Terminiello de constater qu'Andrea Semino avait peint à *tempera* sur ardoise, mode quasiment inusité et qui atteste de l'influence de Perino del Vaga^{Note1213}. À partir de ces exemples, il est possible qu'Andrea Semino ait poursuivi ses expérimentations. Il était habituel, pour les artistes Ligures, de s'adonner au travail de stuc et de peinture qui leur permettait d'apprendre à maîtriser divers matériaux et techniques.

Nous ne connaissons aucune autre œuvre sur ardoise d'Andrea Semino. Toutefois, d'autres travaux lui sont attribués mais sans aucune certitude, par exemple, l'*Assomption* sur ardoise de San Siro (fig. 158)^{Note1214}.

En 1575, les théatins obtiennent leur transfert dans l'église de San Siro et font appel à divers artistes pour la décoration. Parmi tous les tableaux, Federico Alizeri signale une *Assomption* sur ardoise d'Andrea Semino et indique qu'elle doit être transférée dans la sacristie^{Note1215}. Assertion reprise en 1900 par Cesare dal Prato puisqu'il souligne que cette *Assomption*, originellement placée dans la chapelle de Giacomo Serra - fondée en 1586 et achevée en 1600 - puis transférée dans la sacristie dans la deuxième moitié du XIXe siècle, est de la main d'Andrea Semino^{Note1216}. Depuis, les études successives ont repris ces affirmations - localisation et attribution. Pourtant, l'observation de l'œuvre elle-même permet de comprendre qu'il s'agit d'une attribution erronée puisque le bord du tombeau comporte la signature « CAES ET / ALEX CEMI 1591 », qui correspond à la signature de ses fils, Cesare et Alessandro Semino. Formés auprès d'Andrea, ils collaborent avec lui à maintes reprises et l'accompagnent en Espagne, en 1572, à la cour de Philippe II. En 1579, Andrea Semino entre en contact avec les théatins et loue une chambre dans le cloître de San Siro, qui explique, peut-être, dans cette commande le choix de ses deux fils. Dans cette œuvre, les frères Semino s'inspirent également de l'*Assomption* de la paroisse de Vallecaldà, exécutée par Luca Cambiaso, peintre qui, pour les peintures d'autel, s'impose rapidement comme une référence.

Formé, lui aussi, dans l'atelier de son père Giovanni Cambiaso, il privilégie les compositions simples, claires et se tourne successivement vers les expériences de Beccafumi, Perino del Vaga puis vers Corrège. Luca Cambiaso montre une prédilection pour les monochromes, les couleurs nuancées qu'il emploie en clair-obscur afin de discerner les figures dans l'espace^{Note1217}. Cette caractéristique s'accroît durant les années 1560-1570 où il produit de nombreuses peintures religieuses. Ces tableaux se caractérisent par une simplicité et une austérité qui rappellent, par ces composantes, les œuvres de Sebastiano del Piombo - mais restons prudents quant à cette assertion car le style, lui, diffère en tout point. Nous ne connaissons avec certitude qu'une seule œuvre de Luca Cambiaso sur pierre : une *Vierge à l'Enfant entourés de sainte Claire et saint Bernard* (fig. 159)^{Note1218}. Néanmoins, en 1958 Bertina Suida Manning et William Suida mettent en rapport un *Baptême du Christ* peint sur ardoise dans l'église de San Giacomo Aspostolo (fig. 160) avec une autre peinture, attribuée alors à Luca Cambiaso, un *Baptême du Christ* pour l'église de Santa Chiara, peinte vers 1570^{Note1219}. Depuis, cette attribution n'a pas été reprise et le tableau semble être l'œuvre d'un de ses élèves.

Pour la *Vierge à l'Enfant entourés de sainte Claire et saint Bernard*, les informations ne sont pas plus complètes que pour les deux œuvres citées auparavant. La datation ainsi que le commanditaire demeurent énigmatiques. Cependant, la représentation des deux saints titulaires montre nettement que l'œuvre était destinée aux Clarisses capucines. D'ailleurs, Bertina Suida émet l'idée que la peinture d'autel aurait pu être exécutée lorsque les Clarisses capucines obtiennent de vivre cloîtrées vers 1578^{Note1220}.

Les divers guides et descriptions de Gênes ont permis de suivre les vicissitudes des clarisses dont les déménagements successifs ont contribué à compliquer les données. Ainsi, Federico Alizeri nous apprend qu'elles se transfèrent avec leur tableau dans l'église de San Antonio, qui change de nom au XVIIe siècle pour devenir Santa Maria degli Angeli^{Note1221}. Depuis, les Clarisses se sont installées dans le monastère des Clarisses capucines du Saint Sacrement dont la chapelle contient le tableau de Luca Cambiaso. La peinture se compose de deux parties : la colombe, inscrite dans une lumière dorée, symbolise l'esprit saint. Puis, la composition principale présente la Vierge, assise sur un nuage, qui entoure l'enfant Jésus et tient un livre à la main. Un dessin du Louvre, une *Vierge à l'Enfant*, comporte de nombreuses affinités avec cette peinture^{Note1222}. Tous deux sont entourés d'angelots dont le traitement des visages ou de la chevelure rappelle Corrège. Enfin, le tableau montre saint Bernard et sainte Claire, agenouillés en direction de l'enfant Jésus, qui, debout, bénit le spectateur. La composition offre une palette chromatique nuancée et le schéma - qui inclut un triangle isocèle et un cercle - reprend des principes géométriques classiques. Pour la *Vierge et l'Enfant*, Luca Cambiaso paraît puiser dans le registre pictural de Perino del Vaga - artiste qui sert de modèle jusqu'au début du XVIIIe siècle - même si l'ensemble du tableau se rapproche plus des exemples « romains » de la Contre-Réforme qui privilégient la lisibilité^{Note1223}. Cet aspect coïncide avec le fait que Luca Cambiaso est souvent présenté comme un « assimilateur » qui s'approprie le style des autres. Ses capacités à s'adapter à des manières et techniques différentes expliquent sans doute son attrait pour la peinture sur pierre.

De nombreux textes font référence à ses productions bien qu'aucune n'ait été retrouvée.

Au contraire, la génération de peintres dont fait partie Giulio Benso rompt avec la « tradition des ateliers » et se démarque des modèles romains pour rechercher auprès des œuvres lombardes ou nordiques de nouvelles solutions. Giulio Benso exécute de nombreuses peintures d'autel et s'essaie à différentes techniques dont la peinture sur ardoise. De toute sa production, nous ne connaissons que trois peintures sur ardoise qui proviennent de l'ancienne église des Santi Giacomo e Filippo : la *Cène*, le *Lavement des pieds* et *l'Entrée dans Jérusalem* (fig. 161 à 170). Les ardoises s'inscrivent dans la tribune comme élément ornemental^{Note1224}, à la différence de la production de la génération précédente.

En 1938, lorsque Antonio Costa entreprend son étude sur l'église des Santi Giacomo e Filippo, de nombreuses peintures sur pierre qui provenaient de cet édifice étaient déposées au palais Bianco^{Note1225}. Aujourd'hui, seules quelques œuvres dont celles de Giulio Benso sont conservées et encore lisibles. Étrangement, aucune source - qu'il s'agisse de Raffaello Soprani, Carlo Giuseppe Ratti ou Federico Alizeri - ne fait état des tableaux peints sur ardoise par Giulio Benso. La raison en est peut-être que ces peintures, exécutées en 1622, ont été attribuées à Ansaldo depuis sa mort en 1636, comme l'indique Mary Newcome.^{Note1226}

Chacune des scènes, gravées par Gerolamo Imperiale^{Note1227}, atteste de l'influence des cultures nordique et lombarde sur Giulio Benso. Dans la *Cène*, la partie de droite, en mauvais état de conservation, comporte une nature morte - représentation de plats sur une étagère - qui, par sa finesse d'exécution et son rendu réaliste, se réfère à la culture des Campi, du Caravage et d'autres artistes lombards ou nordiques, observateurs minutieux. En même temps, le traitement par coups de pinceau rapides rappelle l'approche de Giulio Cesare Procaccini, artiste lombard largement représenté dans les collections de Giovanni Carlo Doria, mécène qui protège également Giulio Benso. En revanche, l'étude des visages révèle une autre influence, celle du Cerano. Par ses œuvres, Giulio Benso se démarque de l'ancienne génération, qui reprenait bien souvent les modules mis en place par leurs aînés, et apparaît comme l'une des dernières personnalités à Gênes à peindre sur ardoise pour des décorations liturgiques.

En effet, la majeure partie des commandes est effectuée dans les années 1580-1640. Après cette date, les artistes renouvellent leur production et proposent, comme nous l'étudierons dans cette partie, de nouvelles possibilités.

2.2. Confraternités, compagnies et peintures sur pierre : les édicules

Tandis que la plupart des peintures d'autel sur pierre s'inscrivent dans une tradition mise en place à Rome dès la première moitié du XVI^e siècle, Gênes, ou plutôt la Ligurie, offre d'autres solutions et connaît une production atypique : les peintures sur ardoise apposées dans des édicules extérieurs.

À Gênes, chaque compagnie, confraternité ou quartier devait mettre dans la rue une image de son saint patron afin d'obtenir la protection de leur négoce. À partir du XVI^e siècle, ce phénomène connaît une importante diffusion. Mais, c'est surtout au cours des XVII^e et XVIII^e siècles que se développe cette pratique. Si le choix d'un matériau comme l'ardoise doit, vraisemblablement, répondre aux problèmes de conservation, ce n'est pas là l'unique explication. Nous avons vu comment la tradition ligure intégrait fréquemment l'ardoise en architecture ou en sculpture^{Note1228}. Il n'est donc pas extraordinaire qu'elle soit employée à la fois pour l'édicule et pour la peinture.

Depuis 1865, tous les édicules qui se trouvent dans les rues de Gênes ont été recensés^{Note1229}. Parmi ceux-ci, plus d'une quinzaine comportent, non pas des sculptures, mais des peintures sur ardoise dont une partie a aujourd'hui disparu. En effet, ce type de production pose un problème de conservation car si la peinture d'autel est généralement protégée, ces tableaux d'extérieur subissent les intempéries.

D'autres raisons sont également à l'origine de ces dégradations ou disparitions. Par exemple, la peinture, la *Madonna della Tosse*, se trouvant dans la cour de l'église Santi Giacomo e Filippo, fut vendue en 1860 à Camilla Gropallino née Durazzo ou encore celle de la porte du pont Spinola fut cédée en 1842^{Note1230}. Nous pourrions ainsi poursuivre cette énumération. La prise de conscience de ces peintures en tant qu'œuvres d'art n'advient que tardivement et la peinture de Pellegrino Piola illustre parfaitement cette ambivalence. Vers 1640, la Confraternité des orfèvres commande à Pellegrino Piola un tableau dans lequel doit figurer leur saint patron, l'évêque Eligio, pour le placer à l'angle de la rue des Orfèvres (fig. 171). Raffaello Soprani relate « qu'il composa l'ultime et la plus insigne œuvre de sa carrière qui fut l'image de la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et à leurs pieds est représenté saint Jean en observation et de l'autre il y a l'évêque saint Eligio, qu'il devait représenter afin de satisfaire le Conseil des orfèvres qui lui avait commandé cette œuvre. Lorsqu'elle fut achevée, elle fut destinée à être exposée près de la rue principale dont elle prit le nom »^{Note1231}. Federico Alizeri confirme le fait que la peinture jouit, auprès de la population, d'une grande estime^{Note1232}. Mais, malgré de multiples polémiques autour de la situation du tableau - dès le XVIII^e siècle - il faut attendre 1983 pour que la peinture soit extraite de l'édicule et confiée à l'Accademia linguistica.

Peu auparavant, Pellegrino Piola s'était illustré en peignant une *Vierge du rosaire* sur soie^{Note1233}, peinture, qui révèle les capacités de l'artiste à s'adapter aux différents supports et à profiter des effets qui lui sont proposés. Cette dextérité lui vaut sans doute la commande d'une *Crucifixion*, décrite par Filippo Baldinucci comme « la crucifixion avec des saints sur pierre d'ardoise, près de la place de notre Seigneur de la Vigne, derrière la maison de Semini »^{Note1234}. C'est à cette même œuvre que Raffaello Soprani fait certainement référence lorsqu'il relate que : « un de ses amis citadin lui demanda de restaurer une certaine Image d'un crucifix où à ses pieds se tenaient sainte Barbara et d'autres saints. C'était une peinture assez belle, exécutée sur une plaque d'ardoise : mais parce qu'elle fut exposée à l'air et qu'elle avait subi l'humidité, et c'était à peine si on voyait l'ombre du pinceau. [...] non seulement il ne devait pas varier les figures antiques mais aussi les contours de celles-ci »^{Note1235}. Cette description illustre parfaitement les problèmes posés par la peinture sur pierre : la difficulté de conservation des œuvres peintes sur ardoise exposées à l'extérieur et la restauration de ces œuvres^{Note1236}.

Parallèlement, de nombreux artistes génois créent des tableaux sur ardoise destinés aux édicules. Cette spécificité n'est pas propre à Gênes puisque l'on trouve des tableaux similaires sur toute la côte ligure. L'exposition de 1992 a permis de présenter des œuvres sur ardoise qui se trouvent dans le pays niçois et en particulier à Brigue^{Note1237}. Cette production est le résultat de l'emploi combiné d'ardoise en sculpture, peinture et architecture.

Ainsi, Gênes propose quelques réalisations insolites : en 1668, Domenico Piola, exécute dans le bâtiment qui fut autrefois l'église des saints Jérôme et Francesco Saverio une décoration qui associe fresques et plaques d'ardoise peintes employées comme élément architectural^{Note1238}. On retrouve une combinaison similaire à l'église du Gesù : les parties saillantes en ardoise peintes font corps avec les fresques de Giovan Battista Carlone (fig. 172 à 173).

Au milieu du XVII^e siècle, les décors baroques en trompe-l'œil gagnent l'ensemble des surfaces : les artistes ne privilégient pas le stuc mais l'ardoise, au contraire des peintres romains tel Pierre de Cortone. Par une telle utilisation, l'œuvre gagne en artifice et démontre que les artistes génois promouvaient une technique inusitée dans les autres régions italiennes.

CONCLUSION

L'apparition de la peinture sur pierre et son développement sont liés aux expérimentations qui découlent des possibilités offertes par la peinture à l'huile. Avec ce procédé, les artistes étaient amenés à employer de nouveaux supports, la toile en particulier, et à en exploiter les capacités artistiques : glacis, accentuation des contrastes d'ombre et de lumière sont autant d'effets rendus possible par cette innovation.

Elle se rattache également aux réflexions émises par l'Église sur l'art en tant qu'instrument de propagande. Sac de Rome et Concile de Trente sont à l'origine d'un profond bouleversement des comportements. Et la réponse aux attaques protestantes se veut ferme. Des personnalités comme Cesare Baronio, Charles Borromée promeuvent un art qui se réfère aux décorations et dispositions des premiers édifices chrétiens. Les fouilles archéologiques conduites par les ecclésiastiques n'ont pour but que de valoriser ces divers témoignages. De l'organisation à l'ornementation, tout, dans l'église, doit ramener le fidèle en communion avec Dieu. Les artistes s'adaptent, tant par obligation que par adhésion à ce mode de pensée, le dogme chrétien. Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti, Scipione Pulzone et bien d'autres encore, présentent un art narratif simplifié dont le rôle est de transmettre un message prosélyte. Ces dispositions expliquent l'emploi d'un support sombre, uni comme l'ardoise ou le marbre qui mettent en valeur la scène représentée et rappellent, par l'aspect archaïque, l'art paléochrétien.

Vers la fin du XVI^e siècle, les supports se diversifient. Les pierres imagées qui concèdent à l'imagination une place importante sont accueillies avec enthousiasme par les milieux cultivés. Alors qu'au premier abord, l'utilisation des pierres imagées paraît s'appuyer sur une culture différente, en rupture avec les traditions élaborées par les ecclésiastiques, elle repose en fait sur des considérations similaires. L'emploi de l'agate, des albâtres ou de toutes autres pierres proposant des motifs, répond évidemment aux besoins de superposer deux créations, celle du support et celle de l'artiste. Mais, dans un même temps, ces compositions, collectionnées et parfois présentées dans les cabinets de curiosité avec les objets naturels, artificiels comme les cornes de licorne ou autres bizarreries, engendrent une réflexion identique et évoquent l'intervention divine dans la Nature. Il est dès lors compréhensible que les pierres imagées intéressent autant un dilettante comme Ulisse Aldrovandi qu'un jésuite comme Athanasius Kircher.

La peinture sur pierre répond donc aussi bien aux aspirations des réformateurs rigoristes, aux goûts pour la curiosité et la diversité des savants, qu'aux valeurs esthétiques de la noblesse dirigeante comme les familles Borghese ou Barberini. Toutes ces raisons expliquent une ample diffusion sur l'ensemble du territoire italien entre 1530 et 1630, et parfois plus tardivement.

À partir des premières expérimentations à Rome de Sebastiano del Piombo, qui proposait des peintures profanes et religieuses, de nombreux artistes reprennent cette technique et participent à son développement. Marcello Venusti, les frères Zuccari, Scipione Pulzone et Girolamo Muziano promeuvent les peintures d'autel sur ardoise, alors qu'un groupe de peintres toscans composé de Francesco Salviati, Jacopino del Conte, mais aussi Giorgio Vasari, répondent aux commandes de peintures de chevalet. À partir de ces différentes expériences, Giorgio Vasari se fait l'instigateur de la pratique de la peinture sur pierre à Florence. Le soutien et la passion des Médicis pour les pierres dures conduisent les artistes à diversifier les supports et à proposer des compositions raffinées exécutées, bien souvent, sur des pierres imagées. Parmi ceux-ci, Antonio Tempesta propose des sujets de l'Ancien ou du Nouveau Testament peints sur marbre ou lapis-lazuli, qui connaissent un vif succès auprès des milieux érudits. Il est alors suivi dans ses expérimentations par un grand nombre de peintres présents à la cour de Rome comme Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin.

Parallèlement, la Vénétie et notamment l'école véronaise, développe une production atypique : les peintures sur pierre de touche. Les exemples de Sebastiano del Piombo, puis de Titien, servent aux Bassano pour mettre en place un véritable atelier produisant en série des petits tableaux de sujets dévots sur pierre noire. C'est alors que les artistes véronais s'appuient sur ces modèles pour étendre cette production. Des personnalités comme Alessandro Turchi ou Marcantonio Bassetti sont amenées à travailler autant pour les collectionneurs vénitiens que romains voire espagnols.

La Ligurie ou la Lombardie ne sont pas exemptes de toute création. À partir des années 1580, les peintres lombards proposent également des peintures de chevalet sur ardoise destinées aussi bien à la noblesse milanaise qu'espagnole. L'intercession de Charles Borromée, puis de son neveu, Frédéric, dans la rénovation ou plutôt dans la restructuration des églises, entraîne à la fois l'élaboration d'oeuvres atypiques comme les maîtres-autels et l'émergence de nouvelles personnalités. Le phénomène est identique en Ligurie. Les visites

de Francesco Bossio à partir des années 1580, dans les églises génoises, permettent un renouvellement des commandes. Il est alors compréhensible que l'ardoise, qui était un matériau déjà particulièrement apprécié en architecture et en sculpture, devienne un des supports privilégiés. Tout comme à Rome, dont l'influence s'était déjà fait particulièrement sentir avec Perino del Vaga, les peintures d'autel connaissent une large diffusion jusque dans la première moitié du XVII^e siècle.

Le constat, à partir de l'étude de ces différents centres, est égal. L'essor de la peinture sur pierre en Italie correspond à une période bien particulière où se côtoient ferveurs religieuses, superstitions, recherches de l'étrange et de la préciosité. Au milieu du XVII^e siècle, l'Église victorieuse fait appel à de nouveaux procédés qui célèbrent la magnificence tout en rejetant une culture de l'intime et du minutieux.

Simultanément ce même savoir est proscrit des classes savantes qui commencent à privilégier non plus une accumulation de tous les objets présents dans la nature mais une classification, une organisation par catégories. Les monstres ou autres étrangetés n'ont plus lieu de siéger aux milieux des instruments astronomiques et les collections tendent à se spécialiser.

Dans ce travail, certains points n'ont été qu'effleurés et méritent pourtant des observations particulières, qui seront d'ailleurs l'objet de recherches ultérieures : la fécondité des échanges artistiques entre les cultures septentrionale et méditerranéenne.

L'Italie est, certes, à l'origine de la pratique de la peinture sur pierre. Mais, le rôle des artistes septentrionaux ne peut être minimisé pour autant. Nous avons vu comment Jan Van der Straet avait, à Florence, participé à la commande du *Studiolo* de François I de Médicis, et peut-être même influencé Antonio Tempesta dans ses choix, et comment Jacques Stella était particulièrement actif dans le travail des pierres. De même, il est possible de constater que les étrangers présents à Rome ou en Vénétie concourent à l'introduction et à la diffusion de nouveaux modes comme les productions sur supports de cuivre ou de pierre. Ces recherches nous permettaient également de découvrir de nouvelles personnalités comme Sigismondo Laire dont les tableaux sur pierre témoignent de deux phénomènes : l'influence des artistes nordiques d'une part ; l'ample utilisation des pierres imagées dès les années 1590 tant en Italie qu'en Espagne d'autre part.

Pourtant, le rôle de nombreux artistes n'a pu être clairement discerné et certains noms demeurent encore énigmatiques [Note1239](#). Que penser de la présence de Pierre Escofier, peintre savoyard, qui témoigne s'être fait voler un tableau sur albâtre représentant Sodome avec Loth et ses filles ? [Note1240](#). Que dire encore de la mention dans les inventaires de peintures sur pierre de Paul Bril, des Brueghel ou encore de Marc d'Anvers ?

Nous avons également dressé une rapide présentation des collections des Habsbourg et notamment de Rodolphe II sans pour autant insister sur le grand nombre des peintures sur pierre présentes dans les collections de Leopold Willhelm (1614-1662) à Vienne [Note1241](#).

Enfin, il serait intéressant de s'interroger sur le rôle des séjours italiens de ces artistes dans la diffusion de la peinture sur pierre et d'étudier son essor en Flandres ou en Allemagne, par exemple. Ainsi, à Anvers, différentes œuvres et commandes importantes témoignent d'une véritable production autonome par rapport aux créations italiennes. Hendrick van Balen est amené à exécuter entre 1620 et 1630, des tableaux sur marbre pour différentes chapelles de l'église de Saint Charles Borromée [Note1242](#). Ses connaissances de la technique sont-elles liées à son séjour vénitien entre 1593 et 1602 ? Comment la transmission s'effectue-t-elle ?

Certains artistes comme Willem van Ehrenberg ou David I Teniers emploient fréquemment cette technique alors qu'ils ne se sont jamais rendus en Italie [Note1243](#). Des artistes anversoises ou allemands ont fréquemment été appelés à exécuter des œuvres sur pierre pour les cathédrales de Tournai, Bruxelles ou Anvers sans pour autant avoir appris cette technique en Italie [Note1244](#). D'où l'importance de comprendre la pérégrination de cette technique de l'Italie aux nations septentrionales et d'étudier la réciprocité de ces échanges et de leurs conséquences sur l'histoire des techniques et du collectionnisme.

De même, nous avons ébauché le goût des Espagnols pour la peinture sur pierre en insistant sur les nombreuses commandes en direction d'artistes italiens qui révélaient la remarquable qualité des œuvres collectionnées par les familles royales, Guzman ou Lescano [Note1245](#).

Mais, ne serait-il pas tout aussi intéressant d'élargir nos recherches sur la pratique de la peinture sur pierre en Espagne même et d'inclure dans ce travail les productions de peintres espagnols ?

Divers témoignages artistiques démontrent un usage fréquent de cette technique en Espagne. Dès 1568, Francisco Perreira rapporte à la reine Dona Caterina avoir vu les peintures sur ardoise de Gaspar Beccera pour le maître-autel du monastère de las Descalzas Reales à Madrid [Note1246](#).

Puis, Francisco Pacheco consacre, à la peinture sur pierre, une ample description dans son traité *Arte de Pintura*. Il raconte comment il a peint pour le Collège de San Hermenegildo de la compagnie de Jésus en 1620, deux tableaux sur pierre, un *Baptême du Christ* et *Jésus dans le désert* - non retrouvés [Note1247](#). Ses écrits se rapprochent des considérations de Giulio Mancini, rédigées entre 1614 et 1620 et attestent que tous deux révèlent un goût similaire pour les créations ingénieuses où support et peinture sont étroitement imbriqués. Parmi celles-ci, les reliquaires qui comportent des scènes peintes sur pierre sont révélateurs de ces échanges culturels, reposant sur un art prosélyte lié aux fouilles archéologiques chrétiennes auxquelles participent également des Espagnols tel Alonso Chacón. Par conséquent, les monastères de las Descalzas Reales ou de l'Encarnacion possèdent aussi bien des oeuvres espagnoles qu'italiennes, qui, pour la plupart, n'ont pas fait l'objet d'études approfondies [Note1248](#). Pourtant, il est indéniable qu'il existe une production espagnole d'une exceptionnelle qualité qui mériterait une attention particulière. Ainsi, en 1685, l'inventaire du chanoine de la cathédrale de Séville, Don Justino de Neve (1625-1685) [Note1249](#), présente différentes œuvres sur pierre dont « deux morceaux de jaspe avec le cadre doré de la main de Murillo dont l'une est l'oraison dans le jardin et l'autre notre Seigneur attaché à la colonne » [Note1250](#), correspondant aux deux peintures du musée du Louvre. Francisco de Solis élabore pour la cathédrale de Ségovie une série de huit tableaux peints sur marbre sur le thème de la passion du Christ [Note1251](#). Des commandes de Gaspar Beccera à celles de Francisco de Solis, cent ans quasiment se sont écoulés. Il serait alors intéressant d'approfondir cette problématique afin de comprendre et de comparer l'essor de la peinture sur pierre en Italie, en Espagne ainsi que dans les pays septentrionaux. Sous quelles formes le support est-il employé ? Quelle est sa place dans les collections ? Pourquoi la peinture sur pierre est-elle tant appréciée alors que dès 1550, Giorgio Vasari souligne que lorsque celles-ci étaient finies « l'on ne pouvait soulever ni les peintures ni l'ornementation à cause du poids » [Note1252](#) ? Comment se déroule sa diffusion ?

Toutes ces questions sont d'autant plus intéressantes qu'elles n'ont jamais fait l'objet d'études particulières. Depuis les premières recherches de Marco Chiarini en 1970 jusqu'à l'exposition milanaise de 2000, cette thématique est abordée de manière similaire. Certains aspects comme la participation d'artistes étrangers ont souvent été éludés.

Les essais présentés dans le catalogue, *Pietra dipinta*, reposaient essentiellement sur la place de la peinture sur pierre dans les collections vénitiennes, romaines ou bolonaises et proposaient un examen approfondi des inventaires, au détriment, parfois, de l'analyse de la production. Il importait alors de se démarquer de ces réflexions pour apporter au sujet de nouvelles interrogations [Note1253](#). Parmi celles-ci, il nous semblait nécessaire de présenter le développement et la diffusion des peintures d'autel dans un contexte historique précis. Des artistes comme Taddeo et Federico Zuccari ou Marcello Venusti avaient certes été étudiés dans une production globale mais sans prendre en considération l'approche technique de ces peintres. À partir des documents d'archives, il était possible de comprendre les mécanismes de l'atelier et de cerner son fonctionnement. Sous la direction du maître s'affère un groupe d'artisans devant préparer les plaques d'ardoise qui ont été achetées à Gênes - souvent par un agent du commanditaire - et portées à Rome par voie de mer. Puis, les pierres sont confiées à un *stuccatore* ou *scarpellino* chargé de polir et parfois tailler aux bonnes dimensions les plaques. Celles-ci sont alors assemblées sur un mur qui a été soigneusement aplani par un *muratore*. Lorsque ces diverses préparations sont achevées, l'artiste intervient. Les documents relatifs

aux peintures d'autel révèlent des informations essentielles à la compréhension des différents rouages du travail d'équipe. Par comparaison, les commandes de peintures de chevalet demeurent plus problématiques. Le choix du support et son prix sont souvent difficiles à déterminer. Une telle étude exigerait la découverte de séries importantes de listes de prix permettant une analyse des coûts de la toile, des panneaux et enfin de la pierre tout en prenant en compte les dimensions, l'artiste ou le sujet qui peuvent également faire varier le prix. Hormis ces difficultés, on constate qu'un support comme le marbre ou l'albâtre entraîne des frais plus importants pour le commanditaire que si l'artiste avait peint sur toile. Par ailleurs, la majeure partie des peintures exécutées sur lapis-lazuli sont commandées par des grandes familles comme les Barberini ou les Borghese pour, bien souvent, être offertes comme cadeau diplomatique. Par conséquent, ce présent doit comporter une valeur marchande. Ce facteur explique alors l'essor ou l'arrêt de cette technique, liée en grande partie au prestige du commanditaire. Ainsi, la diminution des peintures sur pierre à Florence après la mort de Cosme II, s'inscrit non pas uniquement dans un changement de goût de Ferdinand III mais aussi dans une situation de déclin économique qui fait que certaines productions doivent être suspendues.

Les tableaux exécutés sur pierre correspondent donc à une logique de marché où l'artiste doit s'adapter aux conditions financières et aux exigences du collectionneur.

Il paraissait également important d'approfondir le développement de la peinture sur pierre à Florence et d'élargir le champ d'étude aux origines même de cette technique, en insistant tout particulièrement sur le rôle de Giorgio Vasari dans l'emploi de la peinture sur pierre à Florence et dans sa diffusion. En confrontant nos informations avec les nombreux essais portant sur le milieu véronais, il nous importait d'esquisser le développement de la peinture sur pierre en Vénétie - Bassano, Vérone, Padoue - et de revenir sur quelques personnalités comme Paolo Farinati dont la production, en partie documentée, méritait une attention plus importante. Au cours de cette recherche nous avons également été confrontés aux problèmes d'atelier et de productions en série à partir des dessins ou gravures du maître, aux difficultés posées par les portraits exécutés dans les années 1530-1550 autour de Sebastiano del Piombo ou par les tableaux de petits maîtres méconnus. Nous ne prétendons pas avoir résolu toutes ces difficultés et la question des attributions est à considérer avec la plus grande prudence. Par ailleurs, nos recherches nous ont amené à souligner le rôle de certaines personnalités dans l'émergence de la peinture sur pierre, de découvrir des documents et des peintures inédits qui ont permis de définir de nouvelles personnalités artistiques.

Mais, puisque, comme nous l'indiquions en introduction, tout sujet à une limite nous n'avons pu approfondir les productions d'œuvres à Mantoue, Turin ou Naples. La constitution du catalogue raisonné a révélé l'existence de peintures sur pierre sur ces territoires et il importe désormais de prendre en compte les origines et la diffusion de cette technique dans un champ d'étude élargi à l'ensemble de l'Italie, au bassin méditerranéen et aux pays septentrionaux en incluant les coûts de production et les logiques de marché.

Sources et bibliographie

Avis au lecteur

1. Les sources sont divisées en trois parties : les sources manuscrites, les sources imprimées ainsi que la bibliographie elle-même.
2. Les sources manuscrites sont répertoriées en fonction des lieux puis selon un ordre chronologique.
3. Nous avons choisi de mettre en sources imprimées les écrits de Théophraste, Pliny L'Ancien jusqu'aux guides des XVIII^e siècles qui proposaient des informations importantes pour l'étude de la peinture sur pierre.
4. La bibliographie est ordonnée selon un ordre alphabétique et propose, parfois, des éditions posthumes.

Dans le texte, les références bibliographiques sont indiquées dans leur intégralité lors de la première insertion puis apparaissent sous forme abrégée – nom, date et page - pour les mentions successives.

Les catalogues d'exposition sont présentés en fonction du lieu d'exposition et proposent les noms des directeurs d'exposition lorsqu'ils sont indiqués dans le catalogue et lorsqu'il ne s'agit pas d'une direction collective.

Abréviations

A.S.F. : Archivio Storico di Firenze

A.S.N. : Archivio Storico di Napoli

A.C.R. : Archivio Capitolino di Roma

A.S.R. : Archivio di Stato di Roma

A.S.V. : Archivio Segreto del Vaticano

B.C.P. : Biblioteca comunale di Padova

B.U.B. : Biblioteca Universitaria di Bologna

B.N.F. : Biblioteca Nazionale di Firenze

Bib. Vat. : Biblioteca vaticana

A.N.P. : Archives Nationales de Paris

Sources manuscrites

A.S.F., Fabbriche Medicee, 10, *Libro di Entrata e Uscita della fabbrica del Palazzo Ducale [...] cominciato il 7 marzo 1572.*

A.S.F., Fabbriche Medicee, 16, *Libro d'Entrata e Uscita della fabbrica del Palazzo Ducale [...] iniziato il 31 agosto 1596.*

A.S.F., Fabbriche Medicee, 71, *Quaderno di listre e conti della Fabbrica del Palazzo Ducale [...] iniziato il 2 gennaio 1596.*

A.S.F., Guardaroba medicea, 198, (1622).

A.S.F., Guardaroba medicea, 426, *Inventario delle robbe delle soffitti [...] de Pitti , 3 août 1623.*

A.S.F., Guardaroba Medicea, 479, *Inventario della reale villa imperiale, 17 mars 1624.*

A.S.F., Guardaroba medicea, 5194, 1626.

A.S.F., Guardaroba medicea, 932, *Inventario di tutti li mobili esistenti nel Palazzo de Pitti, 1687.*

A.S.F., Guardaroba medicea, 826, *Inventario de mobili e masserizie dell'Eredità del Se[enissi]mo et R[everendissi]mo Sig[nore] Prin[ci]pe Card[ina]le Leopoldo di Toscana, 1663 / 64.*

A.S.F., Guardaroba medicea, 788, *Inventario di Mobili..., 1666.*

- A.S.N., Carta Farnesiane, *Registro dei conti*, 2093, 1564-1565.
- A.S.N., Carta Farnesiane, *Registro dei conti*, 2092, 1566.
- A.S.N., Carta Farnesiane, *Registro dei conti*, 2094, 1567.
- A.S.N., Carta Farnesiane, *Registro dei conti*, 2096, 1569.
- A.S.R., Confraternita della Rota, 540, 1573.
- A.C.R., Camera Capitolina, 4, *Cittadini romani che avevano luoghi in consiglio*, 1563-1584.
- A.C.R., Camera Capitolina, 424, *Registro di mandato a lavorare degli Ufficiali et artisti*, 1576-1583.
- A.S.V., Archivio Borghese, 7501, *Inventario delle Robbe [...] dell ecc.mo sig. Franc. Borghese*, 1610.
- A.S.V., Morando, 336, *Inventario delli beni mobili ritrovati nella casa del S.mo Pasquale Ottino*.
- A.S.V., Miscellanea Arm VII, 28, *Stato temporale delle chiese di Roma*, tomo secondo, anni 1640-1670, f. 248-306.
- A.S.V., Archivio Borghese, *Inventario della Guardaroba...*, 25, 1644.
- A.S.V., Archivio Borghese, *Inventario dei beni ereditari di D. Olimpia Aldobrandini...*, 34, 1682.
- A.S.V., Fondo Chigi, Arm 381, 128, 149, *Inventario dei quadri Posseduti dal Cardinal Flavio Chigi, ed esistenti nel 1692*, 1692.
- A.S.V., Archivio Borghese, 346, n° 11, *Quadri che esistevano delle gallerie Borghese e che furono comprati dal Sig. Durand*, 1801.
- A.S.V., Archivio Borghese, 346, *Stato nominato e numerico di tutti i quadri di proprietà di S. C. il Principe D. Camillo Borghese [...] spedite a Torino...*, 1809.
- A.S.V., Archivio Borghese, 346, n° 6, *Instrumento di Descrizione dei quadri provenienti da Parigi contenuti dentro 13 casse fatta dal Barone Camuncini ...*, 1816.
- A.S.V., Archivio Borghese, 346, n° 14, *Nota dell'iscrizione ipotecaria. Inventario de quadri*, 1834.
- A.S.V., Carlotti, 1260, *Inventario della Raccolta dei quadri legati dal Nobile Conte Giulio Pompei alla città di Verona*, [1850].
- Archivio delle sussidarie, Chiari, *Debiti e livellari dal 1604 al 6 giugno 1630*.
- B.C.P., BP 373, Gervasi, *Relationi storiche delle chiesa e del monastero di S. Giustina*, 1699.
- B.N.F., [Giovanni Battista Sforza ?], *Abbozzi d'una Vita di Don Giovanni de Medici*, ms 124, IX, cc. 55-62 v, XVI^e siècle.
- B. U.B., ms 136, vol. XII, *Observationum Ulysis Aldrovandi tomus duodecimus*, XVI^e siècle.
- B.U.B., ms 136, vol. XVI, *Observationum variarum tomus decimi sextus*, XVI^e siècle.

B.V., Barb. Lat. 5688, *Legatione del sig.re Cardi.ale Barberino in Francia descritta del commend.al Cassiano dal Pozzo*, 1625.

Bib. Vaticana, Ms Urb. Lat 1707, Mola, *Opere di diversi Architetti, Pittori, Scultori et altri Bellingegni Fatti in Roma et altre fuora in alcuni luoghi..*, Rome, 1660.

A.N.P., Minutier Central, L 111 -117, *Testament et ordonnance des dernières volontés de Claudine Bouzonnet-Stella*.

Sources imprimées

AFFO1787

Affo, Ireneo, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga*, Parme, Stamperia Carmignani, 1787.

ALBERTI 1435(1992)

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, 1435, éd. consultée, Jean-Louis, Schefer, Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1992.

ALBERTI 1561

Alberti, Leandro, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti bolognese....*, Venise, Ludovico de gli Avanzi, 1561.

ALDROVANDI 1648

Aldrovandi, Ulisse, *Musaeum Metallicum....*, Bologne, N. Tebaldini, 1648.

AVERLINO après 1450 (1972)

Averlino, Antonio dit le Filarete, *Trattato di architettura*, après 1450, éd. consultée, Anna Maria, Finoli, Liliana, Grassi, Milan, Il Polifilo, 1972.

Anonyme 1716 ?

[Anonyme ?] *Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana, sue piazze, portici, grotte e sacristie, parti superiori, interne ed esterne*, Rome, Luigi Perago Salvioni, 1716.

ARGELATI 1745

Argelati, Filippo, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium seu Acta et elogia*, Mediolani, 1745.

ARMENINI 1586(1988)

Armenini, Giovanni Battista, *De' Veri precetti della pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1586, éd. consultée, Mariana Gorreri, (dir.), Enrico Castelnuovo, préface, Turin, Giulio Einaudi, 1988.

BACCI 1587

Bacci, Andrea, *Le XII pietre pretiose le quali per ordine di Dio nella santa legge, adornano i vestimenti del sanno sacerdote ...*, Rome, Giovanni Martinelli, 1587.

BAGLIONE1642

Baglione, Giovanni, *Le Vite de'pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di papa Urbino Ottavo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642.

BAILLY 1709-1710 (1899)

Bailly, Nicolas, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 publié par Fernand Engerand*, Paris, Ernest Leroux, 1899.

BALDINUCCI 1681(1985)

Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, S. Franchi, 1681, éd. consultée, Florence, SPES, 1985.

BALDINUCCI 1681-1728 (1812)

Baldinucci, Filippo, *Notizie de professori del disegno dà Cimabue in qua*, 1681-1728, éd. consultée, Milan, Societa Tipografica di Classici Italiani, 1812.

BALDINUCCI 1681-1728 (1845-1847)

Baldinucci, Filippo, *Notizie de professori del disegno dà Cimabue in qua*, Florence, Santi Franchi, 1681-1728, éd. consultée, Ranalli, Ferdinando, Florence, V. Batelli, 1845-47.

BALDINUCCI 1681-1728 (1975)

Baldinucci, Filippo, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, 1681-1728, éd. consultée, Matteoli, Anna Rome, De Luca, 1975.

BARBA 1640

Barba, Alvaro Alonso, *Artes de los metales, en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro ...*, Madrid, 1640, éd. consultée, traduction anglaise, R.H. Edward Earl of Sandwich, *The Art of metals in which is declared the manner of their generation and the concomitants of them*, Londres, S. Mearne, 1674.

BARTOLI1776

Bartoli, Francesco, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le piu rinomate citta d'Italia...*, Venise, Antonio Savoldi, 1776.

BARONIUS 1577(1656)

Baronius, Cesare, *Annales*, 1577, éd. consultée, *Le Corps des Annales sacrées et ecclésiastiques contenant tout ce qui est advenu de memorables dans, l'Eglise, et dans les empires et Royaumes, depuis la Creation du Monde iusques à Maintenant, mises en François par Pierre Copin*, Saint-Etienne, Jacques d'Allin, 1656.

BARONIUS XVIe siècle(1963)

Baronius, Cesare, *A Cesare Baronius :Scritti vari*, [n.d.], XVIe siècle, Sora, Pisani, 1963.

BEMBO 1560

Bembo, Pietro, *Delle Lettere da diversi Re, et Prencipi, et Cardinali, et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte*, Venise, F. Sansovino, 1560.

BIANCONI 1787

Bianconi, Carlo, *Nuova guida di Milano, per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milan, Sirtori, 1787.

BIFFI 1704-1705(1990)

Biffi, Giuseppe, *Pitture, sculture et ordini d'architettura : enarrate co' suoi autori, da inserirsi a'suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito, 1704-1705*, éd. consultée, Marco Bona Castellotti, Silvia Colombo, Florence, Le Lettere, 1990.

BIONDO 1549

Biondo, Michelangelo, *Della nobilissima pittura e della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla, agevolmente et presto, opera di Michelangelo Biondo*, Venise, Insigna di Apolline, 1549.

BOCCHI / CINELLI1677 (1974)

Bocchi, Francesco, *Le Bellezze della Citta di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di sacri templi, di Palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono ampliate ed acriesciute da Giovanni Cinelli*, Florence, Giovanni Gugliantini, 1677, édition consultée, Florence, Arnaldo Forni editore, 1974.

BOECE DE BOOT 1609(1644)

Boece De Boot, Anselme, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanovre, 1609, éd. consultée, trad. A. Toll, *Le Parfait ioallier ou histoire des pierreries ou sont simplement decrites leur naissance, iufte prix, moyen de les cognoiftre, & fe garde des contrelats, Facultez medecinales, & proprietes curieufes*, Lyon, Antoine Huguetan, 1644.

BOMBOURG 1675(1862)

Bombourg, Jean de, *Recherche curieuse de la vie de Raphaël d'Urbain [...] et un petit recueil des plus beaux tableaux tant antiques que modernes, architectures, sculptures & figures qui se voyent dans plusieurs églises, rues & places publiques de Lyon, le tout recueilly par I. de Bombourg, Lyonnais*, Lyon, A. Olyer, 1675, réédition par Fortuné Rolle et Anatole de Montaiglon, sous le titre « Les Tableaux et les statues de Lyon au dix-septième siècle », *Archives de l'art français*, 1862, 2e série, t. II, p. [99]-175.

BORGHINI 1584 (1967)

Borghini, Raffaele, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, éd. consultée Milan, Labor, 1967.

BORROMEIO 1577(1855)

Borromeo, Carlo, *Fabbricae Ecclesiasticae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, 1577, éd. consultée, E. Van Drival, Arras, Lefranc, 1855.

BORROMEIO 1577 (2000)

Borromeo, Carlo, *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, 1577, éd. consultée, Stefano della Torre, Massimo Marinelli, (dir.), traduction iatlienne, Massimo Marinelli, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 2000.

BORSIERI 1619

Borsieri, Girolamo, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, Milan, Bidelli, 1619.

BOSCHINI 1664

Boschini, Marco, *Le Minere della pittura ...*, Venise, Francesco Nicolini, 1664.

BOTTARI 1754-1773

Bottari, Giovanni Gaetano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rome, Barbiellini, Rome, 1754-1773.

BRANDOLESE 1795(1974)

Brandolese, Pietro, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padoue, Pietro B., 1795, éd. consultée, Arnaldo Forni, 1974

BUONARROTI1600

Buonarroti, Michel Angelo, *Descrizione delle felicissime nozze della Cristianissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Florence, Giorgio Marescotti, 1600.

CAMPI 1585

Campi, Antonio, *Cremona fedelissima colonia de Romani ...città et nobilissima*, Crémone, Casa dell'Autore, 1585.

CARACCIOLO1624

Caracciolo, Cesare d'Engenio, *Napoli Sacra*, Naples, Ottavio Beltrano, 1624.

CARDELLA 1718

Cardella, Lorenzo, *Memoriestoriche de'cardinali della Santa Romana chiesa*, Rome, Pagliarini, 1718.

CARO 1531-1566 (1957-1961)

Caro, Annibale, *Delle lettere familiari (1531-1566)*, éd. critique A. Greco, Florence, Le Monnier, 1957-1961.

CASIMIRO [DA ROMA] 1736

Casimiro [Da Roma], *Memorie Istoriche della Chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Rome, Rocco Bernabo, 1736.

CELANO 1692(1758)

Celano, Carlo, *Delle Notizie del bello dell Antico, del curioso della città di Napoli*, 1692, éd. consultée, Naples, S. Paci, 1758.

CELIO 1638 (1967)

Celio, Giuseppe, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Naples, Scipione Bonino, 1638, éd. consultée, annotations Emma Zocca, Milan, Electa, 1967.

CENNINI XVe siècle(1991)

Cennini, Cennino, *Il Libro del arte*, [n.d.] début XVe siècle, trad. fr. Colette Déroche, Paris, Berger Levrault, 1991.

CERUTO / CHIOCO1622

Chioco, Andrea, Ceruto, Benedicto, *Musaeum Franc. Calceolari*, Vérone, A. Tamum, 1622.

CLAPASSON 1741 (1982)

Clapasson, André, *Description de la ville de Lyon*, édition consultée, annotée et illustrée, Chomer, Gilles, Pérez, Marie-Félicie, Seyssel, Champ Vallon, 1982

DAL POZZO 1718 (1976)

Dal Pozzo, Bartolomeo, *Le Vite de pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, Vérone, G. Berno, 1718, éd. consultée, Bologne, A. Forni, 1976.

DAN 1642 (1990)

Dan, Pierre, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, 1642, éd. consultée, Paris, Res Universis, 1990.

DAVANZATI 1725

Davanzati, Begnino, *Notizie al pellegrino della Basilica di Santa Prassede*, Rome, Antonio de Rossi, 1725.

DE PILES 1619 (1969)

De Piles, Roger, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, Nicolas Langlois, 1619, éd. consultée, Allemagne, Georg Olms Verlag Hildesheim, 1969.

DE PILES 1696 (1772)

De Piles, Roger, *L'Idée du peintre parfait pour servir de règle aux jugements que l'on dit porter sur les ouvrages des peintres*, Londres, David Mortier, 1696, édition consultée, *L'Idée del perfetto pittore. Per*

servire di regola nel giudizio, che si deve formare intorno alle Opere de pittori. Accresciuto della maniera di Dipingere sopra al Porcellan, Smalto, Vetro, Metalli e Pietre, Venise, Francesco Locatelli, 1772.

DEL RICCIO 1597 (1996)

Del Riccio, Agostino, *Istoria delle Pietre*, vers 1597, éd. consultée, Raniero Gnoli, Attilia Sironi, (dir.), Turin, Umberto Allemandi, 1996.

DESEINE1699

Deseine, François, *Nouveau voyage d'Italie contenant une description exacte de toutes les provinces nouvelles ...*, Lyon, Jean Thioly, 1699.

DE VALDES 1542 (1938)

De Valdés, Juan, *Alfabeto cristiano*, Venise, 1542, éd. consultée, *Alfabeto cristiano : Dialogo con Giulia Gonzaga. Introduzione, note appendici di Benedetto Croce. Ritratto dalla Gonzaga conforme all' originale di Sebastiano del Piombo con la serie degli altri ritratti*, éd. consultée, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1938.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745-1752

Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce*, Paris, De Bure, 1745-1752.

DEZALLIER d'ARGENVILLE1755

Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'orydologie qui traite des terres des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles*, Paris, De Bure, 1755.

DOLCE 1557(1960)

Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragion della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si convengono*, Venise, G. Giolito De Ferrari, 1557, éd. consultée, P. Barocchi, (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960.

DOLCE 1615

Dolce, Lodovico, *Libri tre di M. Lodovico Dolce, nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza et virtu loro*, Venise, Giovanni Battista Marchio Sessa & fratelli, 1615.

DONI 1549

Doni, Francesco, *Il Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, Venise, G. Giolito de Ferrarii, 1549.

DUPUY DU GREZ 1699(1972)

Dupuy du Grez, Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, J. et A. Pech, 1699, éd. consultée, Genève, Monkhoff, 1972.

ENTZELT 1551 (1557)

Entzelt, Christoph, *De Re Metallicorum, hoc est, de Origine, varietate et Natura corporum Metallicorum, Lapidum, gemmarum...*, Francfort, C. Egelnophi, 1551, éd. consultée, Francfort, C. Egelnophi, 1557.

FARINATI 1573-1606(1968)

Farinati, Paolo, *Giornale (1573-1606)*, éd. consultée, Lionello Puppi, (dir.), Florence, Leo S. Olschki, 1968.

FELIBIEN 1676

Félibien, André, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676.

FELINI1610

Felini, Pietro Martire, *Trattato nuove delle cose maravigliose di Roma diviso in due parti*, Rome, Bartolomeo Zannetti, 1610.

FRANZINI 1678

Franzini, Federico, *Roma antica e moderna nella quale si contegono chiese, monasteri...*, Rome, Mascardi, 1678.

GILIO 1564

Gilio, Giovanni Andrea, *Due Dialoghi nel primo de' quali si Ragiona de le parti morali e civili appartenenti a letterati, nel secondo si ragiona de gli errori de pittori circa l'histoire...*, Camerino, A. Gioioso, 1564.

GINANNI1762

Ginanni, Franco, *Produzioni naturali che si ritrovano nel museo Ginanni in Ravenna, metodicamente disposte, e con Annotazioni illustrate*, Lucca, Giuseppe Rocchi, 1762.

GIOVO 1795 (1979)

Giovo, Giovanni Battista, *Como e il Lario, Côme, Ostinelli*, 1795, éd. consultée, Bologne, A. Forni, 1979.

GIUSTINIANI XVIe(1981)

Giustiniani, Vincenzo, *Discorsi sulle arti e sui Mestieri*, éd. consultée, Anna Banti, (dir.), Florence, Sansoni, 1981.

GRIMALDI XVIe(1972)

Grimaldi, Giacomo, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano : codice Barberini Latino 273*, éd. consultée, Reto Niggli, (dir.), Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972.

GUALTEROTTI 1589

Gualterotti, Raffael, *Descrizione del regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena, moglie del Serenissimo Don Fernando de Medici III...*, Florence, Padovani 1589.

IMPERATO1672

Imperato, Ferrante, *Historia naturale di Ferrante Imperato napolitano nella quale ordinamente si tratta della diverfa condition di Minere, Pietre pretiofe e altre curiofità con varie hiftorie di piante et animali, fin tora non date in luce*, Venise, Combi & La Novi, 1672.

KIRCHER 1665

Kircher, Athanasius, *Mundus Subterraneus in XII libros....*, Amsterdam, Joannem Sanssonium & Elizum Weyershale, 1665.

KNORR 1775

Knorr, Geog Wolfgang, *Recueil de monumens des catastrophes que le globe de la terre a essuiées*, Nuremberg, [s.n.], 1775.

LAMO 1584

Lamo, Alessandro, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura*, Crémone, Christoforo Draconi, 1584.

LANA 1670

Lana, Francesco, *Podromo overo saggio di alcune inventioni nuove premesse all'arte maestra opera che prepara il p. Francesco Lana Bresciano della compagnia di Giesu ...*, Brescia, Rizzardi, 1670.

LANZENI 1720-1732

Lanzeni, Giovan Battista, *Ricreazione pittorica ossia notizia universale delle pitture nelle chiese e luoghi pubblici della città e diocesi Verona*, Vérone, Pierantonio Berno, 1720-1732.

LANZI 1789 (1824)

Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, Remordini di Venezia, 1789, édition consultée, *Histoire de la peinture depuis la renaissance des beaux arts jusque vers la fin du XVIIIe siècle*, trad. fr. Armande Dieudé, Paris, Seguin, 1824.

LAPINI XVIe (1900)

Lapini, Agostino, *Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1595*, publié, Florence, G.S. Sansoni, 1900.

LATUADA 1737

Latuada, Serviliano, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli, raccolta ed ordinata da Serviliano Latuada, sacerdote milanese*, Milan, Regio-ducale Corte, 1737

LE BRUN 1635 (1967)

Le Brun, Pierre, *Recueil des essais des merveilles de la peinture dit manuscrit de Bruxelles*, 1635, publié par Merrifield, *Original treatises on the art of painting*, Londres, Murray, 1849, éd. consultée, Dover, New-York publications, 1967.

LEGATI 1672

Legati, Lorenzo, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi, Patrizio di Bologna e senatore cavaliere commendatore di s. Stefano, bali d'Arezzo, e March. di Petriolo, fra gli accademici gelati il fedele e presente de medesini*, Bologne, Giacomo Morti, 1672.

LE GRAND XIIIe siècle (1967)

Le Grand, Albert, *De Mineralibus et rebus Metallicus*, XIIIe siècle, [n.d.] éd. consultée, traduction D. Wyckoff, *Book of minerals*, Oxford, Clarendon press, 1967.

LELLO 1702

Lello, Giovan Luigi, *Descrizione del Real Tempio e Monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale : vite de' suoi arcivescovi, abbati e signori, col sommario de i privilegi, della santa chiesa ; con le osservazioni sopra le fabbriche, e mosaici della chiesa, la continuazione delle vite ...*, Palerme, Agostino Epiro, 1702.

LOYOLA1554 (2002)

Loyola, Ignace de, *Ejercicios Spirituales*, 1554, édition consultée, *Exercices Spirituels*, traduction P. Jennesseaux, Paris, Arléa, 2002.

LOTTO XVIe siècle (2003)

Lotto, Lorenzo, *Libro de Spese diverse*, édition transcription, Grimaldi, Floriani, Sordi, Katy, Loreto, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 2003.

MAFFEI 1732

Maffei, Scipione, *Verona Illustrata*, Vérone, Jacopo Vallarsi, Pierantonio Berno, 1732.

MALVASIA 1618

Malvasia, Carlo Cesare, *Feltrina Pittrice. Vita de' pittori bolognesi*, 1618, éd. consultée, adjonctions, corrections et notes G. Zanotti, Bologne, 1841.

MANCINI 1614-1620 (1956)

Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, 1614-1620, éd. consultée Adriana Marucchi, edizione critica e introduzione, Lionello Venturi, presentazione, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956.

MANDER 1604 (1979)

Mander, Carel Van, *Het Schilderboeck : het leven van de Hoorluchtige Nederlandse en Hoogduitse schilders*, 1604, trad.fr. H. Hymans, Amsterdam, APAG, Hissink & Co, 1979.

MANDER 1604 (1999)

Mander, Carel Van, *Het Schilderboeck*, 1604, éd. consultée, *The Lives of the illustrious netherlandish and german Painters*, édité par H. Miedema, Davaco, Doornspijk, 1999.

MANILLI 1650

Manilli, Jacopo, *Villa Borghese. Fuori di Porta Pincinia*, Rome, Lodovico Grignani, 1650.

MARINO 1620 (1664)

Marino, Giovanni Battista, *La Galeria del Cavalier Marino distinta in pitture e sculture*, Venise, dal Ciotti, 1620, éd. consultée, Venise, Gio. Pietro Brignonci, 1664.

MARUCINI 1577

Marucini, Lorenzo, *Il Bassano*, Venise, Gratoso Perchacino, 1577.

MOLZA XVIIe siècle (1808)

Molza, Francesco, *Poesie di Francesco Maria Molza colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi*, [n.d.], XVIIe siècle, éd. consultée Milan, Società Tipografica, 1808.

MORIGIA 1595

Morigia, Paolo, *La Nobilta di Milano divisi in sei libri ...*, Milan, R. Pontio, 1595.

MOSCARDO 1656

Moscardo, Lodovico, *Note ovvero Memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo nobile veronese*, Padoue, P. Frambotto, 1656, éd. consultée, Vérone, Andrea Rofsi, 1672.

NARDI XVIIe siècle (1838-1841)

Nardi, Jacopo, *Istorie della città di Firenze*, Florence, Societa, editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841.

ORLANDINI 1614

Orlandini, Leonardo, *Breve discorso del castagno di Mongibello e delle Lodi di Sicilia*, Palerme, 1614.

PACHECO 1638 (1990)

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas ...*, Seville, 1638, éd. consultée, introduction et notes de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990.

PALEOTTI 1582

Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologne, Benacci, 1582.

PANVINIO 1570

Panvinio, Onofrio, *De Praecipuis Urbis Romae sanctioribusq, Basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant liber*, Rome, Bladii, 1570.

PASCOLI 1730

Pascoli, Lione, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni scritte e dedicate alla Maesta di Carlo Emmanuel, re di Spagna*, Rome, A. de Rossi, 1730, éd. consultée, Amsterdam, Boeckhandel § Antiquariaat, 1967.

PASSERI 1772

Passeri, Giambattista, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato a Roma dal 1641 fino al 1673*, Rome, Natale Barbellieni, 1772.

PINO 1548

Pino, Paolo, *Dialogo di pittura*, Venise, 1548, éd. consultée, Paola Barocchi, (dir.), *Trattati d'arte del cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960.

PIO 1724

Pio, Nicola, *Le Vite de Pittori, scultori et architetti*, Rome, 1724, éd. consultée, Catherine et Robert Engass, Rome, Città del Vaticano, 1977

PLINE L'ANCIEN (1972-1985)

Pline l'Ancien, *Naturalis Historia*, éd. consultée, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1972-1985, livres XXXV-XXXVI.

PONA 1620

Pona, Francesco, *Sileno ovvero delle Bellezze del Luogo dell' Ill.mo Sig. Co Gio. Giacomo Giusti*, Vérone, Angelo Tamo, 1620.

RAMPONI 1638

Ramponi, Antonio, *Virtutis templum et honoris*, Milan, Dyonisium Gariboldum, 1638.

RASTRELLI 1792 (1976)

Rastrelli, Modesto, *Illustrazione Istorica del palazzo della Signoria detto inoggi il Palazzo Vecchio*, Florence, Ant. Gius. Pagani, 1792, éd. consultée, Florence, Arnaldo Forni, 1976.

RATTI 1780

Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto puo vedersi di più bello in Genova*, Gênes, I. Gravier, 1780.

RIDOLFI 1648

Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti*, Venise, Gio. Battista Gava, 1648.

ROISECCO 1745

Roisecco, Giovanni, *Roma Antica e Moderna o sia nuova descrizione della moderna città di Roma...*, Rome, Zempel, 1745.

ROSSETTI 1765

Rossetti, Giovambattista, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del seminario, 1765.

ROSSI 1617

Rossi, Filippo de, *Descrizione di Roma moderna...*, Rome, Michela Angelo & Pier Vincenzo Rossi, 1617.

SANSOVINO 1609

Sansovino, Francesco, *Dell Origine e de fatti delle case illustri d'Italia*, Venise, Allobello Galicato, 1609.

SANSOVINO 1663

Sansovino, Francesco, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino nelle quale si convengono tutte le guerre passate con l'attioni illustri di molti senatori. Le vite de i principi et gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabbriche, edifici et palazzi pubblici et privati. Le leggi, gli ordini et gli ufi antichi et moderni, con altre cofe apprefo notabili et degne di memoria, con aggiunta di Giustiniano Martrioni*, Venise, Steffano Curti, 1663.

SANT AGOSTINO 1671

Sant'Agostino, Agostino, *L'Immortalita e gloria del pennello, overo catalogo delle pitture insigni, che stanno esposte al publico nella città di Milano*, Milan, Federico Agnelli, 1671.

SANTOS 1681

Santos, Francisco de los, *Descripcion del Real Monasterio di S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, B. De Villa Diego, 1681.

SCAMOZZI 1615

Scamozzi, Vincenzo, *Dell' Idea della architettura universale*, Venise, Expensis auctoris, 1615.

TARGIONI TOZZETTI 1768-1779 (1792)

Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, Florence, 1768-1779, éd. consultée, *Voyage minéralogique et historique en Toscane*, Paris, Lavilette, 1792.

TERZAGO 1666

Terzago, Paolo Maria, *Museo o Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala, Nobile milanese descritta in latino dal Sig. Dott. Paolo Maria Terzago et hora in italiano dal sig. Pietro Francesco Scarabelli*, Tortona, Nicolò e Fratelli Viola, 1666.

Tesoro 1619

[anonyme], *Tesoro delle Gioie. Trattato curioso nel quale si dichiara brevemente la virtù, qualità e proprietà delle gioie...*, Milan, Gio. Batt. Bid., 1619.

THEOPHRASTE 315 avant J-C. (1754)

Théophraste, *De Lapidibus*, vers 315 avant J-C., édition consultée, *Traité des pierres de Théophraste traduit du grec avec des notes physiques et critiques*, éd. consultée, Paris, Jean Thomas Herissant, 1754.

THEOPHILUS entre IXe et XIIIe siècle(1961)

Theophilus, *De Diversus Artibus*, édition consultée, *Theophilus : The various Art*, traduction C.R. Dowell, Londres / Edimbourg / Paris, The Nelsons & sons, 1961

TITI 1674 (1721)

Titì, Filippo, *Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo ed altri*, Rome, Mancini, 1674, éd. consultée, Rome, Tinaffi, 1721.

TITI 1682 (1763)

Titì, Filippo, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma...*, Rome, Guiseppe Vannacci, 1682, éd. consultée, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture esposte al pubblico in Roma...*, Rome, Marco Pagliarini, 1763.

TORRE 1674

Torre, Carlo, *Il Ritratto di Milano*, Milan, Agnelli, 1674.

TURQUET DE MAYERNE 1620

Turquet de Mayerne, Théodore, *Pictoria sculptoria e quae subalternarum*, 1620, éd. consultée, Marcel Faidutti, Camille Versini, Lyon, Audin, [n.d.]

VALLE 1716

Valle, Guglielmo della, *Storia del Duomo di Orvieto dedicata alla santità di Nostro Signore Pio papa Sesto pontefice Massimo*, Rome, I Lazzarini, 1716.

VARCHI 1547 (1960)

Varchi, Benedetto, *Lezzione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza delle arti* ..., 1547, éd. consultée, Paola Barocchi, (dir.), *Trattati d'arte del cinquecento. Fra manierismo e Controriforma*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960.

VASARI 1550

Vasari, Giorgio, *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue in sino a'tempi nostri : descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, pittore Aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Florence, Torrentino, 1550.

VASARI 1550 (1989)

Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Lorenzo Torrentino, Florence, 1550, éd. consultée, A. Chastel, Paris, Berger Levrault, 1989.

VASARI 1568

Vasari, Giorgio, *Le Vite de piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto Aretino, di nuova dal medesimo Riviste et Ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de vivi, & de mori dall'anno 1550 fino al 1567*, Florence, Giunta, 1568.

VERCI 1775

Verci, Giambatista, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venise, G. Gatti, 1775.

VINCI XVIe siècle (1960)

Vinci, Léonard de, *Trattato di pittura*, traduit par André Chastel, *Traité de la peinture*, Paris, Club des Libraires, 1960.

XIMENEZ 1764

Ximenez, Andres, *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial : su magnifico templo, Panteon y palacio*, Madrid, Antonio Marin, 1764.

ZAIST 1774

Zaist, Giambattista, *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Crémone, Pietro Ricchini, 1774, éd. consultée, Rome, Societa multigrafica, 1965.

ZANETTI 1733

Zanetti, Anton Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia....M. Boschini*, Venise, P. Bassaglia, 1733.

ZUCCARO 1607

Zuccaro, Federico, *L'Idea de pittori, scultori et architetti del Cavalier Federico Zuccaro ...*, Turin, A. Disseroio, 1607

Bibliographie

ACCORDI 1977

Accordi, Bruno, « Contributions to the History of the Geological Sciences : the Musaeum Calceolarium (XVI century) of Verona illustred in 1622 by Ceruti and Chiocco », *Geologica Romana*, n° 16, 1977, p. 21-54.

ACCORDI 1980

Accordi, Bruno, « Michel Mercati (1541-1593) e la Metallotheca », *Geologica Romana*, n° 19, 1980, p. 1-50.

ACCORDI 1981

Accordi, Bruno, « Ferrante Imperato (Napoli, 1550-1625) e il suo contributo alla storia della geologia », *Geologica Romana*, n° 20, 1981, p. 43-56.

ACIDINI LUCHINAT1997

Acidini Luchinat, Cristina, (dir.), *Trésor des Médicis*, Florence, Franco Cantini, 1997.

ACIDINI LUCHINAT 1998

Acidini Luchinat, Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari*, Milan, Jandi Sapi, 1998.

ADELSON /ASCHENGREEN 1980

Adelson, Candace, Aschengreen, Kirsten, *Le Arti del principato mediceo*, Florence, Edizioni Scelte, 1980.

AGOSTI 1992

Agosti, Barbara, « Federico Borromeo, le antichità cristiane e i primitivi », *Annali della Scuola normale di Pisa*, vol. XXII, 2, 1992, p. 481-493.

AGOSTI 1996

Agosti, Barbara, « Colossi di Lombardia », *Prospettiva*, n° 83-84, 1996, p. 177-182

AGOSTI 1996

Agosti, Barbara, *Collezionismo e archeologia Cristiana nel Seicento*, Milan, Jaca Book, 1996.

Aix en Provence 1941

Caravage et le Caravagisme européen, catalogue d'exposition, Isarolo, George, (dir.), Aix en Provence, 1941.

ALBERTINI 1970

Albertini, Rudolf, (Von), *Firenze dalla Repubblica al Principato, storia e coscienza politica*, Turin, Giulio Einaudi, 1970.

ALIZERI 1846

Alizeri, Federigo, *Guida artistica per la città di Genova*, Gênes, Giovanni Grondona, 1846, éd. consultée, Bologne, Forni, 1969.

ALIZERI 1875

Alizeri, Federigo, *Guida Illustrativa del Cittadino e del Forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Gênes, Salombino, 1875.

ALLEGRI /CECCHI 1980

Allegrì, Ettore, Cecchi, Alessandro, *Palazzo Vecchio e i Medici, guida storica*, Florence, Scelte, 1980.

ALTIERIBIAGI

Altieri Biagi, (dir.), Maria Luisa, *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, Actes du colloque, Venise, 1992, Venise, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1995.

AMADIO 1957

Amadio, Armando, *La Chiesa e il convento di S. Bernardino*, Vérone, Vita Veronese, 1957.

AMANTE 1896

Amante, Bruto, Giulia *Gonzaga, contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologne, Nicola Zanichelli, 1896.

AMATI 1865

Amati, Girolamo, *Buffalmacco : Notizie inedite intorno Sebastiano del Piombo*, Rome, Sinimberghi, 1865, p. 65-70.

AMATI 1872

Amati, Girolamo, *Lettere Romane di Momo, corrette e annotate*, Rome, Barbèra, 1872.

Anonyme 1857

[anonyme ?], *Descrizione del Duomo di Orvieto e del Pozzo volgarmente detto di San Patrizio per servir di guida al viaggiatore*, Orvieto, Sperandio Pompie, 1857.

ANTELLINI / GARELLA / QUATTRONE / RICCI 1994

Antellini, Simona, Garella, Luciano, Quattrone, Stefania, Ricci, Marco, *Santa Caterina dei Funari*, Rome, Bandettini, 1994.

ARDUINI 1990

Arduini, Francesco, « Farinati inconnu ? », *Labyrinthos*, n° 17-18, 1990, p. 21-36.

ARDUINI1995

Arduini, Francesco, « Due inediti paragoni », *Labyrinthos*, n° 27-28, 1995, p. 203-217.

ARESE 1967

Arese, Francesco, « Una Quadreria milanese della fine del Seicento », *Arte Lombarda*, XII, n° 1, 1967, p. 127-142.

Arezzo 1981

Giorgio Vasari : Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, catalogue d'exposition, Arezzo, Museo di Casa Vasari, 1981.

Ariccia2003

Donne di Roma. Dall 'Impero Romano al 1860, catalogue d'exposition, Natoli, Marina, Petrucci, Francesco, (dir.), Ariccia, Palazzo Chigi, 2003.

ARMELLINI 1891

Armellini, Mariano, *Le Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Rome, tipografia Vaticana, 1891.

ARSLAN 1960

Arslan, Edoardo, *I Bassano*, Milan, Leschona, 1960.

ASKEW 1978

Askew, Pamela, « Ferdinando Gonzaga patronage of the pictorial art : the Villa Favorita », *Art Bulletin*, 60, 1978, p. 274-298.

ASOR ROSA 1989

Asor Rosa, Alberto, *La Cultura della Controriforma*, Rome, Laterza, 1989.

[AVENA] 1913

[Avena], « Dagli archivi. La Galleria Barbieri negli anni 1695 e 1730 », *Madonna Verona*, 1913, p. 186-206.

BACCI 1963

Bacci, Mina, « Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina », *Proporzioni*, 4, 1963, p. 46-84.

BACH 1995

Bach, Gerlinde, « Philipp Hainhofer und ein Kabinettschrank des Kunsthistorischen Museums in Wien : Philipp Hainhofer, Kunsthandler, Agent und Auftraggeber zahlreicher Kabinettschranke », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 91, 1995,

p. 111-151

BAER 1930

Baer, Rudolf, Paul Brill. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, Munich, Grassi, 1930.

BAILEY 2003

Bailey, Stephen M., « A Study for the "Conversion of St Paul". Taddeo Zuccaro's early ideas for the altar wall of the Frangipani chapel », *Apollo*, n°493, mai 2003, p. 8-13.

BAJOU 1998

Bajou, Thierry, *La Peinture à Versailles XVIIe siècle*, Paris, R.M.N., 1998.

BALASS 2001

Balass, Golda, « Taddeo Zuccari' Decoration for the Frangipani Chapel in S. Marcello al Corso, Rome », *Assaph. Studies in Art History*, vol. 6, 2001, p. 177-204.

BALDACCI 1907

Baldacci, Antonio, *Intorno alle vite e alle opere di Ulisse Aldrovandi : studi*, Bologna, Trèves, 1907.

[BALDINI]1950

[Baldini], *Palazzo Vecchio e i quartieri Monumentali*, Florence, Giuntina, 1950.

BALDINI / GIUSTI / PAMPALONI MARTELLI 1978

Baldini, Umberto, Giusti, Anna Maria, Pampaloni Materlli, Annapaula, (dir.), *Il Museo dell' Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, Florence, Cassa di Risparmio / Milan, Electa, 1978.

BALDINI / GIUSTI / PAMPALONI MARTELLI1979

Baldini, Umberto, Giusti, Anna Maria, Pampaloni Martelli, Annapaula, (dir.), *La Cappella dei Principi e le pietre dure*, Florence, Cassa di Risparmio / Milan, Electa, 1979.

BALDINI 1994

Baldini, Umberto, *Giorgio Vasari pittore*, Florence, Il Fiorino, 1994.

BALDISSIN MOLLI1985

Baldissin Molli, Giovanna, « Paolo Farinati e gli affreschi della Chiesa dei Santi Nazaro e Celso », *Arte Veneta*, n° 38, 1984, (1985), p. 31-45

BALDISSIN MOLLI 1999

Baldissin Molli, Giovanna, « Paolo e Orazio Farinati a confronto sul tema della Deposizione », p. 78-83, dans Pilo, Giuseppe Maria, (dir.), *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venice, Arsenale editrice, 1999.

BALLARIN 1967

Ballarin, Alessandro, « Chirurgia bassanesca », *Arte Veneta*, n° 20, 1966, (1967), p.112-136

BALLARIN 1995

Ballarin, Alessandro, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, Citadella, Bertoncetto, 1995.

BALOSSI 1899

Balossi, Ester, *Don Giovanni de' Medici*, Turin, Tipografia Subalpina, 1899.

BALTRUŠAITIS 1957

Baltrušaitis, Jurgis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Perrin, 1957.

BALTRUŠAITIS 1969

Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969.

BARBANTI 1988

Barbanti, Giuliano, (coord.), *Affreschi a Sesto San Giovanni. Cicli decorativi nelle ville del territorio*, Milan,

Silvana Editoriale, 1988.

BARBARISI1997

Barbarisi, Gennaro, *Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi*, Bologna, Cisalpino, 1997.

BARBIERI / BARCHIESI / FERRARA 1995

Barbieri, Costanza, Barchiesi, Sofia, Ferrara, Daniele, *Santa Maria in Vallicella, Chiesa Nuova*, Rome, Fratelli Palombi, 1995.

Barcelone1996

L'Esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu d'Art de Catalunya, catalogue d'exposition, Cuyàs, Maria Margarita, (dir.), Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996

BAROCCHI 1960-1962

Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1962.

BAROCCHI 1964

Barocchi, Paola, *Giorgio Vasari*, Milan, edizioni per il club del Libro, 1964.

BAROCCHI 1971-1977

Barocchi, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Riccardo Ricciardi, 1971-1977.

BAROCCHI / BERTELA2002

Barocchi, Paola, Bertela, Giovanna Gaeta, *Collezionismo Mediceo e storia artistica*, Florence, SPES, 2002.

BAROLSKY1979

Barolsky, Paul, *Daniele da Volterra : a Catalogue Raisonné*, New York/Londres, Garland publishing, 1979.

BARONI 1938

Baroni, Alessandro, *Santa Maria della Passione*, Milan, Prepositura di S. Maria della Passione, 1938.

BARONI 1968

Baroni, Alessandro, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1968.

BARONI VANNUCCI1997

Baroni Vannucci, Alessandro, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Rome, J. Sapi editori, 1997.

BARROERO 1979

Barroero, Liliana, « Una traccia per gli anni romani di Jacques Stella », *Paragone*, n° 347, janvier 1979, p. 3-24.

Bassano / Fort Worth 1992-1993

J. Bassano 1510-1592, catalogue d'exposition, Brown, Beverly Louis, Marini, Paola, (dir.), Bassano, Fort Worth, 1992-1993.

BAUDEQUIN 2002-2003

Baudequin, Jean-Christophe, « Un Tableau de Leonardo Grazia au musée de Troyes », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n° 9, 2002-2003, p. 5-6.

BAUER 1911-1912

Bauer, Rudolf, Peltzer, Arthur, « Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 3, 1911-1912, p. 71-182.

BAUER / HAUPT 1976

Bauer, Rudolf, Haupt, Herbert, « Das Kunstkammer Inventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1611 », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, 1976.

BAXANDALL 1972

Baxandall, Michael, *L'Oeil du Quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Oxford, University Press, traduction, Paris, Gallimard, 1985.

BEAVEN 2003

Beaven, Lisa, « Cardinal Massimo Massimi (1620-1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1678 inventory », *Journal of the History of Collections*, 15, 2003, p. 27-29.

BEER 1891

Beer, Rudolf, « Acten, Regesten und Inventure aus dem Archivio general zu Simancas », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1891, p. XCI-CCIV.

BEER 1903

Beer, Rudolf, « inventaren aus dem Archivo del Palacio su Madrid », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1903, p. CXVII-CCXXVII.

BEGUIN 1969

Béguin, Sylvie, « La Vierge, reine des Anges, par le Primatice », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 1969, p. 155.

BEGUIN 1987

Béguin, Sylvie, «Luca Penni peintre : nouvelles attributions », p. 243-257, dans, *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Rome, éd. dell'Elefante, 1987.

BELLESI 1997

Bellesi, Sandro, « L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto e la pittura del Seicento a Firenze », p. 9-27, dans, Bellesi, Sandro, Romei, Francesca, *Un Episodio pittorico dimenticato*, Florence, A. Falciani, 1997.

BELLESI / ROMEI 1997

Bellesi, Sandro, Romei, Francesca, *Un Episodio pittorico dimenticato*, Florence, A. Falciani, 1997.

BELLESI 1988

Bellesi, Sandro, *Stefano della Bella, 8 dipinti su pietra paesina*, Florence, Alessandro Falciani, 1998.

BELLONI 1969

Belloni, Venanzio, *Pittura genovese del Seicento. Dal Manierismo al Barocco*, Gênes, Emmebi, 1969.

BELTRAMME 1990

Beltramme, Marcello, « Le Theoriche del Paleotti e il Riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605) », *Storia dell'Arte*, n° 69, 1990, p. 201-233.

BENOCCHI 2002

Benocci, Carlo, « Gli Ultimi splendori d'una grande famiglia : l'inventario dei quadri del cardinale Innocenzo Conti », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 77, 2002, p. 85-99.

BENOIT 1923

Benoit, François, « Farnesiana. La Bibliothèque grecque du cardinal Farnese », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, n° XI, 1923, p. 167-198.

BENSI 1992

Bensi, Paolo, « La Pittura murale a olio in Italia nel XVI secolo e agli inizi del XVII secolo », p. 91-101, dans, Gregori, Mina, (dir.), *Come dipingeva Caravaggio*, Actes de la journée d'étude, Florence, 1992, Milan, Electa, 1996.

BENSI 2000

Bensi, Paolo, *La Vita del colore. Technique della pittura veneta dal Cinquecento al Settecento*, Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova.

BENSI 2003

Bensi, Paolo, « La pittura murale ad olio nel Veneto nel Seicento e primo Settecento », *Barockberichte*, n° 34-35, 2003, p. 337-344.

BENTIVOGLIO / VALTIERI 1976

Bentivoglio, Enzo, Valtieri, Simonetta, *Santa Maria del Popolo*, Rome, Bardi, 1976.

BERDINI 1999

Berdini, Paolo, « Parola e immagine in Jacopo Bassano », *Venezia Cinquecento, Studi di Storia dell'Arte e della cultura*, n° 18, 1999, p. 81-106.

BERGEON 1990

Bergeon, Ségolène, *Science et patience ou la restauration des peintures*, Paris, R.M.N., 1990.

BERGEON / MARTIN1994

Bergeon, Ségolène, Martin, Hélène, « La Technique de la peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles », *Techné*, 1994, p. 65-78.

BERGER 1883

Berger, « Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Willehm von Oesterrreich. Nach der Original handschrift im fürstlich Schwarzenberg's schen Centralarchiv herausgegeben von Adolf Berger », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allehöchsten Kaiserhauses*, 1883, p. LXXXVI-CLXXVII.

BERNARDINI 1908

Bernardini, Giorgio, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.

BERTI1965

Berti, Luciano, *Il Principe dello Studiolo : Francesco I de Medici e la fine del Rinascimento*, Florence, Edam, 1967.

BERTI 1979

Berti, Luciano, *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Florence, Centro Di, 1979.

BERTIN 1995-1996

Bertin, Fabienne, *Recherches sur le séjour florentin de Jacques Stella*, mémoire de Maîtrise sous la direction de Gilles Chomer, Université lumière Lyon II, 1995-1996.

BERTINI 1987

Bertini, Giuseppe, *La Galleria del duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologne, Alfa Nuova, 1987.

BERTOLOTTI 1876

Bertolotti, Anna, « Agostino Tasso suoi scolari e compagni pittori in Roma », *Giornale di erudizione artistica*, 1876, p. 193-223

BERTOLOTTI 1881

Bertolotti, Anna, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Milan, Ulrico Hoepli, 1881.

BERTOLOTTI1884

Bertolotti, Anna, *Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, G. Mondovi, 1884.

BERTOLOTTI 1886

Bertolotti, Anna, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, G. Mondovi, 1886.

BIEDERMANN1983

Biedermann, Guenther, « Jacques Stella (Lyon 1596-1657), La Vierge se penche sur Anne d'Autriche », *L'Estampille*, n° 156, août 1983, p. 59-60.

Biella 2001-2002

Solinas, Francesco, (dir.), *I Segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogue d'exposition, Biella, 2001-2002.

BISCEGLIA1996

Bisceglia, Anna, « Esperienze artistiche fuori contesto : da Pistoia al vicereame di Napoli », p. 99-105 dans, cat. exposition, D'Affitto, Chiara, Falletti, Franca, Muzzi, Andrea, (dir.), *L'età di Savonarola. Fra Paolino e la pittura a Pistoia nel primo 500*, Pistoia, 1996.

BISSELLWARD 1999

Bissell, R. Ward, *Artemisia Gentileschi and the authority of Art. Critical reading and catalogue raisonné*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 1999.

BLANC 1864

Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole flamande*, Paris, Jules Renouart, 1864.

BLU1900

Blu, J., *Musée Vivenel. Catalogue des peintures, dessins, sculptures*, Compiègne, Henry Lefebvre, 1900.

BLUNT1974

Blunt, Anthony, « Jacques Stella, the De Masso family and falsifications of Poussin », *The Burlington Magazine*, 1974, n° 861, p. 745-751.

BOCCARDO / DI FABIO2002

Boccardo, Piero, Di Fabio, Clario, (dir.), *Genova y la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milan, Silvana, 2002.

BOCCARDO 2002

Boccardo, Piero, « Viceré e finanzieri : mercato artistico e collezioni tra Madrid e Genova », p. 220-239, dans, Boccardo, Piero, Di Fabio, Clario, (dir.), *Genova y la Spagna, opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milan, Silvana, 2002.

BOCCHI 1998

Bocchi, Gianluca et Ulisse, (dir.), *Naturaliter : nuovi contributi alla natura morta in Italia Settentrionale e Toscana tra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore, galleria d'Oralne, 1998.

BODART 1970

Bodart, Didier, *Les Peintres des Pays-bas méridionaux et la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 1970.

BOK VAN KAMMEN 1977

Bok Van Kammen, Welmoet, *Stradanus and the Hunt*, Baltimore, Maryland, 1977.

Bologne 1956

Mostra dei Carracci : catalogo critico, catalogue d'exposition, Cavalli, Francesco, Arcangeli, Gian Carlo, Emiliani, Andrea, Calvasi, Maurizio, (dir.), Bologne, 1956.

Bologne 2001

Il Teatro della natura di Ulisse Aldrovandi, catalogue d'exposition, Simili, Raffaella, Beretta, Marco, (dir.), Bologne, 2001.

BOLOGNA 1954

Bologna, Ferdinando, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Naples, Edizioni Scientifiche, 1954.

BONA 1991

Bona Castellotti, Marco, *Collezionisti a Milano nel '700*, Florence, Le Lettere, 1991.

BONA 1999

Bona Castellotti, Marco, (dir.), *Quadreria dell'Arcivescovado*, Milan, Electa, 1999.

BONFAIT / HOCHMANN / SPEZZAFERO/ TOSCANO 2001

Bonfait, Olivier, Hochmann, Michel, Spezzafero, Toscano, (dir.), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e XVIII secolo*. Atti delle giornate dedicate a Giuliano Briganti, Rome 1996, Rome, Ecole française de Rome, 2001.

BONNEFOY 1970

Bonnefoy, Yves, *Rome 1630, l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970.

BONORA 2003

Bonora, Elena, *La Controriforma*, Rome, Laterza, 2003.

BORA 1976

Bora, Giulio, *I Disegni del Codice Resta*, Bologne, Cisinelli Basalmo, 1976.

BORA 1988

Bora, Giulio, « Maniera, "idea" e natura nel disegno cremonese : novità e precisazioni », *Paragone*, n° 39, 1988, p. 13-38.

BOREA 1975

Borea, Evelina, « Dipinti alla Petraia per Don Lorenzo di Medici, Stefano della Bella, Vincenzo Mannozi, il Volterrano, Dandini et altri », *Prospettiva*, 2, juillet 1975, p. 24-38.

BORELLI 1981

Borelli, Giorgio, (dir.), *Chiese e Monasteri a Verona*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1981.

BORGHINI1992

Borghini, Gabriele, (dir.) *Marmi antichi*, Rome, Leonardo-De Luca, 1992.

BORRONI SALVADORI 1950

Borroni Salvadori, Fabia, « Antonio Tempesta incisore », *Bibliofilia*, 52, 1950, p. 241-263.

BORRONISALVADORI 1951

Borroni Salvadori, Fabia, « Le Due serie dei Mesi di Antonio Tempesta », *Bibliofilia*, 53, 1951, p. 126-147.

BORSOOK 1969

Borsook, Eve, « Art and politics at the Medici Court III : Funeral decor for Philip II of Spain », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 1, 1969, p. 91-114.

Boston / Florence2003

Raphael, Cellini and a Renaissance Banker. The patronage of Bindo Altoviti, catalogue d'exposition, Boston, 2003-2004/ Florence, 2004.

BOTTARI / TICOZZI 1822-1825

Bottari, Giovanni, Ticozzi, Stefano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milan, G. Silvestri, 1822-1825, éd. consultée, Milan, Arnaldo Forni, 1979.

BOTTARI 1994

Bottari, Stefano, « Un Appunto per il Cerano », *Arte Antica e Moderna*, n° 27, 1994, p. 449-450.

BOUSQUET / THUILLIER1980

Bousquet, Jacques, Thuillier, Jacques, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*, Montpellier, A.L.P.H.A., 1980.

BOYER / VOLF1988

Boyer, Jean-Claude, Volf, Isabelle, « Rome à Paris : les tableaux du maréchal de Créquy (1638) », *Revue de l'Art*, n° 79, 1988, p. 22-41.

BRAGHIROLI 1885

Braghirolli, Wilhelmo, « Guido Reni e Ferdinando Gonzaga », *Rivista Storica mantovana*, vol. 1, 1885, p. 8-104

BRAMBILLA BARCILON / MARANI 1999

Brambilla Barcilon, Pinin, Marani, Pietro C., *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milan, Electa 1999.

BRAUN 1924

Braun, Joseph, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munich, Koch, 1924.

BREJON DE LAVERGNEE 1987

Brejon de Lavergnée, Arnauld, *L'Inventaire Le Brun. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, R.M.N., 1987.

BREJON DE LAVERGNEE / VOLLE 1988

Brejon de Lavergnée, Arnauld, Volle, Nathalie, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris, R. M. N., 1988.

BREWSTER HUNTER 1983

Brewster Hunter, John, *The Life and works of Girolamo Siciolante da Sermoneta*, Michigan, U.M.I, 1983.

BRIGANTI 1950

Briganti, Giulio, « Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi », *Proporzioni*, 1950, p. 185-198.

BRIGANTI / TREZZANI / LAUREATI 1983

Briganti, Giulio, Trezzani, Ludovica, Laureati, Laura, *I Bamboccianti pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, Ugo Bozzi, 1983.

BRIGANTI / CANTELLI 1987

Briganti, Giulio, Cantelli, Giuseppe, *Pitture fiorentine del Seicento*, Florence, Umberto Allemandi &C, 1987.

BRISTOCKE 1976

Bristocke, Hugh, « Giulio Cesare Procaccini reconsidered », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 18, 1976, p. 84-133.

BROGNARA SALAZZARI 1966

Brognara Salazzari, Maddalena, « Pietro Bernardini, il più antico caravaggesco veronese », *Arte Antica e Moderna*, 1966, p. 130-140.

BROWN 1907

Brown, G. Baldwin, *Vasari on technique*, New-York, J.M. Dent & company, 1907, éd. consultée, New-York, Dover publications, 1960.

BRUGNOLI / PUPPI1974

Brugnoli, Pierpaolo, Puppi, Lionello, *Maestri della Pittura veronese*, Vérone, Banca popolare di Verona, 1974.

BRUGNOLI1993

Brugnoli, Pierpaolo, « Una Lettera di Bernardo Canigiani al pittore Felice Brusasorci », *Verona Illustrata*, n° 6, 1993, p. 35-46.

Bruxelles / Rome1995

Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, catalogue d'exposition, Bruxelles/Rome, 1995.

BURKE 1984

Burke, Marcus B., *Private collections of Italian Art in the Seventeenth century Spain*, Michigan, U.M.I., 1984.

BURKE / CHERRY1997

Burke, Marcus B., Cherry, Peter, *Collections of paintings in Madrid 1607-1755*, Californie, Getty Information Institute, 1997.

BURY 1994

Bury, Michael, « Antonio Tempesta as printmaker », p. 189-205, dans, *Drawing 1400-1600, invention and innovation*, Birmingham, édité par Stuart Curie, 1994.

BUTTERS 1996

Butters, Suzanne, *The Triumph of Vulcan*, Florence, Leo S.Olschki, 1996.

BUZZI / ZARDIN 1997

Buzzi, Zardin, *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma" : cultura, religione e arti del governo nella Milano del Cinquecento*, Milan, Silvana Editore, 1997.

Caen 1998

Stefano della Bella 1610-1664, catalogue d'exposition, Joubert, Caroline, (dir.), Caen, 1998.

CAGLI / VALCANOVER 1969

Cagli, Corrado, Valcanover, Francesco, *L'opera completa di Tiziano*, Milan, Rizzoli, 1969.

CAILLOIS 1963

Caillois, Roger, « D'étranges délires de marbre », *Connaissance des Arts*, n° 139, 1963, p. 36-43.

CAILLOIS 1970

Caillois, Roger, *L'écriture des pierres*, Genève, Les Sentiers de la création, 1970.

CALDWELL2001

Caldwell, Dorigen, « The Paragone between word and image in Impresa litterature », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, 2000 (2001), p. 277-286.

CALIARI 1888

Caliari, Pietro, *Paolo Veronese sua vita e sue opere*, Rome, Forzani, 1888.

CALEGARI 1994

Calegari, Grazia, « L'Annonciation del Museo Obrazow di Cracovia », p. 175-177 dans Costanzi, Costanza, Mariano, Fabio, Massa, Marina, (dir.), *Claudio Ridolfi, un Pittore veneto nelle Marche del Seicento*. Actes du colloque, Corinaldo, 24 septembre 1994, Urbino, Quattroventi, 1997

CALVANI 1990

Calvani, Angelo, « Magnificenze, mecenatismo, arte e cultura nell'azione del cardinale Alessandro Farnese », *Archivio Storico per le Province parmensi*, n° 42, 1990, p. 395-412.

CAMARA 2000

Camara, Michael, *Analyses et catalogue des estampes de et d'après Jacques Stella (1596-1657), conservées dans les fonds publics lyonnais*, Mémoire de Maîtrise, soutenu à L'université Lumière Lyon 2, sous la direction de Gilles Chomer, 2000.

Campione d'Italia 2003

Isidoro Bianchi 1581-1662 di Campione, catalogue d'exposition, Pescarmona, Daniele, (dir.), Campione d'Italia, 2003.

CAMPORI 1864

Campori, Giuseppe, « Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga », *Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Stori Patria per le Provincie modenesi e parmensi*, [1864], p. 193-198.

CAMPORI 1870

Campori, Giuseppe, *Raccolte di cataloghi ed inventari inediti... dal secolo XV al secolo XIX*, Modène, Vincenzini, 1870.

CAMPORI éd. posthume 1975

Campori, Giuseppe, *Lettere artistiche inedite*, Bologne, A. Forni, 1975.

CANTARO1989

Cantaro, Maria Teresa, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » 1552-1614*, Milan, Jandi Sapi, 1989.

CANTELLI 1983

Cantelli, Giuseppe, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Florence, Opus libri, 1983.

CAPECCHI1997

Capecchi, Gabriele, « Stefano della Bella e lo spettacolo delle armi », p. 41-63, dans, Gregori, Mina, Capecchi, Gabriele, Romei, Francesca, *Stefano della Bella, un dipinto riemerso dal buio dei secoli*, Florence, Allemando Falcieni, 1997.

CAPELLI 2002

Capelli, Simona, « Marcello Venusti un pittore Valtellinese a Roma », *Studi di Storia dell'Arte*, 12, 2001 (2002), p. 17-48.

CAPPELLETTI /DE MARCHI 1996

Cappelletti, Francesca, De Marchi, Andrea G., *Nuova guida della Galleria Doria Pamphili*, Rome, Argos, 1996.

CAPPELLETTI 2003

Cappelletti, Francesca, (dir.), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Rome, Gangemi editore, 2003.

CARACENI POLEGGI1987

Caraceni Poleggi, Fiorella, « La Committenza borghese e il manierismo a Genova », p. 223-304, dans, [collectif] *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Gênes, Sagep editrice, 1987.

CARAMEL 1966

Caramel, Luciano, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, Milan, Societa Editrice Vita e Pensiero, 1966.

CARRERA 1979

Carrera, Mercedes, « Vasari e il suo messaggio politico nel Salone del Cinquecento », *Antichità Viva*, n° 2, 1979, p. 3-9.

CARTA /RUSSO 1988

Carta, Marina, Russo, Laura, *S. Maria in Aracoeli*, Rome, Fratelli Palombi, 1988, p. 7-269.

CASCIATI / IANIELLO/ VITALE 1986

Casciati, Maristella, Ianiello, Maria Grazia, Vitale, Maria, *Encyclopedismo in Roma Barocca, Athanasius Kircher e il museo del collegio romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venice, Marsilio, 1986.

CASORIA SALBEGO 1983

Casoria Salbego, Carla, « Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova : testimonianze documentarie », *Bollettino del Museo civico di Padova*, n° 12, 1983, p. 219-257.

CASTAGNA 1970

Castagna, Domenico, *Nuova Guida storico artistica di Genova*, Gênes, Realizzazioni Grafiche Artigiana, 1970.

CASTELFRANCO 1966

Castelfranco, Giorgio, « Il Restauro dei Rubens della Chiesa Nuova », *Bollettino d'Arte*, vol. 51, 1966, p. 83-85.

CASTELNUOVO 1973

Castelnuovo, Enrico, *Portrait et Société dans la peinture italienne*, Einaudi, 1973, éd. consultée, trad. Simone Darses, Paris, G. Monfort, 1993.

Catalogue Berlin 1909

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Freidrich-Museums, Berlin, Julius Bard, 1909.

Catalogue Berlin 1931

Beschreiben Verzeichnis der Gemälde Kaiser-Freidrich-Museum und deutschen Museum, Berlin, Neunte Auflage, 1931.

Catalogue Dresde 1979

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 1979.

Catalogue Dresde 1992

Gemäldegalerie Dresden, Leipzig, Seeman, 1992.

Catalogue Madrid 1985

Museo del Prado. Catalogo de las pinturas, Madrid, Prado, 1985.

Catalogue Madrid 1994

[collectif] *Le Musée du Prado*, Mengis, 1994.

Catalogue Munich 1986

Alte Pinakothek Munich, Munich, Lipp, 1986.

CAVALCASELLE / CROWE1974

Cavalcaselle, Giovanni Battista, Crowe, Joseph A., *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florence, Sansoni, 1878.

CECCARONI CAMBI VOGLIA / MODESTI 1995-1996

Ceccaroni Cambi Voglia, Francesca, Modesti, Simona, « Note d'archivio sulla presenza a Roma di Antonio Tempesta », p. 117-122, dans, Danesi Squarzina, Silvia, *Natura Morta, Pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima del Seicento, Italia, Fiandra, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996.

CECCHI 1986

Cecchi, Alessandro, « La Pêche des perles aux Indes. Une Peinture d'Antonio Tempesta », *Revue du Louvre*, 36, 1986, p. 45-57.

CERVATO1999

Cervato, Dario, *Diocesi di Verona, Padoue, Gregoriana libreria*, 1999.

CHAPELL / KIRWIN1974

Chappell, Miles L., Kirwin, William Chandler « A Petrine Triumph : The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII », *Storia dell'Arte*, n° 21, 1974, p. 119-170.

CHAPELL 1976

Chappell, Miles L., « Una Nota sul "Cosimo de' Medici eletto duca di Toscana" del Passignano. Un poscritto relativo ad alcuni disegni di Agostino Melissi », *Antichità Viva*, n° 5-6, 1976, p. 26-29.

CHAPPINI DI SORIO1983

Chappini di Sorio, Illeana, « Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio », extrait de *I Pittori bergamaschi*, Bergamo, Polis, 1983.

CHASTEL 1954(1996)

Chastel, André, *Marsile Ficini et l'Art*, Genève, Droz, 1954, éd. consultée, Wirth, Jean, préface, Genève, Droz, 1996.

CHASTEL1958

Chastel, André, (dir.), *Nicolas Poussin*, actes des colloques internationaux, Paris, 1958, Paris, CNRS, 1960.

CHASTEL1988

Chastel, André, (dir.), *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome 1986, Rome, Ecole Française de Rome, 1988.

CHASTEL / BLAMOUTIER 1988

Chastel, André, Blamoutier, Nadine, *Lettres de l'Arétin*, Paris, Scala, 1988.

CHASTELédition posthume 1993

Chastel, André, préface Castelnovo, Enrico, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Levi,

1993.

CHECA1992

Checa, Fernando, *Felippe II mecenas de las Artes*, Madrid, Nerea, 1992.

CHECA 1994

Checa, Fernando, *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994.

CHENEY1963

Cheney, Iris, *Francesco Salviati*, Michigan, Microfilms, 1963.

CHENEY1970

Cheney, Iris, « Notes on Jacopino del Conte », *The Art Bulletin*, mars 1970, p. 32-40.

CHIARINI 1970

Chiarini, Marco, « Pittura su pietra », *Antichità Viva*, n° 9, 1970, p. 29-37.

CHIARINI 1972

Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano, Poelenburgh, Breenbergh e la nascita del paesaggio realistico in Italia », *Paragone*, n° 269, 1972, p. 18-34.

CHIARINI 1976

Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano ed il cardinal Carlo de Medici », *Paragone*, n° 313, 1976, p. 61-67.

CHIARINI 1988

Chiarini, Marco, *Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XIV-XIXe siècles*, Grenoble, 1988.

CHIARINI 1989

Chiarini, Marco, « Les Passions de Ferdinand de Médicis », *L'Oeil*, n° 410, 1989, p. 32-39.

CHIARINI1989-1990

Chiarini, Marco, « Adam Elsheimer e i pittori fiorentini del primo Seicento », *Prospettiva*, n° 57-60, 1989-1990, p. 205-212.

CHIARINI 1996

Chiarini, Marco, « Appunti su Filippo Napoletano e la pittura nordica », p. 39-62, dans, *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa, 1994-1995*, Naples, Electa 1996.

CHIARINI 1997

Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano e l'Antico », p. 197-202, dans, *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Rome, De Lucca, 1997.

CHIUSA 1990

Chiusa, Maria Cristina, *Sant'Angelo in Milano. I cicli pittorici dei Procaccini*, Milan, Biblioteca Franceseana, 1990.

CHOMER1980

Chomer, Gilles, « Jacques Stella "Pictor Lugdunensis" », *Revue de l'Art*, 1980, n° 47, p. 85-89.

CHOMER1999

Chomer, Gilles, « Jacques Stella : dessins préparatoires », p. 185-201, dans, *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, rencontre de l'école du Louvre, actes du colloque, Paris, 1999, Paris, Louvre, 2003.

CIPRIANI 1966

Cipriani, Niccolò, *La Galleria Palatina nel Palazzo Pitti a Firenze, repertorio illustrato di tutti i dipinti, le sculture, gli affreschi e gli arredi*, Florence, Arnaud, 1966.

CIPRIANI 1996

Cipriani, Nicola, *Minéraux et roches. Recherche, classification, utilisation*, Paris, Gründ, 1996.

CLARETTA 1895

Claretta, Gaudenzio, *Il Pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605-1607) con annotazioni artistiche*, Turin, Librai, 1895.

CLOULAS 1967

Cloulas, Annie, « Documents concernant Titien conservés aux archives de Simanca », *Mélanges de la Casa de Vélasquez*, 1967, p. 197-286.

COLALUCCI 1983

Colalucci, « Mostra dei restauri in Vaticano. Francesco Salviati, la Natività », *Bollettino. Documenti. Musei e Gallerie pontificie*, 1983.

COLIVA 1994

Coliva, Anna, *Galleria Borghese*, Rome, Progetti Museali, 1994.

COLIVA 1998

Coliva, Anna, (dir.), *Francesco Salviati, Affreschi romani*, Milan, Electa, 1998.

COLLE2000

Colle, Enrico, *Il Mobile Barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milan, Electa, 2000.

[Collectif] 1981

[Collectif] *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milan, Silvana, 1981.

[Collectif]1987

[Collectif], *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Gênes, Sagep editrice, 1987.

COLLOMB2003

Collomb, Anne-Laure, « Les traités artistiques et la peinture sur pierre (XVI-XVIIe siècles) », *Histoire de l'Art*, n° 52, juin 2003, p. 111-120.

COLLOMB 2004

Collomb, Anne-Laure, « Le maître-autel de Santa Maria della Passione », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, n° 10, 2004, p. 134-139.

COLLURA 1955

Collura, Paolo, *Il Card. Ludovico Torres Arcivescovo di Monreale (1551-1609). Profilo storico*, Palermo, Bocconi del Povero, 1955.

CONCETTA DI NATALE 2001

Concetta di Natale, Maria, *Splendori di Sicilia. Arti decorative del Rinascimento al Barocco*, Milan, Charta, 2001.

CONFORTI CALCAGNI1970

Conforti Calcagni, Annamaria, « Profilo di Pasquale Ottino », *Arte Veneta*, n° 23, 1969 (1970), p. 156-168.

CONIGLIELLO 1992

Conigliello, Lucilla, *Jacopo Ligozzi. Le vedute del sacre monte della verna. I dipinti di Poppi e Bibbiena*, Poppi, Biblioteca comunale Rilliana, 1992.

CONTE 1967

Conte, Vittorio, *L'Ardesia ligure nell'architettura*, Paris, Vincent Fred § Cie, 1967.

CONTI 1988

Conti, Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa, 1988.

CONTINI1992

Contini, Roberto, *Il Cigoli*, Soncino, Edizioni Dei Soncino, 1992.

Corinaldo 1994

Claudio Ridolfi, *Un Pittore veneto nelle Marche del'600*, catalogue d'exposition, Costanzi, Costanza, Massa, Marina, (dir.), Corinaldo, 1994.

CORSI 1845

Corsi, Faustino, *Delle Pietre antiche trattato di Faustino Corsi Romano*, Rome, G. Puccinelli, 1845.

CORTI 1990

Corti, Laura, *Vasari. Catalogue complet*, Florence, Cantini, 1990, édition consultée, traduction française Baudoux, Paris, Bordas, 1991.

COSTA 1938

Costa, Antonio, « Il Monastero e la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo », *Genova*, mai 1938, p. 15-32.

COSTA 1938 (2)

Costa, Antonio, « Il Monastero e la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo », *Genova*, septembre 1938, p. 16-28.

COSTAMAGNA 1998

Costamagna, Philippe, « Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi », p. 103-109, dans, Coliva, Anna, (dir.), *Francesco Salviati, Affreschi romani*, Milan, Electa, 1998.

COSTAMAGNA 2002

Costamagna, Philippe, « De l'Idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVIe siècle », *Studiolo*, 2002, p. 193-216.

COSTAMAGNA 2003-2004

Costamagna, Philippe, « Portrait of florentine Exils », p. 329-351, dans, *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker. The patronage of Bindo Altoviti*, catalogue d'exposition, Boston, 2003-2004.

COSTANZI / MARIANO / MASSA 1994

Costanzi, Costanza, Mariano, Fabio, Massa, Marina, (dir.), *Claudio Ridolfi, un Pittore veneto nelle Marche del Seicento*, Actes du colloque de Corinaldo, 24 septembre 1994, Urbin, Quattroventi, 1997.

COUSINIÉ 1994

Cousinié, Frédéric, « Voir le sacré : perception et visibilité du maître-autel au XVIIIe siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, 1994, p. 37-50.

COUSINIÉ 2000

Cousinié, Frédéric, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

CRINO / NICOLSON1961

Crinò, Anna Maria, Nicolson, Benedict, « Further documents relating to Orazio Gentileschi », *The Burlington Magazine*, avril 1961, p. 144.

CRISCI1976

Crisci, Generoso ; *Il Cammino della chiesa salernitana nell'opera dei suoi vescovi*, Naples / Rome, Redenzione, 1976.

CSÉFALVAY1993

Cséfalvay, Pál, *Christliches Museum Esztergom*, Hongrie, DTP, 1993.

CZOBOR1960

Czobor, Agnès, « Zwei unbekante Bilder des Johann König », *Pantheon*, n° 18, 1960, p. 25-28.

CZOBOR 1962

Czobor, Agnès, « Un tableau d'Antonio Tempesta récemment identifié », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, n° 20, 1962, p. 60.

DACOS1969

Dacos, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1969.

DACOS1988

Dacos, Nicole, « La Tappa emiliana dei pittori fiamminghi e qualche inedito di Josse van Winghe », p. 33-47 dans Jadranka Bentini, (dir.), *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, Actes du colloque international d'études, Novellara, 1988, Bologne, Nuova Alfa, 1990.

DAL FORNO 1965

Forno, Federico, *Paolo Farinati (1524-1605)*, Vérone, Vita Veronese, 1965.

DAL FORNO 1982

Forno, Federico, *La Chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona*, Vérone, Fiorini, 1982.

DAL FORNO 1993

Forno, Federico, « La Galleria dei quadri dei marchesi Sagrarnoso di San Fermo », *Verona Illustrata*, n° 6, 1993, p. 29-34.

DAMIAN 2001-2002

Damian, Véronique, « L'Etape vénitienne du jeune Federico Zuccaro », *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n° 8, 2001-2002, p. 18-30.

DAMIANI CABRINI 1997

Damiani Cabrini, Laura, « L'incanto delle "pietre" vive », p. 259-276, publié dans, Natale, Mauro, (dir.), *I monumenti Borromeo. Scultura Lombarda del Rinascimento*, Turin, Umberto Allemandi & C, 1997.

DANESI SQUARZINA 1995-1996

Danesi Squarzina, Silvia, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima del Seicento, Italia, Fiandra. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996.

DANESI SQUARZINA 2003

Danesi Squarzina, Silvia, *La Collezione Giustiniani*, Turin, Giulio Einaudi, 2003.

DA PRATO 1900

Da Prato, Cesare, *Genova. Chiesa di San Siro, storia e descrizioni*, Gênes, Tipografia della gioventù, 1900.

D'ARCHIADI 1908

D'Archiadi, Pietro, *Sebastiano del Piombo*, Rome, Casa Editrice dell'Arte, 1908.

D'ARCO 1857

D'Arco, Carlo, *Delle Arti e degli artigiani di Mantova*, Mantoue, Arnolfo, 1857.

DAVIDSON 1973

Davidson, Bernice, « Drawings by Marcello Venusti », *Master Drawings*, 1973, vol. XI, p. 3-19.

DEBAISIEUX 2000

Debaisieux, Françoise, *Caen. Musée des Beaux-Arts. Peintures françaises des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, R.M.N., 2000.

Delft /Zwolle 1994

Leonaert Bramer 1596-1674, Ingenious painter and draughtman in Rome and Delft, catalogue d'exposition, Delft-Zwolle, 1994.

DE BENEDICTIS 1991

De Benedictis, Cristina, *Per la Storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Florence, Ponte alle Grazie, 1991.

DE BENEDICTIS 1996

De Benedictis, Cristina, (dir.), *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Florence, Angelo Pontecorboli, 1996.

DE CEBALLOS 1998

De Ceballos, Alfonso Rodriguez Gila, « Arte e mentalita religiosa en el Museo de las Descalzas Reales », *Reales Sitios*, n° 138, 1998, p. 13-24

DELLA PERGOLA1957

Della Pergola, Paola, « Per la storia della galleria Borghese », *Critica d'Arte*, 1957,
p. 135-142.

DELLA PERGOLA 1965

Della Pergola, Paola, « L'Inventario Borghese del 1693 », *Arte Antica e Moderna*, n° 30, 1965, p. 202-217.

DELLA PERGOLA1971

Della Pergola, Paola, *La Galleria Borghese in Roma*, Rome, Istituto Poligrafo dello Stato, 1971.

DELLA PERGOLA1960/1962

Della Pergola, Paola, « Gli inventori Aldobrandini », *Arte Antica e Moderna*, n° 12, 1960, p. 425-444 / n° 19, 1962, p. 316-322.

DELLA ROSA1803

Della Rosa, Saverio, *Catastico delle pitture e scolture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, Vérone, 1803, éd. consultée, Marinelli, Sergio, Rigoli, Paolo, Vérone, Istituto San salesiano San Zenò, 1996.

DELLA TORRE1838

Della Torre, N., *Guida del viaggiatore alle cave delle lavagne nella Liguria orientale*, Chiavari, Botto, 1838.

DE MADRAZZO 1884

De Madrazo, Don Pedro, *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelone, Daniel Cortezo, 1884.

DE NOLHAC1884

De Nolhac, Pierre, « Les Collections de Fulvio Orsini », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1884, p. 427-436.

DE RINALDIS1911

De Rinaldis, Aldo, *Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli*, Naples, Richter, 1911.

DE RINALDIS1936

De Rinaldis, Aldo, « Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. Le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino », *Archivi*, 1936, p. 110-118.

DE ROSSI1864 (1966)

De Rossi, Giovanni Battista, *La Roma Sotteranea cristiana descritta ed illustrata dal cav. G.B. de Rossi*, Rome, 1864, édition consultée, Francfort / Main, Minerva, 1966, 3 vol.

DE SETTIS 1985

De Settis, Salvator, (dir.), *Memoria dell'Antico nell'Arte italiana*, Turin, Giulio Einaudi, 1985.

DE VECCHI2003

De Vecchi, Pierluigi, *Raffaello. La Trasfigurazione*, Milan, Silvana, 2003.

DERN 2003

Dern, Alexandra, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar, VDG, 2003.

DESWARTE-ROSA1990

Deswarte-Rosa, Sylvie, « Le Cardinal Ricci et Philippe II : cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes », *Revue de l'Art*, n° 88, 1990, p. 52-63.

DESWARTE-ROSA2005

Deswarte-Rosa, Sylvie, « Le Panthéon royal de Belém », p. 180, dans, *Demeures d'éternité*.

Eglises et chapelles funéraires aux XV et XVIe siècles. Actes du colloque, Tours, 11-14 juin,

Paris, Picard, 2005.

DEZZI BARDESCHI 1980

Dezzi Bardeschi, Marco, *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini, il desiderio*, Florence, Le Lettere, 1980.

DIEZ 1909-1910

Diez, Ernst, « Der Hofmaler Bartholomäus Spranger », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVIII, 3, 1909-1910, p. 93-151.

DIFEDERICO 1983

Difederico, Frank, *The Mosaics of saint Peter's decorating the New Basilica*, Pensylvannie, The Pensylvannia University Press, 1983.

DI GIAMMARIA 1997

Di Giammaria, Paola, *Girolamo Muziano, Brixien Pictor in Urbe da Brescia a Roma*, [Rome], Shakespeare, 1997.

Dijon2002

Praga Magica 1600. L'Art à Prague au temps de Rodolphe II, catalogue d'exposition, Fučíkova, (dir.), Dijon, 2002.

DISTELBERGER 1985

Distelberger, Rudolf, « The Habsburg Collections in Vienna during the Seventeenth Century », p. 39-46, dans, Impey, Olivier, Mac Gregor, Arthur, éd., *The Origins of the Museum. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon press, 1985

DOERING 1896

Doering, Oscar, « Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehung zum herzog Philipp II von Pommern-Stettin, Correspondenzen aus den Jahren 1610-1619 », *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Vienne, Carl Graeser, 1896.

DOESNER 1935

Doesner, Max, *The Material of the artist and their use in painting with notes on the techniques of the old masters ...*, Londres, George G. Harrap & Co LTD, 1935.

DONO 1996

Dono, Augusto, « Scipione Pulzone (1545-1598), il pittore della “Madonna della Divina Provvidenza” », *Barnabiti Studi*, n° 13, 1996, p. 7-132.

D’ONOFRIO1964

D’Onofrio, Cesare, « Inventario dei dipinti del Cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603 », *Palatino*, 1964, p. 202-211.

D’ORIA 1860

D’Oria, Jacopo, *La Chiesa di San Matteo in Genova*, Gènes, Sordo-Muti, 1860.

DREOLLE1839

Dreolle, Ernest, « Jacques Stella », *Revue du lyonnais*, 1839, p. 335-344.

DUBARRY DE LASSALE 2000

Dubarry de Lassale, Jacques, *Identification des marbres*, Essonne, H. Vial, 2000.

ĎUD’A / REJL1999

Ďud’a, Rudolf, Rejl, Luboř, *Les Pierres précieuses*, Paris, Gründ, 1999.

DUSSLER1942

Dussler, Luitpold, *Sebastiano del Piombo*, Basel, Holbein, 1942.

ELLI 1906

Elli, Carlo, *La Chiesa di S. Maria della Passione in Milano. Storia e descrizione (1485-1906)*, Milan, A. Bertarelli & C., 1906.

Empoli 2004

Pisani, Natali, *Jacopo da Empoli 1551-1640*, catalogue d'exposition, Empoli, 2004.

Essen / Vienne1988-89

Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II, catalogue d'exposition, Essen-Vienne, 1988.

FRABETTI 1956

Frabetti, Giuliano, « Due Dipinti inediti di Luca Cambiaso », *Genova*, 1956, p. 14-17.

FALDI1954

Faldi, Italo, Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1954.

FALLAY D'ESTE / BAUER1992

Fallay d'Este, Laurianne, Bauer, Nathalie, *Le Paragone, le parallèle des Arts*, Paris, Klincksieck, 1992.

FALZONE1990

Falzone, Patricia, *Edicole votive e centro storico. Un patrimonio genovese da riscoprire*, Gênes, ECIG, 1990.

FARAGO1998

Farago, France, *L'Art*, Paris, Armand Collin, 1998.

FARANDA1986

Faranda, Franco, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Rome, De Luca, 1986.

FARINELLA 2004

Farinella, Vincenzo, *Raphaël*, Milan, Cinq Continents, 2004.

FEINBERG2002-2003

Feinberg, Larry J., « Nuove riflessioni sullo Studiolo di Francesco I », p. 57-75, dans, Chiarini, Marco, Darr, Alan, Giannini, *L'Ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogue d'exposition, Florence / Chicago / Détroit, 2002-2003.

FENYŐ 1954

Fenyő, Istvan, « Der Kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest », *Acta Historiae Artium. Academia Scientiarum Hungaricae*, 1954, vol. 1, p. 151-163.

FERINO PAGDAN / ZANCAN 1989

Ferino Pagden, Sylvia, Zancan, Antonietta, *Raffaello. Catalogo completo*, Florence, Cantini, 1989.

Ferrare 2004

Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, catalogue d'exposition, Bentini, Jadranka, (dir.), Ferrare, 2004.

Ferrare2004

Il Camerino d'Alabastro : Antonio Lombardo e la scultura antica, catalogue d'exposition, Ceriana, Matteo, (dir.), Ferrare, 2004.

FERRERO 1948

Ferrero, Giuseppe Guido, *Lettere dell' 500*, Turin, Unione Tipografico editrice turinese, 1948.

FILANGIERI 1883-1885

Filangieri, Gaetano, *Documenti per la storia, le arte e le industrie delle provincie napoletane*, Naples, Tipografia dell'Accademia reale delle scienze, 1883-1885.

FINDLEN 1994

Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in early modern Italy*, Berkeley- Los Angeles- London, 1994.

FINDLEN 1995

Findlen, Paula, « Scientific spectacle in Baroque Rome : Athanasius Kircher and the roman College museum », *Roma Moderna e Contemporanea*, 3, 1995 (1996), p. 625-665.

FIORIO1985

Fiorio, Maria Teresa, *Le Chiese di Milano*, Milan, Electa, 1985.

FIORIO 1999

Fiorio, Maria Teresa, (dir.), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Milan, Electa, 1999.

FIUMI 1940

Fiumi, Enrico, *La Manifattura degli alabastri*, Pise, Nistri Lischi editori, 1940.

Florence 1967

Paesisti, bamboccianti e vedutisti nella Roma Seicentesca, catalogue d'exposition, Chiarini, Marco, (dir.), Florence, 1967.

Florence 1969

Artisti alla corte granducale, catalogue d'exposition, Chiarini, Marco, Aschengreen Piacenti, Kirsten, (dir.), Florence, 1969.

Florence 1970

Pittura su pietra, catalogue d'exposition, Chiarini, Marco, Pampaloni, Annapaula, Maetzke, Anna Maria, (dir.), Florence, 1970.

Florence 1970 bis

Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, catalogue d'exposition,

Borea, Evelina, (dir.), Florence, 1970.

Florence 1976

Tiziano e il disegno veneziano, catalogue d'exposition, Rearick, William Roger, Florence, 1976.

Florence 1977

Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogue d'exposition, Bodart, Didier, (dir.), Florence, 1977.

Florence 1977

La Quadreria di Don Lorenzo de Medici, catalogue d'exposition, Borea, Evelina, (dir.), Florence, 1977.

Florence 1977

Pitture francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogue d'exposition, Florence, Rosenberg, Pierre, (dir.), 1977.

Florence 1979

Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620), catalogue d'exposition, Chappell, Kirwin, William Chandler, Nissman, Joan, Prospero Valenti Rodinò, Simonetta, Florence, 1979.

Florence 1980

Il Paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze, catalogue d'exposition, Gregori, Mina, Afflito, Chiara d', Mannini, Maria Pia, Pizzorusso, Claudio, (dir.), Florence, 1980.

Florence 1980bis

Firenze e la Toscana dei Medici nel Europa del Cinquecento, catalogue d'exposition,

Barocchi, Paola, (dir.), Florence, 1980.

Florence 1986

Il Seicento fiorentino, arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura, catalogue d'exposition, Florence, 1986.

Florence 1988-89

Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi, Giusti, (dir.), Annamaria, catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989.

Florence 1992

Lodovico Cigoli tra manierismo e barocco, catalogue d'exposition, Chiarini, Marco, Padovani, Serena, Tartuferi, Angelo, Chapell, Miles, (dir.), Florence, 1992.

Florence 2000

Bizzarie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici, catalogue d'exposition, Chiarini, Acidini Luchinat, (dir.), Florence, 2000.

Florence / Chicago / Detroit 2002-2003

L'Ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631, catalogue d'exposition, Chiarini, Marco, Darr, Alan P., Giannini, Cristina, Florence/Chicago/Detroit, 2002-2003.

Florence 2005

Vittoria Colonna e Michelangelo, catalogue d'exposition, Ragioneri, Pina, (dir.), Florence, 2005.

FORH 1982

Fohr, Robert, *Tours musée des Beaux Arts, Richelieu musée national, Azay le Ferron, château : tableaux français et italiens du XVIIe siècle*, Paris, R.M.N., 1982.

FORNARI SCHIANCHI 1995

Fornari Schianchi, Lucia, (dir.), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milan, Electa, 1995.

FORNARI SCHIANCHI 1998

Fornari Schianchi, Lucia, (dir.), *Gallerie Nazionali di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, Parme, Francesco Maria Ricci, 1998.

Fort Worth 2002

Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682. Paintings from American collections, catalogue d'exposition, Pruff, Tratten, Fort Worth, 2002.

FRANZONI 1970

Franzoni, Lanfranco, *Per una storia del collezionismo veronese : la galleria Bevilacqua*, Milan, edizioni di Comunità, 1970.

FRASCARELLI 2001

Frascarelli, Palma, « Arte e Controriforma : l'altare maggiore nelle instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae di Carlo Borromeo », p. 24-37, dans Gallo, Marco, (dir.), *I Cardinali di Santa Romana chiesa, collezionisti e mecenati*, Rome, Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2001.

FREEDBERG 1986

Freedberg, David, « Jacopino del Conte : an early Masterpiece for the National Gallery of Art », *Studies in the History of Art*, vol. 18, 1986, p. 59-65.

FREEDBERG 1993

Freedberg, david, *Painting in Italy 1500-1600*, Yale University Press, 1993..

Freiburg 1987

Banzato, Flores d'Arcais, Meyer zur Capellen, *Malerei in Venetien. Pittura nel Veneto 1500-1800*, catalogue d'exposition, Freiburg, 1987.

FREY [1930]

Frey, Karl, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Munich, Müller, [1930].

FREY 1941

Frey, Herman-Walter, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Neue Briefe von Giorgio Vasari*, August Hopfer Verlag Burg, 1941.

FRISONI 1980

Frisoni, Fiorella, « Antonio Carracci : riflessione e aggiunte », *Paragone*, n° 367, 1980, p. 22-41.

FROMMEL1971

Frommel, Christoph Luitpold, « Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte », *Storia dell'Arte*, 1971, p. 5-49.

FROMMEL 1981

Frommel, Christoph Luitpold, « San Gallo et Michelange (1513-1550) », p. 127-244, dans

[collectif], *Palais Farnese*, Rome, Ecole française de Rome, 1981.

FUCIKOVA 1985

Fucikova, Eliska, « The Collection of Rudolf II at Prague : Cabinet of Curiosities or Seventeenth Museum ? », p. 47-53, dans, Impey, Olivier, Mac Gregor, Arthur, éd., *The Origins of the Museum. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon press, 1985

FUMI 1891

Fumi, Luigi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri : monografie storiche condotte sopra i doucmenti*, Rome, Societa Laziale tipografico-editrice, 1891.

FUSCONI 1994

Fusconi, Giulia, *La Fortuna delle « Nozze Aldobrandini »*. *Dall'Esquilino alla Biblioteca Vaticana*, Vatican,

Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.

GABRIELLI 1939

Gabrielli, Giuseppe, « Un Raro libretto d'incisioni del Seicento di Filippo Liagnio », *Maso Finiguerra*, V, 1939, p. 258.

GABRIELLI1971

Gabrielli, Noemi, *Galleria Sabauda maestri italiani*, Turin, Stabilimento grafico Ilte, 1971.

GADY / GLORIEUX2000

Gady, Bénédicte, Glorieux, Guillaume, « Joseph-Gabriel Agard (1698-1750) : faux collectionneur mais vrai marchand », *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1999, (2000), p. 83-106.

Gallarate / Busto Arsizio / Carate Brianza1984-1985

L'Alto milanese all'epoca di Carlo Borromeo. Società e territorio, catalogue d'exposition, Gallarate, 1984-1985 / Busto Arsizio, 1985 / Carate Brianza, 1985.

GALLAVOTI CACALLERO / D'AMICO/ STRINATI 1992

Gallavoti Cavallero, Daniela, D'Amico, Fabrizio, Strinati, Claudio, *L'arte in Roma nel secolo XVI*, Bologne, Capelli editore, 1992.

GALLO 2002

Gallo, Marco, « "Tavole e quadri a olio su stucco dipinti". Giovanni Baglione a S. Pietro e a S. Maria Maggiore : un contenzioso estimatorio con l'Accademia di S. Luca nel 1614, e alcune precisazioni sul lessico delle Vite », p. 27-42, publié dans, Macioce, Stefano, (dir.), *Giovanni Baglione (1566-1644) pittore e biografia di artisti*, Rome, Lithos, 2002.

GARCIA SANZ / SÁNCHEZHERNÁNDEZ 2004

Garcia Sanz, Sánchez Hernández, *Guia Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas y la Encarnación*, Madrid, Reales Sitios de España, 2004.

GARELLA 1990

Garella, Luciano, « Note sul restauro della chiesa di Santa Caterina dei Funari », *Disegnare. Idee immagini*, octobre 1990, p. 47-52.

GARZELLI 1972

Garzelli, Annarosa, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, Bologne, Calderini, 1972.

GEDDO 2001

Geddo, Cristina, « Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento : i Durini conti di Monza », *Artes*, 2001, p. 41-124.

Gênes1985

Del Dipingere e scolpire in pietra, catalogue d'exposition, Boccardo, Piero, (dir.), Gênes, 1985

Gênes2004

L'Eta di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi, catalogue d'exposition, Boccardo, Piero, (dir.), Gênes, 2004.

Genève 1978

Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein, catalogue d'exposition, Natale, Mauro, (dir.), Genève, 1978.

GERE 1966

Gere, John A., « Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro II : The High Altar-piece in S. Lornezo in Damaso », *The Burlington Magazine*, n° 760, juillet 1966, p. 341-345.

GIAMPAOLO 1997

Giampaolo (Di), *Girolamo Bedoli : 1500-1569*, Florence, Octavo F. Cantini, 1997.

GIBBONSWEITZEL 1995

Gibbons, Mary Weitzel, *Giambologna. Narrator of the Catholic Reformation*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1995.

GIGLI 1987

Gigli, Laura, *Il Complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*, Rome, Fratelli Palombi, 1987.

GIGLIOLI1909

Giglioli, O.H., « Su un ritratto di Baccio Valori nella Galleria Pitti dipinto da Sebastiano del Piombo », *Bollettino d'Arte*, 1909, p. 352-356.

GIUSTI1992

Giusti, Annamaria, *Pietre dure, l'arte europea del mosaico negli arredi e nelle decorazioni dal 1500 al 1800*, Londres, Philip Wilson publishers, 1992.

GNANN /WIDAUER 2000

Gnann, Achim, Widauer, Heinz, (éd.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milan, Electa, 2000.

GNOCCHI 1994

Gnocchi, Lorenzo, *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Florence, Leo S. Olschki, 1994.

GNOLI 1971 (1988)

Gnoli, Raniero, *Marmora Romana*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1971, éd. consultée, 1988.

GODWIN 1979

Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher : a Renaissance man and the quest of lost knowledge*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

GOLA SOLA 1973

Gola Sola, Amalia, *Il Fiamminghino. Il pittore tragico : Giovanni Mauro della Rovere*, Milan, Ceschina, 1973.

GOMBOSI 1934

Gombosi, György, « Sebastiano del Piombo », *Pantheon*, n° 7, juin 1934, p. 161-167.

GONZÁLES-PALACIOS 1981

González-Palacios, Alvar, *Mosaici e Pietre dure. Mosaici a piccole tessere - Pietre dure a Parigi e a Napoli*, Milan, Fabbri, 1981.

GONZÁLES-PALACIOS 1981(2)

González-Palacios, Alvar, *Mosaici e Pietre dure. Firenze-Paesi germanici-Madrid*, Milan, Fabbri, 1981.

GONZÁLES-PALACIOS 1984

González-Palacios, Alvar, *Il Tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismo e barocchi. Roma e il regno delle due Sicili*, Milan, Longanesi, 1984.

GONZÁLES-PALACIOS 1993

González-Palacios, Alvar, *Il Gusto dei Principi, arte di corte del XVII e XVIIIe secolo*, Milan, Longanesi, 1993.

GONZÁLES-PALACIOS 2003

González-Palacios, Alvar, *Pittura per l'Eternità. Le collezioni reali spagnole di mosaici e pietre dure*, Milan, Longanesi, 2003.

GOTTI 1889

Gotti, Aurelio, *Storia del Palazzo Vecchio in Firenze*, Florence, G. Civelli, 1889.

GRANATA 2003

Granata, Berlinda, « Appunti e ricerche d'archivio per il cardinal Alessandro Montalto », p 37-63, dans, Cappelletti, Francesca, (dir.), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Rome, Gangemi editore, 2003.

GRANVILLE 1982

Granville, Pierre, « Contribution à la connaissance de l'œuvre de Giovanni Biliverti », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1982, p. 345-350.

GRASSELLINI / FRACASSINI 1982

Grassellini, Emilio, Fracassini, A., *Profili medicei. Origine, sviluppo, decadenza della famiglia Medici attraverso i suoi componenti*, Florence, SPES, 1982.

GREGORI1962

Gregori, Mina, « Avant propos sulla pittura fiorentina del Seicento », *Paragone*, n° 145, 1962, p. 21-40.

GREGORI1964

Gregori, Mina, « Arte fiorentina tra Maniera e Barocco », *Paragone*, n° 169, 1964, p. 162-166.

GREGORI1980

Gregori, Mina, *La Fondazione Longhi a Firenze*, Milan, Electa, 1980.

GREGORI 1994

Gregori, Mina, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*, Udine, Magnus edizioni, 1994.

GREGORI 1996

Gregori, Mina, « Un Insuperato incontro con Stefano della Bella », *Paragone*, n° 557, 1996, p.162-166.

GREGORI 1997

Gregori, Mina, « Un Inspirato incontro con Stefano della Bella », p. 9-17, dans, Gregori, Mina, Capecchi, Gabriele, Romei, Francesca, *Stefano della Bella, un dipinto riemerso dal buio dei secoli*, Florence, Allemandi Falcieni, juin 1997.

GREGORI / CAPECCHI / ROMEI1997

Gregori, Mina, Capecchi, Gabriele, Romei, Francesca, *Stefano della Bella, un dipinto riemerso dal buio dei secoli*, Florence, Allemandi Falcieni, juin 1997.

GROSSO1953

Grosso, Orlando, *La Madonna nella Vecchia Genova*, Gênes, Pagano, 1953.

GUAZZONI 1987

Guazzoni, Valerio, « Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi », *Paragone*, 453, 1987, p. 22-42

Guide 1860

Guida di Genova, Gênes, libreria Grondona, 1860.

Guide 1991

Guide brevi della galleria Sabauda. Primo settore : collezioni dinastiche da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele I, 1550-1630, Turin, Umberto Allemandi & co, 1991.

Guide 1997

[collectif], *Guide pratique des roches et minéraux*, Paris-Bruxelles-Montréal-Zurich, Reader Digest, 1997.

GUIFFREY 1877

Guiffrey, Jules Joseph, « Testament et inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux etc. de Claudine Bouzonnet Stella, rédigés et écrits par elle-même 1693-1697 », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1877, p. 1-112.

GUIFFREY 1911

Guiffrey, Jules Joseph, « Testament et inventaire après décès de André Le Nostre et autre document le concernant », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1911, p. 217-248.

GUZZO 1998

Guzzo, Enrico Maria, « I Dipinti di Alessandro Turchi nelle collezione Giusti e qualche aggiunte al primo Seicento veronese », *Arte Cristiana*, n° 788, 1998, p. 367-379.

HABERT / LOISEL LEGRAND 1998

Habert, Jean, Loisel Legrand, Catherine, *Bassano et ses fils dans les musées français*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.

HARRIS / DE ANDRES 1972

Harris, Henriqueta, de Andrés, Gregorio, *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)*, Madrid, Instituto Diego Velasquez, 1972, p. 3-33.

HASKELL 1963

Haskell, Francis, *Patrons and painters ; a study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, Londres, 1963, trad. fr., *Mécènes et peintres ; l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

HEIDEMAN 1982

Heideman, Johanna Elfreide Louise, *The Cinquecento chapel decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, Academische Pers B.V., 1982.

HEIDEMAN 1988

Heideman, Johanna Elfreide Louise, « A new dating of de' Vecchi's Procession' Painting in Santa Maria in Aracoeli in Rome », *Paragone*, 1988, p. 51-63.

HEINZ / BRUNHAMMER / NOUVEL 1991

Heinz, Brunhammer, Nouvel, *Mosaici e pietre dure, Firenze, Paesi germanici*, Madrid, Milan, Fabri editori, 1991.

HENNING 1987

Henning, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1614) : höfische Malerei zwischen " Manierismus" und Barock*, Essen, Blaue Eule, 1987.

HILLS1999

Hills, Paul, *La Couleur à Venise, marbre mosaïque, peinture et verrerie. 1250-1550*, Londres, Yale University Press, 1999, éd. consultée, traduction Alexandre, Paris, Citadelles § Mazenod, 1999.

HIRST 1961

Hirst, Michael, « The Chigi chapel in S. Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 3-4, 1961, p. 160-185.

HIRST 1965

Hirst, Michael, « A Late work of Sebastiano del Piombo », *The Burlington Magazine*, n° 745, avril 1965, p. 177-185.

HIRST1972

Hirst, Michael, « Sebastiano's Pietà for the Commendador Mayor », *The Burlington Magazine*, n° 114, 1972, p. 585-595.

HIRST 1981

Hirst, Michael, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981.

HOCHMANN 1992

Hochmann, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, Ecole française de Rome, 1992.

HOCHMANN1995

Hochmann, Michel, « La collezione di dipinti di palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644 », p. 108-121, dans Fornari Schianchi, Lucia, (dir.), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milan, Electa, 1995.

HOCHMANN 2003

Hochmann, Michel, « Hans Rottenhammer and Pietro Mera : two northern artists in Rome and Venice », *The Burlington Magazine*, 145, septembre 2003, p. 641-645.

HOCHMANN 2004

Hochmann, Michel, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.

HOOGWERFF1912

Hoogwerff, Godefridus Joannes, *Nederlandsche Schilders in Italie in de XVIe Eeuw (de geschiedenis van het romanism)*, Utrecht, A. Oosthoek, 1912.

HOOGWERFF1913

Hoogewerff, Godefridus Joannes, *Bescheidenin Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en geleerden*, Martinus Nijhoff, 1913.

HOOGEWERFF 1932

Hoogewerff, Godefridus Joannes, *Documenten betreffende nederlandse Schilders te Rome omstreeks het midden der XVIe Eeuw*, Rome, Nederlandish historich Instituut te Rome, 1932.

HOOGEWERFF1960

Hoogwerff, Godefridus Joannes, « Appunti sulle opere di Giovanni Bilivert », *Commentari*, n° 2, 1960, p. 139-155.

HUMFREY / KEMP 1990

Humfrey, Peter, Kemp, Humphrey, (dir.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, University Press, 1990.

IEZZI 1975

Iezzi, Ernesto, *S. Silvestro al Quirinale*, Rome, Tipografia Artistica Fratelli Fonticoli & Biagetti, 1975.

IMPEY / Mc GREGORY1997

Impey, Olivier, Mc Gregory, Arthur, *The Origins of museums, the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford, Clarendon press, 1997.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1932

Incisa della Rocchetta, Giovanni, « Le Vicende di tre quadri d'Altare », *Roma*, 1932, p. 255-270.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1963

Incisa della Rocchetta, Giovanni, « Documenti editi e inediti sui quadri del Rubens nella Chiesa Nuova », *Atti della Ponteficia Accademia Romana di Archeologia III. Rendiconti XXXV*, 1963, p. 161-183.

[Inventario] 1936

Inventario degli oggetti d'arti d'Italia. Provincia di Padova, Padoue, Libreria dello Stato, 1936.

JACOBY 2000

Jacoby, Joachim, *Hans von Aachen 1552-1615*, Berlin/ München, Deutscher Kunstverlag, 2000.

JAFFE1963

Jaffé, Michael, « Peter Paul Rubens and the Oratorian fathers », *Proporzioni*, 1963, p. 209-240

JAFFE 1977

Jaffé, Michael, *Rubens and Italy*, Oxford, Phaedon, 1977.

JERVIS 1862

Paget Jervis, William, *The Mineral resources of Central Italy, including a description of the mines and marbles quarries*, Londres, Edward Stanford, 1862.

JERVIS 1994

Jervis, Paolo, *Paesaggi del Marmo. Uomini e cave nelle Alpuane*, Venise, Marsilio, 1994.

JESTAZ 1994

Jestaz, Bertrand, *L'Inventaire des palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Rome, Ecole française de Rome, 1994.

JONES1993

Jones, Pamela, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and reform in seventeenth century Milan*, Cambridge, University Press, 1993.

KAMP1993

Kamp, Georg W., *Marcello Venusti : Religiose Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach, Hänsel-Hobenhausen, 1993.

KAUFMANN DA COSTA 1978

Kaufmann Da Costa, Thomas, « Remarks on the collections of Rudolfs II : the Kunstkammer as a form of Representatio », *Art Journal*, XXXVIII, 1978, p. 22-28.

KAUFMANN DA COSTA 1985

Kaufmann Da Costa, Thomas, *L'Ecole de Prague. La Peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris, Flammarion, 1985.

KAUFMANN DA COSTA 1985

Kaufmann Da Costa, Thomas, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago, Univ. Chicago Press, 1988.

KAUFMANN DA COSTA 1993

Kaufmann Da Costa, Thomas, *The Mastery of nature : aspects of art, science and humanism in the Renaissance*, Princeton, N. J. Princeton University Press, 1993.

KENINGSTON 1980

Kenington, Hayward, préface Santisteban, traduction, Moniño Soreano, Rafael Rodrigues, *Francisco de Los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980.

KESPERN 1989

Kespern, Sylvain, « Antoine Bouzonnet Stella, peintre (1637-1682). Essai de catalogue », *Bulletin de la*

Société de l'Histoire de l'Art français, 1988, (1989), p. 32-54.

KESPERN 1993

Kespern, Sylvain, « Mariette et les Bouzonnet Stella. Notes sur un atelier et sur un peintre graveur, Claudine Bouzonnet Stella », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993 (1994), p. 31-41.

KESPERN 1994

Kespern, Sylvain, « Jacques Stella ou l'amitié funeste », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1509, 1994, p. 185-201.

KINKEAD 1986

Kinkead, Theobald, « The Picture collection of Don Nicolas Omazur », *The Burlington Magazine*, 995, février 1986, p. 132-144.

KIRWIN 1971

Kirwin, William Chandler, « Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory : The date of the Sale of various notable paintings », *Storia dell' Arte*, 1971, p. 53-56.

KIRWIN 1972

Kirwin, William Chandler, *Christofano Roncalli (1551/2-1626), an exponent of the Proto-Baroque : his activity through 1605*, Michigan, University Microfilms International, 1972.

KLAPISCH-ZUBER 1969

Klapisch-Zuber, Christiane, *Les Maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969.

KLEIN1983

Klein, Robert, *La Forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, Paris, Gallimard, 1983.

LA BARBERA1997

La Barbera, Simonetta, *Il Paragone delle Arti nella teoria artistica del Cinquecento*, [S.l.], Safaro, 1997.

LABROT1970

Labrot, Gérard, *Le Palais Farnese de Caprarola : essai de lecture*, Paris, Klincksiek, 1970.

LABROT 1987

Labrot, Gérard, *L'Image de Rome, une arme pour la Contre-Réforme 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.

LABROT 1992

Labrot, Gérard, *Italian Inventories : collection of paintings in Naples 1600-1780*, Londres-New-York-Paris, G. Saur, 1992.

LAMBLIN 1979

Lamblin, Bertrand, *Art et Nature*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1979.

LANCILLOTTO MARIOTTI 1924

Lancillotto Mariotti, « Anni su Scipione Pulzone detto Gaetano ritrattisca », *Arte*, 1924, p. 27-38

LANFRANCHI STRINA 2003

Lanfranchi Strina, Bianca, (dir.), *Libretto dei conti del pittore Tiberio Tinelli (1618-1633)*, Venise, Comitato editore, 2003.

LANEYRIE-DAGEN 2003

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Rubens*, Paris, Hazan, 2003.

LARSEN 1960

Larsen, Erik, « A Contribution to Sebastiano del Piombo changing conception of "Christ carrying the Cross " », *L'Arte*, 1960, p. 209-214.

LAVIN ARONBERG 1975

Lavin Aronberg, Marilyn, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New-York, N.Y. University Press, 1975.

LECCHINI 1991

Lecchini, Giovanni Simona, *Alessandro Allori*, Turin, Umberto Allemandi & C, 1991.

LEE 1967(1991)

Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, Norton and Company inc., 1967, édition consultée, traduction et mise à jour, M. Brock, *Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV-XVIII siècles*, Paris, Macula, 1991.

LEFEVRE 1969

Lefevre, Renato, « Don Ferrante Ruiz e la compagni dei poveri forestieri e pazzi », *Studi Romani*, 1969, p. 147-159.

LENSI 1929

Lensi, Alfredo, *Palazzo Vecchio*, Milan-Rome, Bestetti e Tumminelli, 1929.

LEONE DE CASTRIS 1993

Leone de Castris, Pierluigi, « Collezionismo nella Napoli del Cinquecento », p. 61-93, dans [coll.], *Aspetti del collezionismo in Italia. Da Federico II al primo Novecento*, Sicile, Regione siciliane, 1993.

LEONE DE CASTRIS1995

Leone de Castris, Pierluigi, « I Dipinti », p. 96-196, dans *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogue d'exposition, Fornari Schianchi, Lucia, Spinosa, Nicola, (dir.), Naples-Parme-Munich, 1995.

LEONE DE CASTRIS1996

Leone de Castris, Pierluigi, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 Fasto e devozione*, Naples, Electa, 1996.

LE SUEUR1992

Le Sueur, Hélène, « Proposition pour Pasquale Ottino dessinateur », *Verona Illustrata*, 1992, p. 53-66.

LE SUEUR 2000

Le Sueur, Hélène, « Pour Alessandro Turchi jeune : à propos de deux Allégories de Baptême », *Verona Illustrata*, 2000, p. 21-28.

LEVEY 1971

Levey, Michael, *Seventeenth and eighteenth century Italian schools*, Londres, National Gallery, 1971.

LEVI 1900

Levi, Cesare Augusto, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venise, F. Ongania, 1900.

LICHTENSTEIN 1989

Lichtenstein, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.

LIEBENWEIN1977

Liebenwein, G. Wolfgang, *Studiolo : die Entstehung eines Raumtypes und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin, Mann, 1977.

LODA 1999

Loda, Angelo, « Per la storia del quadro "agiografico" : il ciclo dei Fiammenghini in S. Bernardino a Chiari ed altri esempi in territorio bresciano », *Civiltà bresciana*, n° 3, 1999,

p. 80-107.

LOHSE BELKIN 1998

Lohse Belkin, Kristin, *Rubens*, Londres, Phaidon, 1998.

Londres/Rome2001

The Genius of Rome 1592-1623, catalogue d'exposition, Brown, Beverly Louise, Londres-Rome, 2001.

LONGHI 1926

Longhi, Roberto, « Precisioni nelle gallerie italiane », *Vita Artistica*, 1926, p. 123-126.

LONGHI 1928-29

Longhi, Roberto, « Quesiti Caravaggeschi », *Pinacoteca*, I, 1928-29, p. 2-33, p. 258-320.

LONGHI 1957

Longhi, Roberto, « Una Traccia per Filippo Napoletano », *Paragone*, n° 95, 1957, p. 33-62.

LO SARDO 1999

Lo Sardo, Eugenio, *Iconismi e mirabilia da Athanasius Kircher*, Rome, edizioni dell'Elefante, 1999.

LUCA 2004

Luca, Francesca de, « Jacopo da Empoli e gli apparati celebrativi medicei », p. 215-227, dans, *Jacopo da Empoli 1551-1640*, catalogue d'exposition, Empoli, 2004.

LUCCO /VOLPE 1981

Lucco, Marco, Volpe, Carlo, *L'Opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milan, Rizzoli, 1981.

Lugano 1998

Rabisch : il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese, catalogue d'exposition, Kahn-Rossi, Porzio, (dir.), Lugano, 1998.

LUGLI1997

Lugli, Adalgisa, *Wunderkammer*, Turin, Umberto Allemandi & C., 1997.

LUGLI 1983 (1988)

Lugli, Adalgisa, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan G. Mazzotta, 1983, trad. consultée, *Naturalia et Mirabilia, les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Biro, 1998.

LUZIO1913

Luzio, Alessandro, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627*, Milan, Cogliati, 1913.

MACIOCE 2002

Macioce, Stefano, (dir.), *Giovanni Baglione (1566-1644) pittore e biografia di artisti*, Rome, Lithos, 2002.

Madrid 1995

Sebastiano del Piombo y España, catalogue d'exposition, Mena Marqués, Manuela, (dir.), Madrid, 1995.

Madrid 1998-1999

Felippe II. Un monarca y su epoca. El Principe del Rinascimento, catalogue d'exposition, Checa Cremades, (dir.), Madrid, 1998-1999.

Madrid 2001

Los Bassanos en la España del siglo de oro, catalogue d'exposition, Falomir Faus, Miguel, (dir.), Madrid, 2001.

Madrid2001 bis

Las Colecciones Reales españolas de mosaicos y piedra duras, catalogue d'exposition, Gonzáles-Palacios, Alvar, Madrid, 2001.

Madrid 2003

Tiziano, catalogue d'exposition, Falomir Faus, Miguel, (dir.), Madrid, 2003.

Madrid 2005-2006

Rafael. Retrato de un joven, catalogue d'exposition, Natale, Mauro, (dir.), Madrid, 2005-2006.

MAGAGNATO / PASSAMANI1978

Magagnato, Licisco, Passamani, Bruno, *Il Museo civico di Bassano del Grappa. I dipinti dal XIV al XX secolo*, Venise, Neri Pozza Editore, 1978.

MAGAGNATO1991

Magagnato, Licisco, *Arte e civiltà a Verona*, Verone, Neri Pozza editori, 1991.

MALTESE 1990

Maltese, Corrado, *I Supporti nelle arti pittoriche*, Milan, Mursia, 1990.

MALVEZZI 1882

Malvezzi, Luigi, *Le Glorie nell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milan, Giacomo Agnelli, 1882.

Mantoue 1996

Domenico Fetti 1588-1623, catalogue d'exposition, Safarik, Eduard, (dir.), Mantoue, 1996.

MANAZALE 1817

Manazzale, Andrea, *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione di monumenti antichi e moderni ...*, Rome, Giovanni Saudellari, 1817.

MANCINI 1998

Mancini, Matteo, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venise, istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 170-171.

MANZITTI 1972

Manzitti, Camillo, *Valerio Castello*, Genève, SAGEP, 1972.

MARANDOLA 2002

Marandola, Marzia, « La Cappella dei Principi : un cantiere secolare » », p. 76-95, dans, Conforti, Claudia, Hopkins, Andrea, (dir.), *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'Architettura Rinascimentale e Barocca*, Atti del colloquio, Roma, 21-23 mars 2002, Rome, Nuova Argos, 2002.

MARANI / PERINA 1965

Marani, Ercolano, Perina, Chiara, *Mantova. Le arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, Mantoue, Istituto Carlo d'Arco, 1965.

MARIANI CANOVA 1980

Mariani Canova, Giordana, « Alle Origini della Pinacoteca Civica di Padova : i dipinti delle corporazioni religiose sopresse e la galleria abbaziale di S. Giustina », *Bollettino del Museo civico di Padova*, 69, 1980, p. 9-220.

MARINELLI 1982

Marinelli, Sergio, « Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo », *Paragone*, 387, 1982, p. 33-43.

MARINELLI/ MAGAGNATO 1983

Marinelli, Sergio, Magagnato, Licisco, *Museo di Castelvecchio*, Venise, Storti, 1983.

MARINELLI 1991

Marinelli, Sergio, « Ritorno al Seicento », *Verona Illustrata*, 4, 1991, p. 55-68.

MARINELLI 2000

Marinelli, Sergio, « Verona », p. 327-413, dans, Lucco, Mauro, (dir.), *La Pittura del Veneto. Il Seicento I*, Milan, Electa, 2000.

MARINELLI 2001

Marinelli, Sergio, « Da Turchi a Gramatica : integrazioni al Seicento », *Verona Illustrata*, 14, 2001, p. 42- 52.

MARINELLI / MAZZA 2002

Marinelli, Sergio, Mazza, Angelo, (dir.), *Paolo Piazza : pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, Vérone, Banca Popolare di Verona e Novara, 2002.

MARIO 1999

Mario, Giuseppe, (dir.), *Pittura veneziana del Quattrocento al Settecento : Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venise, Arsenale editrice, 1999.

MARTIN 2002/2003

Martin, Hélène, *La Peinture de chevalet sur supports pierreux. Approche historique et technologique en vue de leur conservation-restauration. A travers l'étude et le traitement d'une peinture à l'huile sur marbre, anonyme, pays-Bas, XVIIe siècle*, Travail de fin d'étude, école nationale supérieure des Arts visuels la Cambre. Atelier de conservation et restauration d'œuvres d'Art, 2002-2003

MARTOS LOPEZ1951

Martos Lopez, Ramon, *Monumento de Ubedà, La Iglesia de El Salvador*, Ubedà, Graficas Bellon, 1951.

MASON RINALDI1979

Mason Rinaldi, Stefania, « Recensione a Art Vénitien en Suisse et au Liechtenstein », *Prospettiva*, n° 19, 1979, p. 65-66.

MASON RINALDI1984

Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane. L'Opera completa*, Milan, Alfieri, 1984.

MASSINELLI2004

Massinelli, Anna Maria, « Miracles lapidaires », *F.M.R.*, n° 108, février-mars 2004, p. 110-128.

MATTEOLI 1975

Matteoli, Anna, « Documenti sul Cigoli », *Commentari*, 26, 1975, p. 163-174.

MATTEOLI 1980

Matteoli, Anna, *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto*, Pise, Giardini, 1980.

MATTHIAE 1982

Matthiae, Guglielmo, *S. Maria degli Angeli*, Rome, Studi Romani, 1982.

MAURI 1993

Mauri, Chiara, *Santa Maria della Passione e il museo d'arte sacra*, Milan, N.E.D, 1993.

MAURIES 2002

Mauriès, Patrick, *Cabinets de Curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.

MAZZA 1997

Mazza, Cristiana, « La Committenza artistica del futuro doge Nicolò sagredo e l'inventario di Agostino Lama », *Arte Veneta*, 51, 1997, p. 88-103.

MENDELSON1982

Mendelsohn, Leatrice, *Paragoni Benedetto Varchi's due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Michigan,

Umi Research Press, Ann Arbor, 1982.

MENZIO 2004

Menzio, Eva, (dir.), *Artemisia Gentileschi. Lettere precedute da : Atti di un processo per stupro*, Milan, Abscondita, 2004.

MEROT 1994

Mérot, Alain, *La Peinture française*, Paris, Gallimard / Electa, 1994.

MERRIFIELD1849

Merrifield, Mary, *Original treatises on the art of painting*, Londres, Murray, 1849, éd. consultée, Dover, New-York publications, 1967.

MESLAY 2001

Meslay, Olivier, « Murillo and “smoking mirrors” », *The Burlington Magazine*, 143, février 2001, p. 73-79.

MESLAY 2005

Meslay, Olivier, « Les Peintures sur obsidienne. Une mystérieuse technique picturale », *Dossier de l'Art. Murillo peintre de la douceur*, n° 115, 2005, p. 34- 39.

MEZZANOTTE / BASCAPE 1948

Mezzanotte, Paolo, Bascapé, Giacomo, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano : guida sistematica della città*, Milan, Emilio Bestetti, 1948.

MIARELLI MARIANI1989

Miarelli Mariani, « "Il Cristianesimo primitivo" nella riforma cattolica e alcune incidenze sui Monumenti del passato », p. 133-166, publié dans Spagnesi, (dir.), *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Actes du colloque d'Histoire de l'Architecture, Rome, mars 1989, Rome, Centro di Studi per la Storia del'Architettura, 1989.

MICHEL /SAISON 1997

Michel, Christian, Saison, Maryvonne, (coordinateurs), « La Naissance de la Théorie de l' Art en France 1640-1720 », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997.

Milan 1973

Il Seicento Lombardo, catalogo dei dipinti e delle sculture, catalogue d'exposition, Milan, 1973.

Milan 1974

Un po' di Seicento, catalogue d'exposition, Milan, 1974.

Milan1984

Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del seicento, catalogue d'exposition, Aimi, Antonio, De Michele, Vincenzo, Morandotti, Alessandro, (dir.), Milan, 1984.

Milan 2000

Pietra dipinta : Tesori nascoti del' 500 et del' 600 da una collezione privata milanese, catalogue d'exposition, Bona Castellotti, Marco, (dir.), Milan, 2000.

Milan 2001

Perino del Vaga : tra Raffaello e Michelangelo, catalogue d'exposition, Parma Armani, Elena, (dir.), Milan, 2001.

Milan / St Pétesbourg 2001

Guderzo, Mario, Artemevia, Irina, (dir.), *Cinquecento Veneto. Pintures de l'Ermitage*, catalogue d'exposition, Milan / Saint Pétersbourg, 2001.

Milan 2005

Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo, catalogue d'exposition, Rosci, Marco, (dir.), Milan, 2005.

MILANESI 1890

Milanesi, Gaetano, *LesCorrespondants de Michelange. I. Sebastiano del Piombo*, Paris, Librairies de l'Art, 1890.

MILSTEIN1978

Milstein, Ann Rebecca, *The Paintings of Girolamo Bedoli*, New-York, Garland, 1978.

MOISY 1974

Moisy, Pierre, *Catalogue du musée des Beaux-Arts de La Rochelle*, La Rochelle, Quartier Latin, 1974.

MOJON1805

Mojon, Giuseppe, *Descrizione mineralogica della Liguria*, Gênes, Fragoni, 1805.

MONBEIG GOGUEL / COSTAMAGNA / HOCHMANN 2001

Monbeig Goguel, Nathalie, Costamagna, Philippe, Hochmann, Michel, (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Rome, Ecole française de Rome, 2001.

MONBEIG GOGUEL 2004

Monbeig Goguel, Nathalie, « Attualità della ricerca su Francesco Salviati, dieci anni dopo la monografia di Luisa Mortari », p. 203-211, dans, Pasculli Ferrara, Mimma, *Per la storia dell arte in Italia e in Europa : studi in onore di Luisa Mortari*, Rome, De Luca, 2004.

MONGERI 1872

Mongeri, Giuseppe, *L'Arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milan, Società Cooperativa Fra Tipografici, 1872.

MONTAGU 1971

Montagu, Jennifer, « Un Dono del cardinal Francesco Barberini al re di Spagna », *Arte Illustrata*, n° 4, 1971, p. 42-51

MONTANA / GAGLIARDO BRIUCCIA 1988

Montana, Giuseppe, Gagliardo Briuccia, Valentina, *I Marmi ed i diaspri del Barocco siciliano*, Palermo, Flacovvio, 1988.

MONTEVECCHI 1985

Montevecchi, Benedetta, *Sant'Agostino*, Rome, Studi Romani, 1985.

MORA / PHILIPPOT1977

Mora, Paolo et Laura, Philippot, Paul, *La Conservation des peintures murales*, Bologne, Compositori, 1977.

MORANDOTTI 1981

Morandotti, Alessandro, « Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia. Mecenate nella Milano del tardo Cinquecento », *Archivio Storico Lombardo*, 10, 1981, p. 115-162.

MORANDOTTI 2000

Morandotti, Alessandro, « Icone Lombarde : la natura morta dalle Origini all'età della Riforma Settecentesca », p. 39-51, dans, Goddi, Giovanni, (dir), *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, catalogue d'exposition, Reggia di Colorno, 2000.

MORANDOTTI 1989

Morandotti, Alessandro, « Giuseppe Vicenzino », dans, Porzio, Pier Luigi, Zeri, Federico, *La Natura morta in Italia*, Milan, 1989.

MOREL 1997

Morel, Philippe, *Les Grottesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

MORENO / STEFANI2000

Moreno, Paolo, Stefani, Chiara, (dir.), *Galleria Borghese*, Turin, Touring édition, 2000.

MORETTI / ZAMPETTI1992

Moretti, Mario, Zampetti, Pietro, *S. Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologne, Calderini, 1992.

MORTARI 1992

Mortari, Luisa, *Francesco Salviati*, Rome, De Luca, 1992.

MOSCHINI MARCONI 1962

Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademie di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1962.

MUCCINI 1990

Muccini, Ugo, *The Salone dei Cinquecento of Palazzo Vecchio*, Florence, Cassa di Risparmio di Firenze, 1990.

MULLALY 1985

Mullaly, Terence, « A Note on Paolo Farinati's working methods », *The Burlington Magazine*, n° 127, nov. 1985, p. 779.

Munich 1995

Der Glanz des Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, catalogue d'exposition, Munich, 1995.

Munich / Florence 2002-2003

Natura Morta italiana tra Cinquecento e Settecento, catalogue d'exposition, Gregori, Mina, (dir.), Munich-Florence, 2002-2003.

MUNOZ GASPARINI 1925

Muñoz Gasparini, Lina, *S. Marcello al Corso*, Rome, Casa editrice Roma, 1925.

MÜNTZ / MOLINER 1886

Müntz, Eugène, Moliner, Emile, *Le Château de Fontainebleau au XVIIe siècle d'après des documents inédits*, Paris, daupeley-Couverneur, 1886.

MUZII 1995

Muzii, Rossana, « I Disegni », p. 102-107, dans, *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogue d'exposition, Fornari Schianchi, Lucia, Spinosa, Nicola, (dir.), Naples-Parme-Munich, 1995.

Naples 1994-95

L'Arte della tartaruga. Le Opere dei Musei napoletani e la donazione Sbriziolo De Felice, catalogue d'exposition, Spinosa, Nicola, (dir.), Naples, 1994-1995.

Naples / Parme / Munich 1995

I Farnese. Arte e collezionismo, catalogue d'exposition, Fornari Schianchi, Lucia, Spinosa, Nicola, (dir.), Naples-Parme-Munich, 1995.

NAPOLEONE 1989

Napoleone, Caterina, « Appunti sul "Natural history of Fossils V" della Royal Library di Windsor », p. 187-199, dans, Solinas, Francesco, (dir.), *Cassiano dal Pozzo*. Actes du colloque, Naples, 1987, Rome, De Luca, 1989.

NAPPI1984

Nappi, Rosaria Maria, « Note sull'attività giovanile di Filippo Napoletano », *Prospettiva*, n° 37, 1984, p. 33-42.

NATALE 1997

Natale, Mauro, (dir.), *I monumenti Borromeo. Scultura Lombarda del Rinascimento*, Turin, Umberto Allemandi & C, 1997.

NATALE 2000

Natale, Mauro, *Le Isole Borromeo e la rocca d'Angera. Guida storico-artistica*, Milan, Silvana editoriale, 2000.

National Gallery1973

National Gallery, illustrated catalogue, Londres, National Gallery, 1973.

NEGRO / PIRONDINI1995

Negro, Emilio, Pirondini, Massimo, (dir.), *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modène, Artioli, 1995.

NEGRO1999

Negro, Angela, *La Collezione Rospigliosi, la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, Argos, 1999.

NEILSON 1979

Neilson, Nancy Ward, *Camillo Procaccini. Paintings and drawings*, New-York, Garland, 1979.

New York1986

Important Old masters paintings and discoveries of the past year, Corsini, New York, 1986.

Nice 1991

L'Ardoise. Art et techniques en sculpture et peinture de la Ligurie au pays de Nice, catalogue d'exposition, Audibert, Colette, (dir.), Nice, 1991.

NIEDERSTEIN1931

Niederstein, Albrecht, « Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 52, 1931, p. 1-33.

NISSMAN 1979

Nissman, Joan Lee, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638 : a Tuscan painter in Florence and Rome*, Londres, University Microfilms International, 1979.

Novara 1964

Mostra del Cerano, catalogue d'exposition, Rosci, Marco (dir.), Brizio, Anna Maria, Palazzo del Broletto, Novara, 1964.

OLIVA 1985

Oliva, Mario, *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Controriforma*, Mursia, S.P.A., 1985.

OLMI1978

Olmi, Giuseppe, *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento, Libera università degli studi di Trento, 1978.

ORBAAN 1920

Orbaan, Johannes A., *Miscellanea della R. Societa romana di Storia Patria. Documenti sul Barocco in Roma*, Rome, Biblioteca Vallicelliana, 1920.

ORLANDO2001

Orlando, Anna, « Ritrattisti genovesi del Seicento. Punti fermi, aggiunte e precisazione », n° 36, 2001, *Paragone*, p. 19-38.

Orléans 2001-2002

Pacht Bassani, Paola, Kespem, Sylvain, Notter, Annick, (dir.), *Seule la peinture ... Pierre Brébiette (1598 ? - 1642)*, catalogue d'exposition, Orléans, 2001-2002.

OTTANI CAVINA1964

Ottani Cavina, Anna, « Marcantonio Bassetti », *Arte Antica e Moderna*, n° 26, 1964, p. 151-166.

OTTANI CAVINA1964a

Ottani Cavina, Anna, « La Mostra del Cerano a Novara », *Arte Antica e Moderna*, n° 26, 1964, p. 239-241.

OTTANI CAVINA1971

Ottani Cavina, Anna, « I Dipinti su lavagna », *Bolaffi Arte*, n° 6, 1971, p. 22-24.

PACHT BASSANI 2002

Pacht Bassani, Paola, « Redécouverte de Brébiette une expression du génie français sous Louis XIII », *L'Objet d'Art. L'Estampille*, n° 365, 2002, p. 46-55.

Padoue 1988

La Quadreria Emo Capodilista : 543 dipinti dal'400 al'700, catalogue d'exposition, Banzato, Davide, Padoue,

1988.

Padoue 1990

Fiamminghi. Arte fiamminghi e olandese nel Seicento nella Repubblica veneta, Limantini Viridis, Caterina, Banzato, Davide, (dir.), catalogue d'exposition, Padoue, 1990.

Padoue 1991-1992

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova, dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogue d'exposition, Ballarin, Alessandro, Banzato, Davide, (dir.), Padoue, 1991-92.

Padoue 1992

Ponentini e foresti : pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova, catalogue d'exposition, Limentani Viridis, Caterina, Banzato, Davide, Padoue, 1992.

Padoue1997

Da Padovanino a Tiepolo : dipinti dei Musei civici di Padova del Seicento e Settecento, catalogue d'exposition, Banzato, Davide, Mariuz, Adriano, Pavanello, Giuseppe, (dir.), Padoue, 1997.

PALADINO 1909

Paladino, Giuseppe, *Giulia Gonzaga e il movimento Valdesiano*, Naples, Tip. F. Sangiovanni e figlio, 1909.

Palerme 1999 / Rome2000

Porto di Mare (1570-1670). Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero, catalogue d'exposition, Abbate, Vincenzo, (dir.), Palerme 1999 / Rome 2000

PALLUCCHINI 1966

Pallucchini, Rodolfo, *Sebastiano del Piombo*, Milan, Fabbri, 1966.

PALLUCCHINI 1975

Pallucchini, Rodolfo, « La Pittura veronese tra "maniera" e "natura" », *Arte Veneta*, 28, 1974, (1975), p. 133-156.

PALLUCCHINI 1981

Pallucchini, Rodolfo, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milan, Electa, 1981.

PAMPALONI MARTELLI1975

Pampaloni Martelli, Annapaula, *Museo dell' Opificio delle Pietre Dure di Firenze*, Firenze, Arnaud, 1975.

PANCHERI2003

Pancheri, Roberto, « Paolo Piazza pittore Rudolfino », *Arte Veneta*, n° 57, 2003, p. 43-49.

PANOFSKY1927

Panofsky, Erwin, « Die Pieta von Ubeda. Ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastianofrage », p. 150-161, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich-Leipzig-Vienne, Amalthea, 1927.

PANOFSKY 1954 (2001)

Panofsky, Erwin, *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1954, édition consultée, traduction Nathalie Heinich, *Galilée, critique d'art*, Paris, les Impressions nouvelles, 2001.

PANOKSKY 1960(1989)

Panofsky, Erwin, *Idea*, Berlin, Hessling, 1960, édition consultée, Paris, Gallimard, 1989.

PAPI 1994

Papi, Gianni, *Andrea Comodi*, Florence, Edifir, 1994.

Paris 1965

Giorgio Vasari. Dessinateur et collectionneur, catalogue d'exposition, Monbeig Goguel, Catherine, Paris, 1965.

Paris1993

Le Siècle de Titien, catalogue d'exposition, Paris, 1993.

Paris1995-1996

Réserves : les suspens du dessin, catalogue d'exposition, Viatte, Françoise, Boubli, Lizzie, (dir.), Paris, 1995-1996.

Paris 1996

Tous les Savoirs du monde, encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXIe siècle, catalogue d'exposition, Schaer, Roland, (dir.), Paris, 1996.

Paris 2002

Un Temps d'exubérance. Les Arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche, catalogue d'exposition, Paris, 2002.

Paris 2003

Michel-Ange, catalogue d'exposition, Joannides, Paul, (dir.), Paris, 2003.

Paris 2003-2004

Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte, catalogue d'exposition, Malgouyres, Philippe, Blanc Rhiel, Clément, (dir.), Paris, 2003-2004.

Paris2004-2005

Primatice, Maître de Fontainebleau, catalogue d'exposition, Cordellier, Dominique, (dir.), Paris, 2004-2005.

PARMA ARMANI1986

Parma Armani, Elena, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Gênes, Sagep, 1986.

PECCHIAI 1950

Pecchiai, Pio, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Rome, Ruffolo, 1950.

PEDROCCO / CHASTEL 2000

Pedrocco, Filippo, Chastel, André, préface, *Titien*, Milan, Liana Levi, 2000.

PELTZER 1912

Peltzer, Artur Rudolf, « Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 3, 1911-1912, (1912), p. 71-182.

PEPI 1966

Pepi, Ruberto, *L'Abbazia di Santa Giustina in Padova. Storia e Arte*, Padoue, Monaci Benedettini, 1966.

PEPPER1971

Pepper, Stephen, « Guido Reni's roman account book », *The Burlington Magazine*, n° 819, juin 1971, p. 309-317.

PEPPER1984

Pepper, Stéphane, *Guido Reni : a complete catalogue of his works with an introductory text*,

Oxford, Phaidon, 1984.

PEREZ SANCHEZ 1965

Perez Sanchez, Alfonso Emilio, *Pittura italiana del S. 17 en Spagna*, Madrid, Universidad, 1965.

PERICOLI RIDOLFINI[1969 ?]

Pericoli Ridolfini, Cecilia, *Il Palais de la Chancellerie e la Basilica di San Lorenzo in Damaso*, Rome, Fratelli Palombi, [1969 ?].

PEROTTI 1931

Perotti, Aurelia, *I Pittori Campi da Cremona*, Milan, tipografia C.M. Zappa, 1931.

PERSICO1820

Persico, Giambatista, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Vérone, Societa tipografica editrice, 1820.

PEZZATI 2002

Pezzati, Sofia, « Due Dipinti trascinati di Antonio Tempesta e un misteroso disegno », *Paragone*, n° 43, mai 2002, p. 71-80.

PICCA 1997

Picca, Francesco, *Le Stampe della Collezione d'Errico. Incisori europei dal Cinquecento al Settecento*, Bari, Mario Adda, 1997.

PIETRANGELI 1960

Pietrangeli, Carlo, « "Capella vecchia" e "Capella nuova" nel Palazzo dei Conservatori », *Capitolium*, n° 2, 1960, p. 11-17.

PIGNATTI 1976

Pignatti, Teresa, *Veronese*, Venise, Alfieri, 1976.

PIJL1998

Pijl, Luuk, « Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens », *The Burlington Magazine*, octobre 1998, p. 660-667.

PILO 1976

Pilo, Giuseppe Maria, « Un Dipinto di lapizlazzuli di Jacopo Bassano », *Arte Veneta*, n° 29, 1975, (1976), p. 167-173.

PILO 1999

Pilo, Giuseppe Maria, (dir.), *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venise, Arsenale editrice, 1999.

PILLSBURY 1970

Pillsbury, Edmond, « Three unpublished paintings by Giorgio Vasari », *The Burlington Magazine*, vol. CXII, février 1970, p. 94-100.

PINELLI 1977

Pinelli, Antonio, « Pittura e Controriforma. « Convenienza » e misticismo in Giovanni de Vecchi », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n°6, 1977, p. 49-85

PINELLI 2001

Pinelli, Antonio, « La Cappella delle tombe scambiate. Novità sulla cappella Chigi in Santa Maria del Popolo », p. 253-285, dans, Monbeig Goguel, Catherine, Costamagna, Philippe, Hochmann, Michel, (dir.), *Francesco Salviati et la bella maniera*, Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), Rome, Ecole française de Rome, 2001.

PIROVANO 1822

Pirovano, Francesco, *Milano nuovamente descritta del pittore Francesco Pirovano ...*, Milan, Jean Silvestri,

éd. consultée, trad. fr., Milan, Jean Silvestri, 1822.

Pistoia 1996

L'Età di Savonarola : Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo 500, catalogue d'exposition, Afflito, Chiara d', Falletti, Franca, Muzzi, Andrea, (dir.), Pistoia, 1996.

PIZZAVINO / SIGNOROTTO1995

Pizzavino, Paolo, Signorotto, Gianvittorio, (dir.), *Lombardia Borromaica. Lombardia spagnola 1554-1659*, Rome, 1995 éd. consultée, Rome, Bulzoni, 2001.

POMIAN 1987

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

POMIAN 1992

Pomian, Krzysztof, *Peintres et commanditaires à Venise 1540-1628*, Rome, École française de Rome, 1992.

POMMIER 1988

Pommier, Edouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1988.

POPE-HENNESSY1966

Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1966.

PORTOGRUARO1936

Portogruaro, Davide M. Da, préface, Fiocco, Giuseppe, *Paolo Piazza ossia P. Cosimo da Castelfranco pittore cappucino 1560-1620*, Venise, Libreria emiliana editrice, 1936.

POTTERTON1981

Potterton, Homan, *National gallery of Ireland. Illustrated summary catalogue of paintings*, Dublin, Gill and Macmillan, 1981.

POTTS 2003

Potts, Timothy, (dir.), *Kimbell Art Museum. Handbook of the collection*, Fort worth, Kimbell Art Museum, 2003.

POUGETOUX2003

Pougetoux, Alain, *La Collection des peintures de l'Impératrice Joséphine*, Paris, R.M.N., 2003.

POUGH 1979

Pough, Frédérick H., *Guide des roches et minéraux*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1979, 4ème édition.

PREDEVELLO1972

Predevello, Giustinio, *S. Giustina V. e M. di Padova*, Padoue, Abbazia di S. Giustina, 1972.

PREVITALI 1964

Previtali, Giovanni, *La Fortuna dei Primitivi. Dal Vasari al neoclassici*, Turin, Giulio Einaudi, 1964.

PRIMAVORI1997

Primavori, Piero, *I Materiali lapidei ornamentali marmi, graniti e pietre*, Pise, edizioni ETS, 1997.

PROCACCI1955

Procacci, Ugo, « "Una vita" inedita del Muziano », *Arte Veneta*, 1954, (1955) p. 242-264.

PRODI 1962

Prodi, Paolo, « Ricerche sulla teorica delle Arti figurative nella Riforma cattolica », *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, Rome, Storia e Letteratura, 1962, vol. IV, p. 123-212.

PROSPERI 1999

Prosperi, Adriano, *Il Concilio di Trento e la Controriforma*, Turin, U.C.T., 1999.

PROSPERI VALENTI RODINÓ1999

Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta, « Federico : inizi e autonomia », p. 13-26 dans Winner, Matthias, (dir.), *Der Maler Federico Zuccari ; Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Acte international du colloque, Rome-Florence, 1993, Munich, Hirmer Verlag, 1999.

PUGLISI 1983

Puglisi, Catherine, *A Study of the bolognese roman painter Francesco Albani*, Michigan, University Microfilms International, 1983.

PUGLISI1999

Puglisi, Catherine, *Francesco Albani*, Londres, Yale University, 1999.

PULINI 1996

Pulini, Massimo, « Il Naturalismo temperato di Alessandro Turchi », *Storia dell'Arte*, n° 7, 1996, p. 168-198.

PUPILLO 2004

Pupillo, Marco, « Francesco de Rustici e la copia dei cappuccini del San Francesco in meditazione del Caravaggio », *Storia dell'Arte*, n° 108, 2004, p. 79-94.

PUPPI 1964

Puppi, Lionello, « Appunti su Paolo Farinati », *Arte Veneta*, 17, 1963, (1964), p. 106.

PUTATURO MURANO1975

Putaturo Murano, Antonella, « Filippo Napoletano incisore », *Archivio Storico per le Provincie napoletane*, vol. 3, 1975, p. 185-201.

PUTTFARKEN1985

Puttfarken, Thomas, *Roger de Pile's theory of art*, New-Haven / Londres, Yale University Press, 1985.

QUEVEDO 1849

Quevedo, José, *Historia del Real Monasterio del Escorial desde su origen y fundacio hasta fin del año de 1848 y descripcion de las bellezas artisticas y literarias che contiene*, Madrid, establecimiento tipografico de Mellado, 1849.

QUINT1986

Quint, Arlene, *Cardinal Federico Borromeo as a patron and a critic of arts and his museum of 1625*, New York, Garland, 1986.

RAMSDEN 1969

Ramsden, E. H., « A Lost portrait and its identification », *Apollo*, Juin 1969, p. 430-434.

REARICK 1958-59

Rearick, William Roger, « Battista Franco and the Grimani chapel », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n° 2, 1958-59, p. 105-140.

REARICK 1968

Rearick, William Roger, « Jacopo Bassano's last painting : the baptism of Christ », *Arte Veneta*, n° 21, 1967 (1968), p. 102-107.

RECIO VAGANZONES 1974

Recio Vaganzones, Alejandro, « Alfonso Chacon, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma y algun diseños chaconianos poco conocidos », *Rivista di Archeologia Cristiana*, n° 1-4, 1974, p. 295-329.

RECUPERO1975

Recupero, Jacopo, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Florence, Bonecchi, 1975.

Reggia di Colorno 2000

Fasto e rigore. La natura morta nell Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo, catalogue d'exposition, Goddi, Giovanni, (dir), Reggia di Colorno, 2000.

REMONDINI1865

Remondini, Angelo et Marcello, *Santuari e Immagini di Maria Santissima nella città di Genova*, Gênes, Tipografia G. Carozzi, 1865.

REMONDINI1897

Remondini, Angelo et Marcello, *Parrocchie dell'archidiocesi di Genova*, Gênes, Tipografia della Gioventù, 1897.

REPETTI 1849

Repetti, Emanuele, *Compendio Storico della Città di Firenze, sua comunita, diocesi e compartimento fino all'anno 1849*, Florence, Tofani, 1849.

REPETTO CONTALDO1991

Repetto Contaldo, Marina, « Santo Creara e dintorni », *Verona Illustrata*, n° 4, 1991, p. 75-99.

RICE 1997

Rice, Louise, *The Altarpieces of New Peter's. Outfitting the Basilica, 1626-1666*, Cambridge, University Press, 1997.

RIGON 1982

Rigon, Fernando, « Dopo Bassano. Origine ed aspetti del Bassanismo », *Studi Trentini di Scienze Storiche*, 61, 1982, p. 53-75.

Rimini 2000

La Forma del colore. Mosaici dall'Antichità al XX secolo, catalogue d'exposition, Donati, Angela, (dir.), Rimini, 2000.

RINEHART1981

Rinehart, Michael, « A Document for the Studiolo Francesco I », p. 275-289, dans *The Art the Ape and Nature. Studies in honor of H.W. Janson*, New-York, Harry N. Abrahams, 1981.

RIVETTI 1921

Rivetti, Don Luigi, « La Scuola del S. Rosario e la chiesa di S. Maria Maggiore a Chiari », *Brixia sacra*, 1921, p. 81-92.

RIVETTI 1993(éd. posthume)

Rivetti, Don Luigi, *Bricciole di storia Patria*, typographie Clarensa, Chiari, 1993.

ROBERTSON 1990

Robertson, Clare, « "Parmi che sia diventato tutto spirituale" : il Cardinale Farnese e le costruzioni religiose », *Archivio Storico per le Province parmensi*, 42, 1990, p. 413-423.

ROBERTSON 1992

Robertson, Clare, *Il Gran cardinale Alessandro Farnese, patron of the Arts*, New Haven / Londres, Yale University press, 1992.

RODOLICO1953

Rodolico, Francesco, *Le Pietre della citta d'Italia*, Florence, Le Monnier, 1953, 2nde éd.1995.

RODOLICO 1963

Rodolico, Francesco, *L' Esplorazione naturalistica dell'Appennino*, Florence, Le Monnier, 1963.

RODOCANACHI 1903

Rodocanachi, Emmanuele, « Il Campidoglio nel secolo XVI », *Rivista d'Italia*, vol. I, 1903, p. 759-769.

RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS1998

Rodriguez Gutierrez De Ceballos, Alfonso, « Art e mentalita religiosa en el museo de las Descalzas Reales », *Reales Sitios*, n° 138, 1998, p. 13-24.

ROGGERI 1990

Roggeri, Roggero, « I Ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi », *Civiltà Mantovana*, n° 28-29, 1990, p. 61-84.

ROGNINI1973

Rognini, Luciano, « Nuovi documenti per la biografia di Santo Creara (1571-1630) », *Vita Veronese*, n° 7-8, 1973, p. 221.

ROGNINI 1973 bis

Rognini, Luciano, « Per un aggiornamento della biografia di Pasquale Ottino (1578-1630) », *Vita Veronese*, n° 7-8, 1973, p. 377-380.

ROGNINI 1991

Rognini, Luciano, « L'Inventario di Pasquale Ottino », *Verona illustrata*, 1991, p. 101-110.

ROLI 1965

Roli, Renato, « Giovanni de Vecchi », *Arte Antica e Moderna*, 29, 1965, p. 45-56 / 31-32, 1965, p. 324-334.

ROLFI 1999

Rolfi, Serenella, « Cortine e tavolini », *Dialoghi di Storia dell'Arte*, n° 6, 1999, p. 38-53.

ROMANO1995

Romano, Giovanni, *Le Collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, Cassa di Risparmio, 1995.

Rome 1969

Mostra dei restauri 1969, catalogue d'exposition, Rome, 1969.

Rome 1971

Opere in mosaico intarsi e pietra paesina, catalogue d'exposition, Della Pergola, Paola, (dir.), Rome, 1971.

Rome 1973

Il Cavaliere d'Arpino, catalogue d'exposition, Röttgen, Herwarth, Rome, 1973.

Rome 1979

Quadri romani tra '500 e 600. Opere restaurate e da restaurare, catalogue d'exposition, Strinati, Claudio, (dir.), Rome, 1979.

Rome1982-1983

L'immagine di San Francesco nella Controriforma, catalogue d'exposition, Prosperi Valenti, Simonetta, Strinati, Claudio, Rome, 1982-83.

Rome 1993

Roma di Sisto V. Le arti, la cultura, catalogue d'exposition, Madonna, Maria Luisa, (dir.), Rome, 1993.

Rome 1994-1995

Roma 1630. Il Trionfo del pennello, catalogue d'exposition, Hochmann, Michel, (coordinateur), Rome, 1994-1995.

Rome 1995

La Regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte, catalogue d'exposition, Strinati, Claudio, (dir.), Rome, 1995

Rome 1996

Classicismo e Natura, la lezione di Domenichino, catalogue d'exposition, Patrizia, Marsini, Guerico, Sergio, (dir.), Rome, 1996.

Rome 1998

Francesco Salviati ou la Bella Maniera, catalogue d'exposition, Monbeig Goguel, Catherine, Hochmann, Michel, (dir.), Rome, 1998

Rome2001

Athanasius Kircher : il museo del mondo, catalogue d'exposition, Lo Sardo, Eugenio, Rome, 2001.

Rome 2001-2002 / New York2002

Orazio e Artemisia Gentileschi, catalogue d'exposition, Christianensen, Keith, Mann, Judith, (dir.), Rome, 2001-2002 / New York, 2002.

ROMEI 1997

Romei, Francesca, « Ruggero e Angelica di Stefano della Bella », pp. 31-43, dans, Bellesi, Romei, *Un Episodio pittorico dimenticato*, Florence, A. Falciani, 1997.

ROMEI 1997 (2)

Romei, Francesca, « Il Carosello notturno di Stefano della Bella », p. 19-40, dans, Gregori, Mina, Capecchi, Gabriele, Romei, Francesca, *Stefano della Bella, un dipinto riemerso dal buio dei secoli*, Florence, Allemando Falcieni, 1997.

ROSCI 1993

Rosci, Marco, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 1993.

ROSCI 2000

Rosci, Marco, *Il Cerano*, Milan, Electa, 2000.

ROSENBERG 1979

Rosenberg, Pierre, « Tableaux français du XVIIIe siècle », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 5-6, 1979, p. 401.

ROSENBERG 1982

Rosenberg, Pierre, « France in the Golden Age : A postscript », *The Metropolitan Museum Journal*, vol. 17, 1982, p. 23-46.

ROSSI 1864

Rossi, Giovanni Battista de, *La Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata dal cav. G.B. de Rossi*, Rome, 1864, éd. consultée, Francfort / Main, Minerva, 1966.

ROSSI1977

Rossi, Ferdinando, « Le Pietre dure, come si lavoravano, come si lavorano », *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Venise, Electa, 1977.

ROSSI 1979

Rossi, Francesco, *Accademia Carrara, Bergamo, catalogo dei dipinti*, Bergamo, Gutenberg, 1979.

ROSSI1988

Rossi, Francesco, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVIe*, Milan, A. Pizzi, 1988.

ROSSI1989

Rossi, Francesco, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIIIe*, Milan, A. Pizzi, 1989.

ROSSI2002

Rossi, Ferdinando, *Pittura di pietra. Dall'Arte del mosaico allo splendore delle pietre dure*, Florence, Giunti,

2002.

ROTONDI TERMINIELLO1983

Rotondi Terminiello, Giovanni, «Andrea Semino», *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Interventi di Restauro. Quaderno*, n° 6, 1983, p. 30-34.

ROTONDI TERMINIELLO1984

Rotondi Terminiello, Giovanni, Semino, Ardesia. *Tecnica e cultura del dipingere e scolpire in pietra*, Gênes, SIAG, 1984.

RÖTTGEN / SCHLEIER1993

Röttgen, Herwarth, Schleier, Erich, « Perseus befreit Andromeda : ein unbekanntes Werk von Giuseppe Cesari, Gen. Il Cavalier d'Arpino », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1993, p. 192-213.

RÖTTGEN 2002

Röttgen, Erwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un Grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rome, Ugo Bozzi, 2002.

ROUCHETTE1959

Rouchette, Jean, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.

RUBIN1987

Rubin, Patricia, « The private chapel of cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 50, 1987, p. 82-112.

RUBINSTEIN 1967

Rubinstein, Nicolai, « Vasari's painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio », p. 62-73, dans, *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon Press, 1967.

RUBSAMEN1980

Rubsamen, Gisela, *The Orsini Inventories*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1980.

RUIZ ALCON1973

Ruiz Alcon, Teresa, « Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional », *Reales Sitios*, 38, (1973), p. 53-59.

RUIZ GÓMEZ 1991

Ruiz Gómez, Leticia, *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana del siglo XVI en el real Monasterio de El Escorial*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1991.

RUIZ MANERO1995

Ruiz Manero, Jose, « Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España

», *Archivo Español de Arte*, n° 272, 1995, p. 365-380.

RUSPI 1867

Ruspi, Ercole, *Alcune osservazioni intorno alle pitture esistenti nel Palazzo de' conservatori in Campidoglio*, Rome, Tipologia delle Belle Arti, 1867.

RUSSO 1990

Russo, Laura, « Per Marcello Venusti, pittore lombardo », *Bollettino d'Arte*, n° 64, novembre-décembre 1990, p. 1-26.

SABATINE 1992

Sabatine, Barbara, *The Church of Santa Caterina dei Funari and the Vergini Miserabili of Rome*, Michigan, UMI, 1992.

Saint-Antoine l'Abbaye1997

Erasme ou l'éloge de la curiosité à la Renaissance. Cabinets de curiosité et jardins de simples, catalogue d'exposition, Vanaetgarden, Alexandre, (dir.), Saint-Antoine l'Abbaye, 1997.

SAFARIK1963

Safarik, Eduard A. , « Contributi all'opera di Sebastiano del Piombo », *Arte Veneta*, 1963, p. 64-78.

SAFARIK / MILANTONI1990

Safarik, Eduard A., Milantoni, Gabriello, *Fetti*, Milan, Electa, 1990.

SAFARIK1996

Safarik, Eduard, *Inventari Italiani 2. Collezione dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Munich/New-Providence/Londres/Paris, 1996.

SALERNO1956

Salerno, Luigi, « L'Opera di Antonio Carracci », *Bollettino d'Arte*, 1956, p. 30-37

SALERNO 1960

Salerno, Luigi, « The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani », *The Burlington Magazine*, n° 682, 1960, p. 21-27 / n° 684, 1960, p. 93-104 / n° 685, 1960, p. 135-148.

SALERNO1965

Salerno, Luigi, « San Marcello. Restauro di tre cappelle », *Bollettino d'Arte*, 1965, p. 116-117

SALERNO 1970

Salerno, Luigi, « Il Vero F. Napoletano e il vero Tassi », *Storia dell'Arte*, 6, 1970, p. 139-150.

SALERNO1974

Salerno, Luigi, « Precisazione su Filippo Napoletano e i suoi affini », *Arte Illustrata*, n° 7, 1974, p. 43-52.

SALERNO 1977/1978

Salerno, Luigi, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Rome, Ugo Bozzi, 1977-78.

SALERNO1983

Salerno, Luigi, « Salvator Rosa. Tre aggiunte al catalogo », *Paragone*, n° 401-403, 1983, p. 122-126.

SALSI 2003

Salsi, Claudio, « Un Inedito dipinto su pietra derivato da un'incisione di Giorgio Ghisi e una notizia inventariale circa due disegni a lui attribuiti », *Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXVII, 2003, p. 289-305.

SALVI 1985

Salvi, Edoardo, « Appunti per un viaggio pittorico dal Montalbano a Napoli. Sulle tracce di Leonardo «Malatesta» e Leonardo « di Grazia » pittori pistoiesi del XVI secolo », *La Voce*, n° 6, décembre 1985.

SALVINI 1959

Salvini, Roberto, « Note sui ritratti sebastianeschi di Clemente VII », *Emporium*, n° 129, 1959, p. 147-152.

SALVINI BRANCA 1965

Salvini Branca, Simone, *Il Collezionismo veneziano nel' 600*, Padoue, CEDAM, 1965.

SANCHEZ CANTÓN1956-1959

Sanchez Cantón, Francisco Javier, « Inventario Reales bienes muebles que pertenecieron a Felipe II », *Archivo documental español publicado por la Real Academia de la Historia*, 1956-1959, tome X.

SANTUOSO1979

Santuoso, Antonio, *Vita di Giovanni della Casa*, Rome, Bulzoni, 1979.

SASSE VAN YSSELT2002

Sasse Van Ysselt, Dorine, « Una Composizione di Giovanni Stradano identificata : La Pesca delle perle nel Golfo Persico », p. 237- 242, dans « *Aux quatre vents* ». *Festschrift for Bert W. Meijer*, édité par Boschloo, Grasman, Jan van der Sman, Florence, Centro di, 2002.

SCHAACK1970

Schaack, Erick Van, *Francesco Albani, 1578-1660*, Michigan, University Microfilm, 1970.

SCHAEFER 1976

Schaefer, Scott J., *The Studiolo of Francesco I de Medici*, U.S.A, University microfilms international, 1976.

SCHÄFFER1906

Schäffer, Emil, « Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, n° 1, octobre 1906 (1907), p. 29-31.

SCHAEFER1982

Schaeffer, Emil « The Studiolo of Francesco I de Medici : a check list of the known drawings », *Master Drawings*, vol. 20, 1982, p. 125-130 .

SCHLICHTENMAIER 1988

Schlichtenmaier, Harry, *Studien zum werk Hans Rottenhammer des Älteren (1564-1625). Maler und zeichner mit Werkkatalog*. Dissertation zur langung des akademischen Grades Doktor der Philosophie der Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls- Universität Tübingen, 1988.

SCHLOSSER 1908

Schlosser, Julius Von, *Die Kunst-und Wunderkammer der Spätrenaissance*, Klinkhardt und Biermann, 1908, trad. consultée, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Florence, Sansoni, 1974.

SCHNAPPER 1988

Schnapper, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle, I. Histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988.

SCHNAPPER1994

Schnapper, Antoine, *Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

SCHUHL 1952

Schuhl, Pierre-Maxime, *Platon et l'Art de son temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

SCHUMANN1989

Schumann, Walter, *Guide des Pierres et minéraux*, trad. Dorsaz-Montredon, Paris, Delachaux & Niestlé, 1989.

SCHURR 2001

Schurr, Claudia-Elizabetta, *Vittoria Colonna und Michelangelo Buonarotti : Künstler und Liebespaar der Renaissance*, Tübingen, Narr, 2001.

SCHÜTZE 2002

Schütze, Sebastian, « Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna : un poeta alla scoperta della "Felsine pittrice" », *I Cardinali di Santa Romana Chiesa*, 2002, p. 41-55.

SEIFERTOVĀ 1984

Seifertovā, Hana, « "Paragone" Felice Brusasorzhio V Národní Galerii », *Uměni*, XXXII, 1984, p. 48-55.

SHEARMAN1961

Shearman, John, « The Chigi chapel in S. Maria del Popolo », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 129-160.

SOLINAS 1989

Solinas, Francesco, (dir.), *Cassiano dal Pozzo*, actes du colloque, Naples, 1987, Rome, de Lucca, 1989.

SPARTI 1992

Sparti, Donatella L., *Le Collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, Franco Cosimo Panini, 1992.

SPEZZAFERO 1971

Spezzafero, Luigi, « La Cultura del cardinal del Monte e il primo tempo del Caravaggio », *Storia dell'Arte*, n° 9/10, 1971, p. 57-92.

SPINOZA 1994

Spinoza, Nicola, *Museo nazionale di Capodimonte*, Naples, Electa, 1994.

SRICCHIA SANTORO1995-1996

Sricchia Santoro, Fiorella, « Antonio Tempesta fra Stradano e Matteo Bril », p. 267- 274, dans, Danesi Squarzina, Simona, *Natura Morta, Pittura di paesagio e il collezionismo a Roma nella prima del Seicento, Italia, Fiandra, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996.

STRINATI 1974

Strinati, Claudio, « Gli anni difficili di Federico Zuccari », *Storia dell'Arte*, n° 21, 1974, p. 87-117.

STRINATI 1980

Strinati, Claudio, « Roma nell'anno 1600. Studio di Pittura », *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1980, p. 15-48.

STROCCHI 1975-1976

Strocchi, Maria Letizia, « Il Gabinetto d'opere in piccolo del gran principe Ferdinando a Poggio a Cajano », *Paragone*, n° 309, 1975, p. 115-126 / n° 311, 1976, p. 83-116.

SUIDA MANNING / SUIDA1958

Suida Manning, Bertina, Suida, William, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milan, Casa editrice Ceschina, 1958.

SUPINO1908

Supino, Iginio Benvenuto, *I Ricordi di Alessandro Allori*, Florence, Tipografia Barbera, 1908.

SZIGETH 1972

Szigeth, Agnès, « Un Tableau de Pietro Bernardi au musée des Beaux-Arts », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, n° 38, 1972, p. 75 -83.

TACKE 1995

Tacke, Andreas, *Die gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Mainz, Philipp von Zabern, 1995.

TAIT 1979

Tait, Hugh, *The Golden Age of Venetian glass*, Londres, British Museum Publications limited, 1979.

TANZI 1994

Tanzi, Marco, « Cremona 1560-1570 : Novità sui Campi », *Bollettino d'Arte*, n° 83, janvier-février 1994, p. 55-64.

TANZI2004

Tanzi, Marco, « Una Lavagna Cremonese del Cinquecento », *Kronos*, n° 5-6, 2004, p. 45-58.

TÁTRAI 1991

Tátrai, Vilmos, *Museum of Fine Arts Budapest. Old Master's gallery. A summary catalogue of Italian, French, spanish and Greek paintings*, Budapest, Museum of Fine Arts, 1991.

TEA 1950

Tea, Eva, *Arti minori nelle chiese di Milano*, Milan, Banco Ambrosiano, 1950.

TEA 1952

Tea, Eva, *Architetture e decorazioni nelle chiese di Milano*, Milan, Banco Ambrosiano, 1952.

TEA1963

Tea, Eva, *L'Altare di S. Maria della Passione*, Milan, Prepositura di Sta Maria della Passione, 1963.

TENCHIO 2000

Tenchio, Paolo, *L'Opera del Fiammenghino nelle Tre Pieve Altolariane*, Menaggio, Sampietro, 2000.

TEODOSIU1974

Teodosiu, Anatolie, *Musée d'art de la République socialiste de Roumanie. Catalogue de la galerie d'art universel. I. La peinture italienne*, Bucarest, Arte grafica, 1974.

TESSEYDRE1965

Teyssedre, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1965, 2 vol.

THUILLIER 1961

Thuillier, Jacques, « Etudes sur le cercle des Dinteville. L'énigme de Félix Chrétien », *Art de France*, 1961, p. 57-75.

THUILLIER 1958

Thuillier, Jacques, « Les premiers compagnons français à Rome », p. 96-116, dans Chastel, André, (dir.), *Nicolas Poussin : colloques internationaux*, septembre 1958, Paris, CNRS, 1960.

TITTONI MONTI 1976

Tittoni Monti, Maria Elisa, « Il Tempesta e l'Allegrini per il soffitto della sala dei capitani nel Palazzo dei Conservatori », *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, 1976, p. 19-31.

TITTONI 1997

Tittoni, Maria Elisa, (dir.), *Il Palazzo dei Conservatori e il palazzo nuovo in Campidoglio : momenti di un gran restauro a Roma*, Opsedaletto, Pacini, 1997.

TORRES-PERALTA 1983

Torres Peralta, Maria Jose de, « Una Obra inedita di Jacques Stella en Pastrana », *Archivo español de Arte*, 224, 1983, p. 177-179.

TORRITI 1978

Torriti, Pietro, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Gênes, Sagep, 1978.

TORSELLI 1969

Torselli, Giorgio, *La Galleria Doria*, Rome, Fratelli Palombi, 1969.

TOSINI 1994

Tosini, Patrizia, « Rivedendo Giovanni de' Vecchi : nuovi dipinti, documenti e precisazioni », *Storia dell'Arti*, 82, 1994, p. 307-347.

TOSINI 1995

Tosini, Patrizia, « Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandra nella seconda metà del Cinquecento », p. 201-206, dans Danesi Squarzina, Silvia, *Natura Morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima del Seicento, Italia, Fiandra, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996

TRECA 1910

Treca, Giuseppe, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Vérone, Scuola Tipografica Nigrizia, 1910.

TREVES 2001

Treves, Letizia, « Daniele da Volterra and Michelangelo. A collaborative relationship », *Apollo*, 2001, p. 36-45.

TRKULJA1975

Trkulja, Meloni S., « Leopoldo de Medici collezionista », *Paragone*, n° 307, 1975, p.15-35.

Turin1994

Dipinti e sculture dal XIV al XIX, catalogue de Vente, Galleria Gilberto Zabert, Turin, Omega Arte, 1994.

Valladolid1999

Navidad en Palacio. Belenes napolitanos, catalogue d'exposition, Valladolid, 1999

VALTIERI 1984

Valtieri, Simonetta, *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso nel palais de la Chancellerie a Roma a traverso il suo archivio ritenuto scomparso...*, Rome, Simonetta Valtieri, 1984.

VANDORA 1992/1993

Vandora, Duro, « Franjo Asiški, crnokameni Giambattista Rovedata », *Peristil*, 1992/93, p. 165-168.

VANNUGLI 1985

Vannugli, Antonio, « Sigismondo Laire. Note documentarie su un « uomo senza opere » nella Roma del Seicento », *Studi Romani*, 33, 1985, p.15-25.

VANNUGLI 1991

Vannugli, Antonio, « La « Pietà » di Jacopino del Conte per S. Maria del Popolo : dall'identificazione del quadro al riesame dell'autore », *Storia dell'Arte*, 1991, p. 59- 93.

VAUDO 1976

Vaudo, Erasmo, *Scipione Pulzone da Gaeta, pittore*, Gaeta, Centro Gaeta, 1976.

Venise1957

Jacopo Bassano, catalogue d'exposition, Zampetti, Pietro, (dir.), Venise, 1957.

Venise 1987

Effette Arcimboldo, catalogue d'exposition, Venise, 1987.

VENTURELLI1996

Venturelli, Paola, *Gioielli e gioiellari milanesi, storia, arte, moda (1450-1630)*, Milan, Silvana, 1996.

VERGA 1918

Verga, Ettore, « La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte », *Archivio Storico Lombardo*, 1918, p. 267-295.

Vérone1974

Cinquant'anni di pittura veronese, catalogue d'exposition, Magagnato, (dir.), Licisca, Vérone, 1974.

Vérone 1980

Veronese e Verona, catalogue d'exposition, Marinelli, Sergio, (dir.), Vérone, 1980.

Vérone1987

Proposte e restauri. I Musei d'arte negli anni Ottanta, catalogue d'exposition, Marinelli, Sergio, (dir.), Vérone, 1987.

Vérone1988

Veronese e Verona, catalogue d'exposition, Marinelli, Sergio, (dir.), Vérone, 1988.

Vérone 1999

Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1649), catalogue d'exposition, Scaglietti Kelescian, Daniela, (dir.), Vérone, 1999.

Vérone 2001

Collezione restituite ai Musei di Verona, catalogue d'exposition, Marini, Paola, Bolla, Margherita, Modonesi, Denise, (dir.), Vérone, 2001.

Vienne 1977

[collectif], *Die Kunstkammer*, catalogue d'exposition, Vienne, 1977

VIGNA 1864

Vigna, Raimondo Amedeo, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafia dell'Antichissima Chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Gênes, Luigi Nazaio Lanata, 1864, 504 p.

VIROLI 1980

Viroli, Giordano, *La Pinacoteca Civica di Forli*, Forli, Cassa di Risparmi di Forli, 1980.

VISCONTI1958

Visconti Alessandro, *l'Italia all'epoca della Controriforma*, Rome, Laterza, 1958.

VITZTHUM1968

Vitzthum, Walter, « Jacques Callot o Filippo Napoletano », *L'Oeil*, 1968, p. 25.

VLAD BORRELLI2003

Vlad Borrelli, Licia, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Rome, Viella, 2003.

VOELKER 1977

Voelker, Evelyn Carol, *Charles Borromeo's « instructiones Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae », 1577*, a translation with commentary and analysis, Michigan, U.M.I, 1977.

VOLPE1979

Volpe, Carlo, « Dipinti veneti nelle collezioni svizzere : una mostra a Zurigo e Ginevra », *Paragone*, janvier 1979, p. 72-77.

VOLTELINI 1892

Voltelini, Hans Von, « Urkunden und regesten aus dem k. Und k. Haus-Hofund Staatsarchiv in Wien », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, 1892, p. XXVI-CLXXIV.

WAAGEN1854

Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, John Murray, 1854.

WATAGHIN CANTINO 1980

Wataghin Cantino, Gisella, « Roma Sotteranea. Appunti sulle origini dell'archeologia cristiana », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 10, 1980, p. 5-14

WATIN1802

Watin, Jean Félix, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant des couleurs*, Paris, Lauteur, 1802.

WAŹSBIŃSKI 1994

Waźsbiński, Zygmunt, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte (1559-1626)*, Florence, Leo Olschki, 1994.

WEIZSÄCKER1936

Weizsäcker, Heinrich, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1936.

WILDENSTEIN 1959

Wildenstein, Georges, « Le Goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII », *Gazette des Beaux Arts*, 1959, p. 1-122.

WILSON 1994

Wilson, Wendel E., *The History of mineral collecting 1530-1799*, Arizona, The Mineralogical Record, 1994.

WINNER / HEIKAMP 1993

Winner, Matthias, Heikamp, Petlef, (dir.), *Der Maler Federico Zuccari ; Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*, Actes du colloque, Rome-Florence, 1993, Munich, Hirmer Verlag, 1999.

WITHFIELD2000

Whitfield, Clovis, « Antonio Carracci », p. 132-152, dans Bernardini, Maria Grazia, Daneso Squarzina, Silvia, Strinati, Claudio, (dir.), *Studio di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milan, Electa, 2000.

WOOD 1992

WOOD, Carolyn H., « The Ludovisi collection of painting in 1623 », *The BurlingtonMagazine*, vol. 134, n° 1073, avril 1992, p. 517.

Würzburg 2003

Magie des Wissens : Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter, Sammler, Visionär, catalogue d'exposition, Würzburg, 2003.

ZABERT1994

Zabert, Gilberto, *Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Turin, Omega Arte, 1994.

ZANNANDREIS 1891

Zannandreis, Diego, *Le Vite de pittori, scultori e architetti veronesi*, Vérone, G. Franchini, 1891.

ZANOLLI GEMI 1991

Zanolli Gemi, Nelly, *Sant'Eufemia. Storia di una chiesa e del suo convento a Verona*, Vérone, Progei editori, 1991.

ZAPPERI 1995

Zapperi, Roberto, « Il Cardinal Alessandro Farnese : riflessi della vita privata nelle committenze artistiche », p. 48-57, dans Fornari Schianchi, Lucia, (dir.), *I Farnese. Arte e collezionismo. Studi*, Milan, Electa, 1995.

[ZARCO CUEVAS]1930

[Zarco Cuevas, Julian], « Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidade donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial Años de 1571 a 1598 », *Boletin de la real Academia de la Historia*, tomo XCVI, 1903, p. 55-68 / Tomo XCVII, p. 34-144.

ZAVA BOCCAZZI1967

Zava Boccazzi, Franca, « Profilo di Felice Brusasorci », *Arte Veneta*, 1967, p. 125-143.

ZERI 1951

Zeri, Federico, « Intorno a Gerolamo Siciolante », *Bollettino d'Arte*, n° 2, 1951, avril-juin, p. 139-149.

ZERI1955

Zeri, Federico, « Due opere di Marcantonio Bassetti », *Paragone*, 1955, p. 38-40.

ZERI1957

Zeri, Federico, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Turin, Giulio Einaudi, 1957, éd. consultée, Vicenze, Neri Pozza Editore, 1997.

ZERI 1978

Zeri, Federico, « Rivedendo Jacopino del Conte », *Antologia di Belli Arti*, n° 6, mai 1978, p. 114-120.

ZERI 1989

Zeri, Federico, (dir.), *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milan, Electa, 1989.

ZERI 1991

Zeri, Federico, (dir.), *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milan, Electa, 1991, 539 p.

ZIMMER 1971

Zimmer, Jürgen, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, [Weissenhron], A.H. Konrad, [1971]

ZIMMER 1988

Zimmer, Jürgen, *Joseph Heintz der Ältere : Zeichnungen und Dokumente*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1988.

ZIMMERMANN 1905

Zimmermann, Heinrich, « Das Inventar der Prager Schatz und Kunstkammer, vom 6 December 1621 », *Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1905, p. XIII-LXXXVIII.

ZOTTMANN 1908

Zottmann, Ludwig, *Zur Kunst des Bassani*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1908.

ZUR MÜHLEN1990

Zur Mühlen, Ilse von, « Nachtridentinische Bildauffassungen. Cesare Baronio und Ruben's Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom », *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 41, 1990, p. 23-60.

Glossaire des mécènes et commanditaires

ALTOVITI Bindo (1491-1556)

Banquier florentin, opposant aux Médicis, Bindo Altoviti devient, en 1528, l'un des financiers les plus importants de la cour papale. Collectionneur d'antiquités et de peintures, il soutient de nombreux artistes tel Giorgio Vasari et commande à Raphaël la *Madonna dell'impannata*.

AZZOLINI Decio (1623-1689)

Introduit auprès de Panciroli par le cardinal Barberini, il intervient dans l'élection du pape Innocent X en tant que conclaviste. Les faveurs du nouveau pape lui valent une rapide ascension. En 1654, il est élu cardinal. Sous Clément IX, il est nommé secrétaire d'État. Puis, Alessandro VII lui confie la direction des affaires de la reine Christine de Suède qui le désigne comme son héritier universel.

BANDINI Pier Antonio

Banquier florentin installé à Rome, dépositaire de la chambre apostolique durant la seconde moitié du XVII^e siècle, il participe en 1561 aux paiements pour les travaux de la construction de la Porta Pia.

BARBERINI Francesco (1597-1679)

Créé cardinal par son oncle Urbain VIII en octobre 1623, puis vice-chancelier de la Sainte Église. Inscrit à l'académie des Lynx, il côtoie de nombreux savants et montre un grand intérêt pour les arts.

BARTOLINI Onofrio

Evêque de Pise, il officie l'investiture de Cosme I de Médicis dans la cathédrale de Pise et se fait portraiturer par Girolamo da Carpi selon le témoignage de Giorgio Vasari.

BORGHESE Scipione (1576-1633)

L'élection, en 1605, de Paul V, entraîne la nomination de Scipione Borghèse, neveu du pape, comme cardinal. Parallèlement, il obtient une multitude d'offices qui lui permettent d'accumuler une importante fortune et d'acquérir de nombreuses résidences comme la Villa Borghese. Scipione devient l'un des principaux mécènes et soutient des artistes comme le Bernin.

BORROMEE Charles (1538-1584)

Créé cardinal en 1560 et secrétaire du pape Pie IV, il participe activement au concile de Trente. En 1564, il devient archevêque de Milan et réside dans son diocèse en 1565. Dès 1577, il rédige un ouvrage, *Instructionum Fabricae et suppellectili ecclesiasticae*, proposant pour l'architecture et la décoration des églises, une stricte application des décrets du Concile de Trente. Il est canonisé en 1610.

BORROMEE Frédéric (1564-1631)

Cousin de Charles Borromée, il étudie à Bologne, de 1575 à 1580, sous la protection de Gabriele Paleotti. À Rome de 1586 à 1601, il adopte l'austérité prônée par son oncle. Nommé cardinal en 1587, il devient archevêque de Milan en 1595 et s'installe dans cette ville en 1601. Mécène artistique important, il fonde un musée, une librairie ainsi qu'une académie du Dessin, destinés à éduquer les artistes à la mise en pratique d'un art sacré.

CAMBI Tommaso

Marchand florentin, mentionné dans les *Vies* de Giorgio Vasari, il apparaît comme un amateur de peintures et de marbres et commande de nombreux tableaux à Giorgio Vasari.

CARO Annibal (1507-1566)

Écrivain et conseiller artistique, il entre à Florence, au service de Giovanni de Gaddi, en 1525. Il accompagne son protecteur à Rome en 1529, lorsque celui-ci est nommé clerc de la chambre apostolique. En 1543, à la mort de Giovanni de Gaddi, Annibal Caro entre au service de Pier Luigi Farnese, duc de Parme et ce jusqu'à son assassinat en 1547. Il devient alors le secrétaire d'Alessandro Farnese et s'investit pleinement, comme conseiller, dans les commandes artistiques du cardinal: Il soutient de nombreux artistes comme Francesco Salviati, Giorgio Vasari ou Daniele da Volterra.

CHIGI Agostino (1466-1520)

Reconnu comme un des banquiers les plus importants d'Europe, Agostino Chigi joue également un rôle significatif dans la vie artistique. Il favorise de nombreux artistes siennois, fait venir, à Rome, des peintres comme Sodoma (1507), Sebastiano del Piombo (1511) et commande à Raphaël la décoration de sa villa, la Farnesina.

COLONNA Marcantonio IV (1620- ?)

En 1641, Marcantonio IV Colonna hérite des droits féodaux de Federico et prend le titre de duc de Tagliacozzo, de Marsi, Corvaro et de grand connétable du règne de Naples.

Dal POZZO Amedeo (1579-1644)

Amedeo dal Pozzo s'illustre par une carrière militaire prestigieuse qui lui permet de se lier à la cour de Savoie où il acquiert des postes importants : majordome, grand maître de la maison ducale, chevalier de la Santissima Annunziata et enfin ambassadeur extraordinaire de Savoie auprès du Saint Siège en 1638. En 1639, il est à Ripafratta puis il retourne à Turin en 1642. Amedeo dal Pozzo poursuit la passion de sa famille pour les objets d'art. Il réordonne et augmente notamment la collection familiale. A sa mort, celle-ci compte plus de cinq-cent-soixante-quatorze pièces dont la majeure partie sont des peintures.

DAL POZZO Cassiano (1588-1657)

Cassiano dal Pozzo quitte le Piémont en 1598 pour rejoindre son cousin Carlo Antonio dal Pozzo. En 1599, il entre dans l'ordre des cavaliers de saint Etienne et partage un intérêt similaire avec Ferdinand I de Médicis pour les arts et les sciences. En 1612, il rejoint Rome et travaille pour le cardinal Francesco Maria del Monte. Celui-ci l'introduit dans les milieux aristocratiques romains où il côtoie notamment Francesco Barberini. En 1622, il est élu membre de l'Académie des Lynx, fondée par Federico Cesi. En 1623, il commence sa carrière auprès des Barberini et suit Francesco en 1625 et 1626 dans ses légations française et espagnole. A partir de 1630, il constitue une collection et exerce une profonde influence dans les milieux artistiques.

DE MESMES Jean-Jacques (1559-1642)

Conseiller d'État et membre du conseil des finances, il est reconnu pour la richesse de sa bibliothèque qu'il hérite d'Henry de Mesmes. L'inventaire de sa collection en 1606 révèle différentes peintures sur pierre.

DEL MONTE Francesco Maria (1549-1626)

De son éducation à la cour d'Urbino, il développe un goût pour la musique, l'alchimie et les arts. Il suit le cardinal Alessandro Sforza (1534-1581) à Rome et entre, en 1581, au service de Ferdinand I de Médicis. En 1588, il est nommé cardinal et joue alors un rôle de mécène auprès de nombreux artistes tels le Caravage ou Andrea Sacchi.

DELLA CASA Giovanni (1503-1556)

Il commence ses études à Bologne, puis à Padoue où il rencontre Pietro Bembo. En 1543, il se transfère à Rome et reçoit le soutien de la famille Farnese. En 1537 il est nommé clerc de la chambre apostolique puis en 1544 évêque du Bénévent. Sa candidature au cardinalat est refusée sous le pontificat de Jules III. Il se retire alors dans l'abbaye de Nervesa, près de Trévise, où il compose ses principales oeuvres comme le *Galateo*. Rappelé à Rome en 1555 par Paul IV, il décède en 1556.

DELLA NAVE Bartolomeo

Marchand vénitien, Vincenzo Scamozzi le présente comme un collectionneur qui possède plus d'une centaine de peintures et décrit qu'il achète une partie des antiquités du cardinal Pietro Bembo. Sa collection, admirée par les familles Aldobrandini, Ludovisi, Bevilacqua ou Simon Vouet, est mise en vente en 1636. Elle est achetée en 1638 par Lord Feilinf, marquis d'Hamilton, puis revendue en 1650 à l'archiduc d'Autriche Leopold-William.

DE LOS COBOS Francisco (1475/80-1547)

En 1516, il devient secrétaire de Charles Quint. Entre 1524 et 1536, il est amené à se déplacer en Italie en tant que conseiller de l'empereur. Il s'affirme comme un mécène important et commande notamment la réalisation de sa chapelle funéraire dans l'église de S. Tomas à Ubedà.

DINTEVILLE François II de (1498-1554)

Neveu de François I de Dinteville, François II devient l'aumônier de Louise de Savoie. En 1527, François Ier le nomme à l'évêché de Riez mais dès 1530, il est préconisé pour l'évêché d'Auxerre. En 1531, François Ier l'envoie à Rome en qualité d'ambassadeur afin de négocier le mariage entre Catherine de Médicis et Henri II. De retour en France en 1533, il se rend à Auxerre mais, dès 1539, il tombe en disgrâce et est obligé de s'exiler en Italie. Il est innocenté et retourne dans son diocèse en 1542 où il joue un important.

FARNESE Alexandre (1520-1589)

Nommé cardinal à l'âge de 14 ans par son grand-père, Paul III, il devient vice-chancelier de l'église en 1535. À la mort de Paul III, en 1549, il demeure une personnalité influente à Rome et prend part à de nombreux projets artistiques. En 1546, il commande à Giorgio Vasari, la décoration de la salle des cents jours, au palais

de la Chancellerie. Elle est complétée, en 1548, par l'ornementation de la chapelle par Francesco Salviati. En 1558, il confie à Jacopo Vignola la construction du palais de Caprarola et s'investit, en conformité avec les décisions du Concile de Trente, dans l'édification de l'église du Gesù en 1568.

GADDI Giovanni de (1493-1542)

Mécène et écrivain, il se rend à Rome en 1525 et devient cleric de la chambre apostolique de Clément VII. Il poursuit son mécénat auprès d'artistes florentins comme Sansovino, en collectionnant ses modèles en terre cuite, et se lie d'amitié avec Sebastiano del Piombo, Michelangelo et Benvenuto Cellini.

GADDI Niccolò (1537-1591)

Neveu de Giovanni de'Gaddi, il s'affirme comme l'un des plus importants collectionneurs florentins de la seconde moitié du XVI^e siècle. Proche des Médicis, il obtient le poste d'ambassadeur à la cour de Ferrare en 1569 et accompagne Eléonore de Médicis à Mantoue en 1584. Il partage l'intérêt de Ferdinand I de Médicis pour les « sciences » et les arts et constitue une collection où sont présentées *artificialia* et *naturalia*. Ses nombreuses correspondances avec les marchands et artistes lui permettent d'enrichir continuellement sa collection. En 1579, il est nommé lieutenant de l'académie du dessin.

GIUSTINIANI Vincenzo (1564-1637)

Vincenzo Giustiniani, noble fortuné, s'affirme comme un collectionneur fondamental. Ses lettres attestent son intérêt porté à la peinture, la chasse, la sculpture ou l'architecture. En 1606, il voyage en Allemagne, en Flandres, en Angleterre ou en France et enrichit ses connaissances sur l'art européen. En 1637, son inventaire révèle plus de cinq cents peintures, essentiellement du XVII^e siècle, dont les œuvres de Guido Reni ou du Caravage, artiste qu'il protégea.

GONZAGA Fernando (1507-1557)

Fils de François II Gonzaga, il s'illustre dans la carrière militaire. Au service de l'empereur Charles Quint, il participe au sac de Rome en 1527. Vice-roi de Sicile entre 1535 et 1546, il exerce la charge de gouverneur de Milan de 1546 à 1555. À Mantoue, il fait souvent appeler à Jules Romain et commande à Sebastiano del Piombo, en 1533, une *Pietà* sur ardoise, destinée à Francisco de Los Cobos.

GRIMANI Giovanni (1500-1593)

Nommé évêque de Ceneda en 1520, puis patriarche d'Aquilée en 1545, il acquiert une renommée pour son mécénat et pour sa collection d'Antiquités, en particulier. Tout comme son oncle, Domenico Grimani, il lègue à la République vénitienne la majeure partie de sa collection.

GRIMANI Marco (1494-1544)

En 1522, il obtient l'office de procureur de saint Marc puis, en 1529, il succède à son frère Marino Grimani comme patriarche d'Aquilée. En 1538, il devient légat du pape. Nous ne possédons que peu d'informations sur la collection de Marco Grimani mais nous savons d'une part, qu'il achète certains objets – peintures, sculptures et antiquités – provenant de la collection de son oncle Domenico Grimani et qu'il possède, d'autre part, un *Ecce Homo* peint sur ardoise par Sebastiano del Piombo.

MEDICIS Antonio (1576-1621)

Fils supposé de Bianca Cappello, François I de Médicis le dote d'une solide fortune et lui procure le marquisat de Capistrano, dans les Abruzzes. En 1584, le roi d'Espagne lui confère le titre de prince. En 1594, il est envoyé en Hongrie en qualité de capitaine afin de lutter contre les Turcs.

MEDICIS Catherine (1519-1589)

Fille de Laurent II de Médicis et de Madeleine de la Tour d'Auvergne, elle épouse le futur Henri II en 1533. Confrontée aux problèmes religieux durant sa régence, sous la minorité de Charles IX, elle essaye de maintenir l'équilibre entre protestants et catholiques. Mais, instigatrice de l'édit d'Amboise en 1563, elle est également à l'origine de la Saint Barthélemy en 1572.

MEDICIS Cosme I (1519-1574)

Cosme I de Médicis accède au pouvoir après l'assassinat du duc Alexandre et s'affirme rapidement comme un homme autoritaire. Il rétablit l'ordre, encourage le commerce et l'industrie et fonde l'ordre des cavaliers de saint Etienne. En 1569, il obtient de Pie V et de l'empereur Maximilien II le titre tant convoité de Grand-duc.

MEDICIS Cosme II (1590-1621)

Grand-duc de Toscane de 1609 à 1621, il épouse Marie Madeleine d'Autriche en 1608. Il protège Galilée qui lui dédiera son ouvrage, les Astres médicéens.

MEDICIS Ferdinand I (1549-1609)

Nommé cardinal en 1562, il succède à son frère François I et devient grand-duc de 1587 à 1609. À Rome, il fonde la Villa Médicis et acquiert un grand nombre d'œuvres d'art qu'il transfère en partie à Florence.

MEDICIS François I (1541-1587)

Grand-duc de Toscane de 1547 à 1587, il prêche un intérêt particulier à l'alchimie et fonde une manufacture dans laquelle il expérimente diverses techniques comme la porcelaine.

MEDICIS Hyppolite (1511-1535)

Fils illégitime de Julien de Médicis, duc de Nemours, il est nommé cardinal par le pape Clément VII en 1529. En 1532, il rejoint, en Hongrie, une expédition militaire luttant contre les Turcs. À son retour, il s'arrête à Bologne en 1533 et commande son portrait à Titien ainsi que le portrait de Giulia Gonzaga à Sebastiano del Piombo.

MEDICIS Leopoldo (1617-1675)

Fils de Cosme II de Médicis, il reçoit une éducation « humaniste » comprenant des leçons de peinture données par Sigismondo Coccapani et de sciences naturelles divulguées par Galileo Galilée. En 1637 et 1644, il sert son frère, Ferdinand II de Médicis comme gouverneur de Sienne. Il fait des visites officielles à Modène en

1639, Innsbruck en 1646 et Rome en 1650, puis devient cardinal en 1667. À sa mort, sa collection compte des gemmes, des dessins, des médailles mais aussi plus de sept cents peintures dont des tableaux exécutés sur pierre.

ORSINI Fulvio (1529-1600)

Antiquaire et collectionneur, il devient chanoine de l'église de San Giovanni in Laterano en 1554. En 1559, il entre au service de Ranuccio Farnese, en tant que secrétaire et bibliothécaire, jusqu'à sa mort, en 1565. Il devient alors bibliothécaire du cardinal Alessandro qu'il conseille pour les acquisitions artistiques. À la mort du cardinal, il entre au service du cardinal Odoardo Farnese et poursuit la gestion des collections de la famille Farnese. Lui-même collectionneur, il possède, entre autres, des tableaux de Francesco Salviati, Sebastiano del Piombo et Daniele da Volterra.

SERRA Giacomo (1570-1623)

Prélat, membre de la noblesse génoise, il devient l'une des figures les plus importantes de l'administration pontificale de Paul V. En 1615, il est nommé légat à Ferrare et ne retourne à Rome que lors de l'élection d'Urbain VIII. Giacomo Serra intervient auprès de la congrégation de Santa Maria in Vallicella afin que Rubens – artiste qui lui avait été recommandé par la famille Pallavicini - soit engagé pour exécuter le maître-autel de cette église.

SETTALA Manfredo (1600-1680)

Formé dans les universités de Pavie, Sienne et Pise, il obtient un diplôme de droit en 1625. Il voyage en Orient jusqu'en 1630. Il s'installe alors à Milan et est nommé chanoine de l'église de S.Nazaro. Manfredo Settala constitue une collection encyclopédique, reflet de ses intérêts savants, artistiques et ethnographiques.

TORRES Ludovico I (1533-1584)

Président de la chambre apostolique, il est envoyé par Pie V, en 1570, comme légat apostolique auprès du roi catholique, afin de participer aux négociations pour la mise en place de la ligue. Soutenu pour l'office d'archevêque de Monreale en 1573, il célèbre le premier synode dès 1576.

VALORI Baccio (1477-1537)

Actif dans les affaires politiques, Baccio Valori s'affiche comme un opposant à Pietro Soderini. Il part à Rome où Clément VII le nomme commissaire général. Après l'assassinat d'Alexandre de Médicis, il s'allie aux exilés florentins et participe à la bataille de Montemurlo en 1537. Emprisonné, il est condamné à mort par Cosme I de Médicis.

En contact avec de multiples artistes dont Michel-Ange, il est portraituré par Sebastiano del Piombo.

Glossaire des théoriciens

ALBERTI Leon Battista (1404-1472)

Architecte, mathématicien, philosophe, Leon Battista Alberti étudie les lettres à Venise et Padoue puis le droit et le grec à l'université de Bologne. À Rome en 1432, il est nommé abrégiateur apostolique. Il se transfère à Florence en 1434 et s'intéresse aux artistes novateurs florentins tels Brunelleschi, Donatello et Masaccio. Il rédige en 1436, *De Pittura* qu'il dédie à Brunelleschi, *De Re Aedificatoria* en 1452 et enfin *De Statua* en 1464.

ALDROVANDI Ulisse (1522-1605)

Figure emblématique de l'homme universel qui aspire à posséder toute source de connaissance et de savoir, Aldrovandi étudie la littérature, le droit et la médecine et s'intéresse dans un même temps à l'archéologie. Il constitue une collection d'œuvres d'art et d'objets naturels et rédige en 1648 le *Musaeum Metallicum*.

ARMENINI Giovanni Battista (1525-1609)

Écrivain et peintre, Giovanni Battista Armenini commence son apprentissage à Faenza. En 1550, il se rend à Rome et retourne à Faenza en 1564. Son traité, *De veri precetti della pittura* (1587), divisé en trois volumes, propose une réflexion sur le déclin de la peinture. Les deux premières parties concernent les aspects pratiques de la peinture. Dans la troisième partie, Armenini aborde les questions d'iconographie et émet des réflexions sur ce que doit être un peintre parfait.

AVERLINO Antonio di Pietro dit Filarete (1400-1469)

Sculpteur et architecte, il commence son apprentissage à Florence avant de se rendre à Rome où il se concentre sur la sculpture. Entre 1433 et 1445, il exécute les portes de bronze de la basilique Saint Pierre. Puis, il se rend à Milan à la cour de Francesco Sforza. Il révèle alors un fort intérêt pour l'architecture et participe à d'importantes édifications comme le Duomo (1451-54), le Castello Sforzesco (1451-55) ou l'Hôpital majeur de Milan (1456). Durant les années 1461-64, il écrit le *Trattato di architettura*, en vingt-cinq volumes, premier traité rédigé en Italien dans lequel Filarete développe la théorie d'une ville idéale.

BAGLIONE Giovanni (1566-1643)

Écrivain, peintre, Giovanni Baglione reçoit des commandes des papes et de l'aristocratie. À partir de 1600, il devient membre de l'académie de saint Luc. Il rédige de nombreux traités comme *Chiese di Roma* (1639) dans lequel il étudie les œuvres antiques et médiévales. Toutefois, sa célébrité est liée à son ouvrage *Vite de Pittori* (1642) qui propose une biographie de plus de deux cents artistes travaillant à Rome entre 1572 et 1642.

BALDINUCCI Filippo (1625-1697)

Écrivain et historien, Filippo Baldinucci est éduqué par les jésuites. Il abandonne sa carrière religieuse pour travailler comme conseiller auprès de la noblesse. Baldinucci constitue deux collections de dessins florentins du XIVE au XVIIe siècle, dont l'une est cédée à son protecteur Leopold de Médicis. En 1664, il devient bibliothécaire de Leopold de Médicis puis conseiller vers 1670. En 1681, il publie le *Notizie de professori...*, biographies qui viennent compléter celles de Giorgio Vasari.

BARONIO Cesare (1538-1607)

Cesare Baronio étudie le droit et la théologie à Naples jusqu'à son départ pour Rome en 1557. Il rencontre alors Filippo Neri et se place sous son influence spirituelle. Diaque en 1561, prêtre en 1564, il est nommé cardinal en 1596. Baronio joue un rôle important au sein de l'oratoire fondé par Filippo Neri ; il participe activement à la révision des textes sacrés et recueille les actes des différents papes. Ainsi écrit-il, en 1588, les premiers volumes des *Annali ecclesiastici*.

BORGHINI Raffaele (1537-1588)

Écrivain, de famille noble, Raffaele Borghini réside à Florence, à l'exception d'un séjour en France entre 1572 et 1575. À son retour, il s'affirme en tant que poète, homme de lettres et écrivain de comédies. Il fréquente la cour de François I de Médicis et évolue dans le cercle des familles Capponi, Vecchietti, Valori. Érudit, il rassemble une collection d'œuvres d'art et d'objets naturels, relevant parfois de l'étrange, qui s'inscrivent dans le goût des cabinets de curiosité. Son traité, *Il Riposo* (1584), écrit sous forme de dialogue imaginaire entre Bernardo Vecchietti, Baccio Valori, Girolamo Michelozzi et le sculpteur Ridolfo Sirigatti, donne de nombreuses informations sur les artistes qui travaillent à la cour de François I de Médicis et notamment sur le *Studiolo*.

CENNINI Cennino (1370-1440)

Peintre, écrivain, il commence à Florence comme élève d'Agnolo Gaddi, et s'inscrit dans la tradition de Giotto. Son traité *Il libro del arte* qui apparaît comme l'un des premiers traités pour l'Italie, est une source essentielle pour comprendre les techniques artistiques.

CHACON Alonso (1530-1599)

Écrivain et « archéologue » espagnol, il étudie la théologie à l'université de S. Catalina de 1548 à 1553. En 1566, il arrive à Rome en tant que frère mineur apostolique pénitentiaire. Dès 1576, il écrit son premier ouvrage historique qu'il dédie au pape Grégoire XII. À partir de 1578, il se consacre aux fouilles archéologiques chrétiennes

DE PILES Roger (1636-1709)

Peintre, écrivain et diplomate, Roger de Piles rédige un Traité, *l'Idée du parfait peintre*, dans lequel il défend la précellence de la couleur sur le dessin et s'oppose aux valeurs d'André Félibien.

DONI Antonio (1513-1574)

Antonio Doni étudie à Piacenza en 1542, Florence puis Venise en 1547. En 1549, il publie un ouvrage sur les mérites de la peinture et de la sculpture, *Il Disegno*, présenté sous forme de dialogue entre un peintre, Paolo Pino et deux sculpteurs Silvio Cosini et Baccio Bandinelli.

DUPUY DU GREZ Bernard (?-1720)

Avocat toulousain, il obtient la chair de droit de l'université de Toulouse qu'il abandonne pour se consacrer à l'étude des sciences. Il s'intéresse alors à l'histoire de Toulouse et rédige l'*Histoire de cette ville*. Enfin, il se tourne vers l'Histoire de l'art et publie en 1697 *Traité sur la peinture*. Il est à l'origine de la fondation de l'école de Toulouse, érigée en Académie royale de peinture, sculpture et architecture en 1751.

FÉLIBIEN André (1619-1709)

Membre de l'académie des inscriptions des belles lettres en 1663, historiographe du roi depuis 1666, il est nommé, en 1673, conservateur du cabinet des antiquités du palais de Brion. En 1676, il rédige le traité *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture...*

FICIN Marsile (1433-1499)

Membre de l'académie platonicienne fondée sous le règne de Cosme et Laurent de Médicis, il s'illustre comme l'un des plus éminents représentants du platonisme de la Renaissance. Il entreprend la traduction latine d'un grand nombre de textes platoniciens et neoplatoniciens. Traducteur et exégète du platonisme, Marsile Ficin concilie la théorie platonicienne avec la révélation chrétienne. En 1484, il publie son œuvre maîtresse, la traduction de la totalité des Dialogues de Platon. Parallèlement son ouvrage principal, *Theologica platonica de immortalitate animae*, porte sur l'immortalité de l'âme.

GILIO da Fabriano (?-1584)

Écclésiastique et écrivain, il rédige de nombreux ouvrages entre 1550 et 1580. Le *Due Dialoghi* (1564), dédié au cardinal Alexandre Farnese, propose une réflexion, sous forme de dialogue, sur les erreurs et abus observés en peinture.

KIRCHER Athanasius (1602-1680)

Jésuite allemand, il s'intéresse à la linguistique, au mathématique, aux sciences ainsi qu'à l'archéologie. Vers 1636, il enseigne les mathématiques au collège romain. Il apparaît comme l'une des premières personnalités à étudier la langue copte et les hiéroglyphes. Il écrit de nombreux ouvrages dont le *Mundus Subterraneus* (1665), qui révèle son attrait pour les volcans et la géologie. Il constitue une collection formée d'œuvres d'art, d'antiquités et d'objets naturels, décrite dans le volume *Museum Kircherianum* (1678).

LEBRUN Pierre

Pierre Lebrun, peintre méconnu, rédige en 1635 un traité, *Recueil des essais des merveilles de la peinture*, qui porte sur les différentes techniques artistiques.

MANCINI Giulio (1558-1630)

Avec ses écrits sur les arts, Giulio Mancini développe un nouveau mode : un traité qui s'adresse essentiellement à l'amateur, au *connoisseur*. Les *Considerazioni sopra la pittura*, rédigées vers 1619, contiennent aussi bien des biographies que des informations destinées aux collectionneurs. Parallèlement, il s'affirme comme le premier biographe du Caravage et d'Annibale Carrache.

PACHECO Francisco (1564-1644)

Peintre, théoricien et maître de Vélasquez, il joue un rôle artistique important à Séville. Ses représentations, académiques, répondant aux normes édictées par la Contre-Réforme, sont à mettre en rapport avec ses fonctions de censeur officiel de l'Inquisition à Séville. Son traité de peinture (1649) qui s'inspire des théories de Léonard de Vinci et d'Alberti, est une source essentielle sur la peinture espagnole de l'époque de Vélasquez.

PALEOTTI Gabriele (1522-1597)

Diplômé en droit en 1546, Gabriele Paleotti s'implique fortement dans le Concile de Trente. Nommé cardinal en 1566, puis évêque de Bologne durant la même année, il rédige en 1582 un traité, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane*, qui donne des indications aux artistes sur les représentations iconographiques.

PANVINIO Onofrio (1530-1568)

Onofrio Panvinio étudie à Naples entre 1547 et 1549 puis se rend à Rome où il entre au service du cardinal Alexandre Farnese. Conseiller artistique, écrivain et historien, il s'intéresse et étudie l'archéologie. Il participe également à l'élaboration du programme iconographique de la villa de Caprarola et de la salle des fastes farnésiens.

PINO Paolo (1534-1565)

Peintre et écrivain, fortement influencé par l'école bergamasque, Paolo Pino, dont on ne connaît que trois œuvres signées, est essentiellement célébré pour le traité novateur *Dialogo di pittura* (1548). En effet, Paolo Pino apparaît comme le premier théoricien vénitien à explorer les questions théoriques sous forme de dialogue.

RIDOLFI Carlo (1595-1658)

Peintre, graveur et écrivain, il s'inscrit dans la continuation de la tradition vénitienne. En 1642, il rédige *La Vita di Giacomo Robusti* puis, en 1648, *Le Maraviglie dell'arte...*

SCAMOZZI Vincenzo (1584-1616)

Architecte, théoricien et écrivain, il succède à Jacopo Sansovino et Andrea Palladio et devient l'un des représentants les plus significatifs de l'architecture vénitienne du XVII^e siècle. Il rédige en 1591, un traité sur l'architecture, *l'Idea della architettura*.

UGONIO Pompeo (1572-1614)

Libraire et antiquaire du cardinal Ascanio Colonna en 1570, il obtient le poste de professeur de rhétorique et de théologie à l'*Archiginnasio* romain et au collège Salviati à Rome. En 1572, il accepte l'office religieux de la Basilique Saint Pierre. En 1588, il rédige un ouvrage, *Historia delle statione di Roma*, élaboré comme un

guide destiné aux pèlerins.

le *Due lezioni* (1549), dans lesquels il aborde, parfois, le problème du Parallèle des arts.

VASARI Giorgio (1512-1574)

Giorgio Vasari est avant tout célèbre pour ses talents de biographe. Pourtant, à Rome et à Florence, il participe à de nombreuses commandes importantes telle la décoration du Palazzo Vecchio. Les *Vite*, publiée en 1550 s'avèrent être une source fondamentale pour l'étude des peintres italiens. L'ouvrage consolide «également la notion de Renaissance artistique et culturelle.

ZUCCARO Federico (1541-1609)

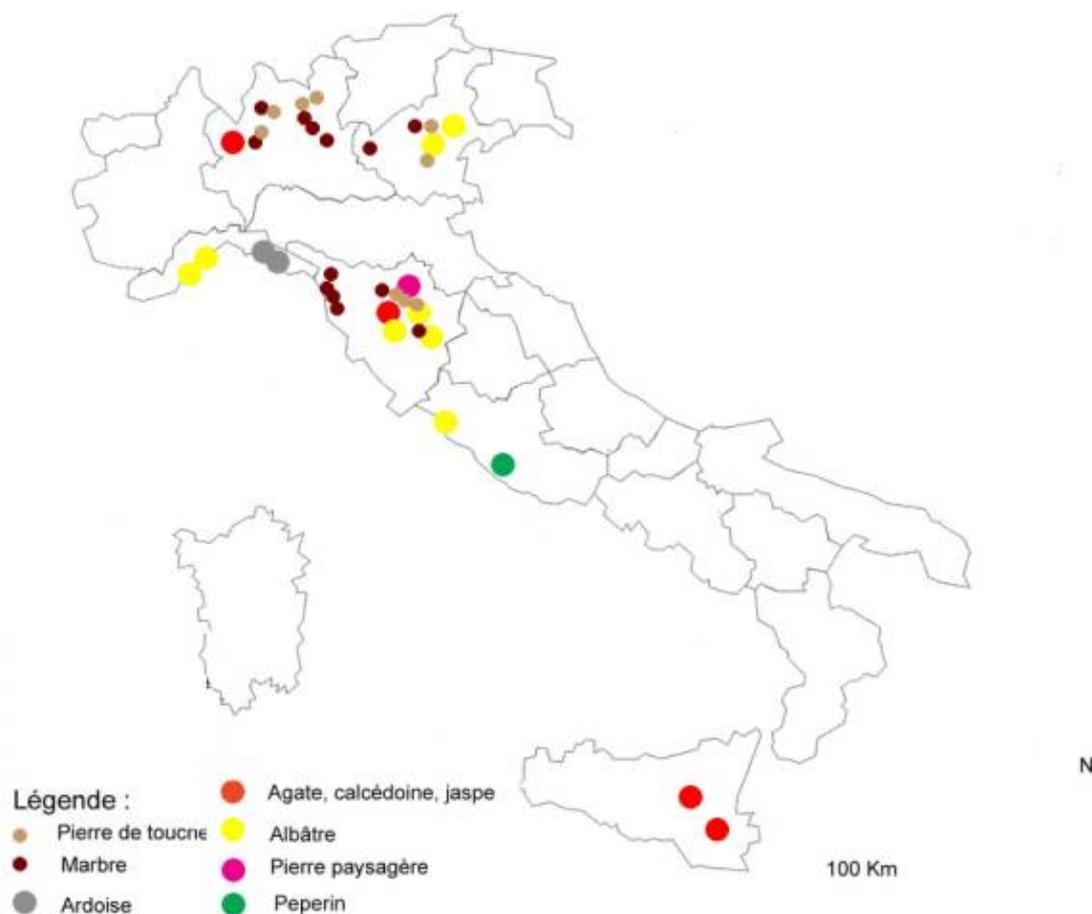
À la mort de Titien (1576), Federico devient l'un des artistes les plus fameux et les plus influents en Europe. Après un apprentissage auprès de son frère, Taddeo, Federico poursuit dans la voie du maniérisme. En 1598, il devient directeur de l'académie de Saint Luc et rédige son traité d'art.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Principaux gisements italiens établis à partir de écrits des XVIe et XVIIe siècles

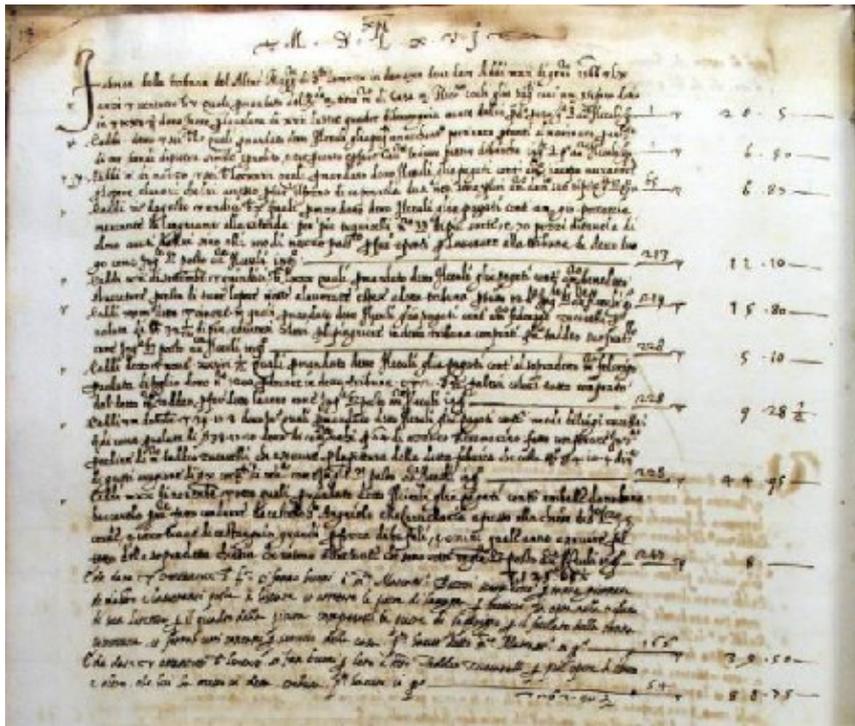
Principaux gisements italiens établis à partir de écrits des XVIe et XVIIe siècles

Principaux gisements italiens établis à partir
des écrits des XVIe e XVIIe siècles



ANNEXE 2 : Présentation et transcription d’une partie des documents d’archives concernant les paiements pour la peinture d’autel de Taddeo et Federico Zuccari à San Lorenzo in Damaso (inédit).

Présentation et transcription d’une partie des documents d’archives concernant les paiements pour la peinture d’autel de Taddeo et Federico Zuccari à San Lorenzo in Damaso (inédit).



A.S.N., Archivio Farnesiano, busta 2092

c. 13

Fabrica della Tribuna del Altar Maggiore di Santo Lorenzo in Damazo deve dare addi XXII di gennaio 1566 scudi LX anzi scudi ventotto biaoocchi V quali per mandato del Reverendo messer Titio Note 1254, mastro di Casa messer Hieronimo Ceuli glia pagati contanti a messer Stefano Dosio in scudi XXV ½ doro in oro per la valuta di XVII lastre quadre di lavangnia avute dallui per detto prezzo, giornale 3, avere H. Ceuli in questo ----- 1-----sc----- 28.5-----

E addi detto scudi VI biaoocchi L° quali per mandato detto Hieronimo Ceuli glia pagati a Marchantonio Portinano per tanti al marinaio per valuta di tre tondi di pietra simile e per nolito e tre per cento e per far cavare le dette pietre di barcha, in giornale 3 posto, avere H. Ceuli in questo ---1-----sc----- 6. 50 ----

[...]

E addi VI° dagosto scudi undici biaoocchi X quali per mandato detto H. Ceuli gli a pagati contanti a messer Gio. Porcaccia mercante di lengniame alla ritonda per piu travicelli numero 33 di piu sorte e 70 pezzi di tavola di olmo avuti dallui sino al XX di marzo passato per farne ponti per lavorare alla tribuna di detto luogo, com in giornale 57 posto avere H. Ceuli in questo -----213-----sc----- 11.10

E addi XIII di Settembre scudi quindici biaoocchi LXXX quali per mandato detto Hieronimo Ceuli gli a pagati cont' a mastro benedetto stuccatore per resto di tutte l'opere messe a lavorare e spese a detta tribuna per tutto 12, detto in giornale 65, avere H Ceuli in questo ----- 219-----sc----- 15.80

E addi XXIII detto scudi cinque biaoocchi X quali per mandato detto H. Ceuli glia pagati contanti a mastro federigo Zucarelli per valuta di libbre (?) 32 ½ di piu, e diversi colori per dipingniere in detta tribuna comprati per mastro taddeo suo fratello, come in giornale 67 posto, avere H. Ceuli in questo ----- 228 ----sc----- 5.10

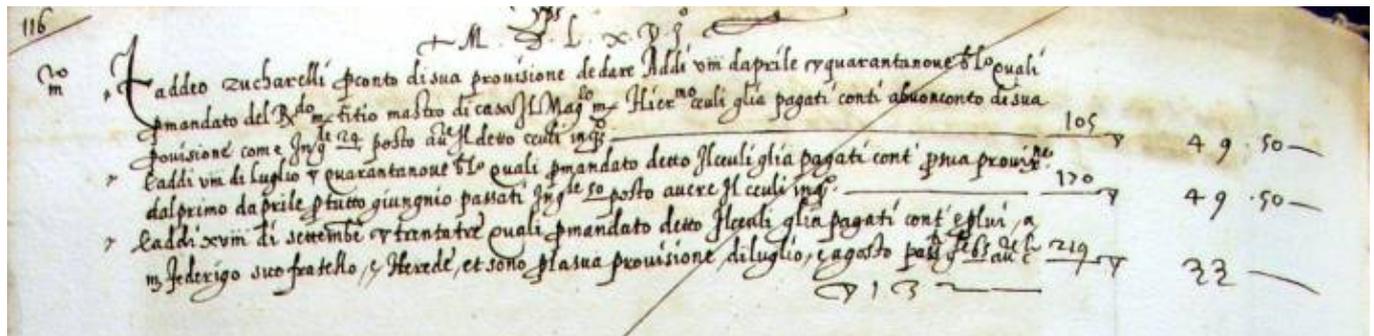
E addi detto scudi nove XXVIII ½ quali per mandato detto H Ceuli glia pagati contanti al sopradetto mastro federigo per valuta di foglio doro numero 1200 per dorare in detta tribuna e scudi (?) 28 ½ per altri colori tutto conprato dal detto mastro Taddeo per far' detto lavoro come in giornale 67 posto, avere H Ceuli in questo°-----228-----sc ----- 9.281/2

E addi VIII dottobre scudi 39.17.3. doro infrascritto quali per mandato detto H. Ceuli glia pagati contanti arede (?) di luigi rucellai quali di Roma per valuta di paoli 38.17.10 doro di camera vecchi per.d (?) 4 di azzuro ultramarino fatto comperare inv.a per ordine di mastro Taddeo Zuccarelli che a servire p[er] la pittura della detta fabricca che costa 4. io. 4 di valuta di grossi a ragion di paoli x correnti di vena come in giornale 21 posto avere H Ceuli in questo-----228----- sc----- 44.95

E addi XXX di novembre scudi otto quali per mandato detto H. Cieuli glia pagati contanti aniballe da modena barcarolo per avere fatto condurre da castello santo Angniolo alla cancellaria a presso alla chiesa di santo lorenzo, 5 corde o vero trave di castangnio grandi per forza di bufali, e omini quale anno a servire per il tetto della sopra detta chiesa che vi sono altrettante che sono rotte, in giornale 82 posto, avere H Ceuli in questo ---247---sc---8

E de dare scudi trentanove bianchi L si fanno buoni a mastro Marcantonio Buzzi scarpellino per tanta giornata de mastro e lavoranti posti à lisciare et arrotare le pietre di lavagna per mettere in opera nella tribuna di San Lorenzo per il quadro della pittura compresovi le pietre de peperigno per il focolaro della cucina commune et ferrar certi gangani per servitio della casa quanto haver detto mastro Marcantonio in questo -----166-----sc----- 39.50

E de dare scudi ottantotto bianchi LXXV si fan buoni per loro a mastro Taddeo Zuccarelli per piu opere di stucco e altro che lui ha messo in detta tribuna, posto havere in questo° -----54---sc---- 88,75

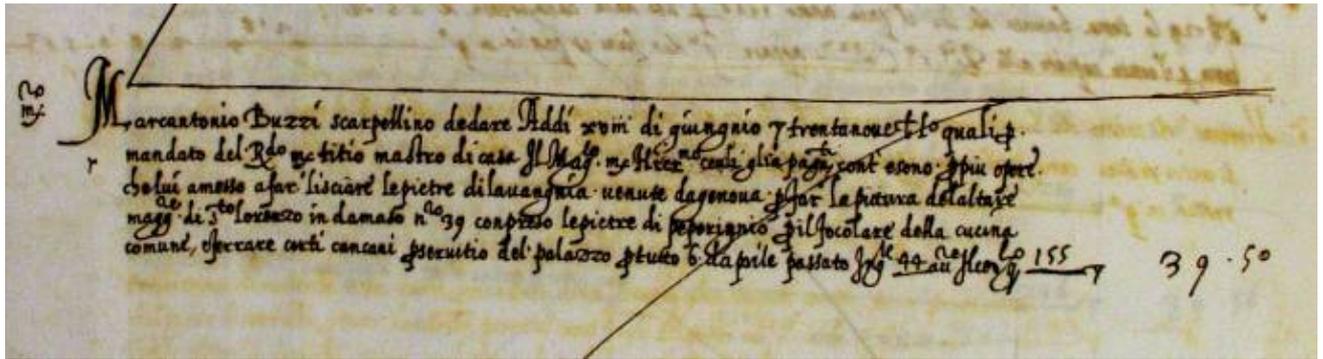


c. 116 :

Taddeo Zucharelli per conto di sua provisione de dare Addi VIII daprile scudi quarantanove bianchi Lo quali per mandato del Reverendo messere titio mastro di casa Il. Mag.ro messer Hieronimo ceuli gli a pagati contanti a buon conto di sua provisione, come in giornale 24 posto, avere H detto ceuli in questo ---- 105 -----sc----- 49.50

E addi VIII di luglio scudi quarantanove bianchi Lo quali per mandato detto H. Ceuli gli a pagati contanti per sua provisione dal primo daprile per tutto giungnio passati, in giornale 50 posto avere H. ceuli in questo 170 ----- sc-----49.50

E addi XVIII di settembre scudi trentat[re] quali per mandato detto H Ceuli gli a pagati contanti e per lui a messer federigo suo fratello, e Herede, et sono per la sua provisione di luglio, e agosto passati, giornale 65, avere H. C. -----219 -----sc-----33



c. 166

Marcantonio Buzzi scarpellino de dare Addi XVIII di giungnio scudi trentanove biauochi Lo quali per mandato del Reverendo messer titio mastro di casa Il Mag. ro messer Hieronimo ceuli glia pagati contanti e sono per piu opere che lui a messo a far' lisciare le pietre di lavangnia venute da Genova per far la pittura del altare maggiore di santo Lorenzo in Damaso numero 39 compreso le pietre di peperignio per il focolare della cucina comune, e ferrare certi cancani per seruitio del palazzo per tutto 6 daprile passato, in giornale 44, avere H ceuli in questo --- 155 -----sc-----39.50

ANNEXE 3 : Lettres et paiements concernant la commande des peintures de Giorgio Vasari pour le Palazzo Vecchio

Herman-Walther Frey, Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Neue Briefe von Giorgio Vasari, Hopfer, Verlag Burg, 1940

Vol. 1

p. 81 : Giorgio Vasari à Florence à Giovanni Caccini à Pise. 1564. 13. V

Magnifico Messer Giovanni

Sonsi ricevuti i dua pezzi di marmi, del che assai vi ringratio con molto obliho appresso, et gli navicellai sono stati satisfatti della faticha loro conforme al desiderio vostro. Circa delle lastre ho piacere che l'abbiate cariche gli pezzi 24 in su navicelli et il restante che gli vogliate caricare, et quando saranno comparsi, se ne dara adviso. Del altre lastre, che dite che sono costi, non vi posso dare adviso, per fino non veggio il saggio. Circa de danari di dette lastre, donde hanno à uscire, bisogna parlarne à S.E., perche lassegnamento che e qui, il Depositario per contratto obliho a maestro Bernardo, a maestro Batista e à pittori, che non si puo alterare. Impero n'ho scritto dua parole à S.E., che parlandoli vi dovera risolvere donde si hanno da cavare. Haro ben caro che la S.V. (signoria Vostra), come fono arivati i navicellai, faccia caricare quelli altri dua pezzi di marmi, acciaio, mentre che l'acque servano, si conduchino al porto, per non havere asspettar poi questo settembre che venghino le nuove acque per condurli, perche ci importa troppo...

Di fiorenza gli 13 maggio 1564.

p. 83 : Giorgio Vasari à florence à Giovanni Caccini à Pisa 1564. 20. V

Molto Magnifico Messer Giovanni, Signor moi

Efi (si è) ricevuto le 101 lastre ben conditionate, ecetto che quella che avevj consegniato per magagnata, che era rotta, et fordjnera al Dipofitario o a chj vorra la s(omma), che i danarj del cofto vi fieno rinborffatj, che

ftafera lo (l'ho) detto a Tanaj d'Medicj et glio (gli ho) dato la lettera che scrivete dellj marmj che fon coftj. Si defidera che la S.V. gli alloghj et celj mandj, et intanto vi ringratio dj quanto operate per me ; benche sia a beneficio dj S.E., veno (ven'ho) obljgho. ...

20 maggio 1564

vol. 2

p. 218, G. Vasari Florence à Don Vincenzo Borghini à Poppiano 1565.10.IX

Magnifico et reverendo Signor moi

.....

Pensi un poco la S.V. che vorej far due storie dj chiaro fcuro per la fala grande nell opera del Bandinello sopra papa Clemente, una et laltra dirinpetto sopra la porta nella facjata della guardaroba, che vengono . 13.

Bracciata luna largha et XI . alte : Queste ci avevamo difegnato in una far l'Elba et laltra Ljvorno, in foggia dell altre ; ma perche vano tanto alte et ronpono quell ordine, o (ho) rifoluto farle dj chiaro ofcuro, perche lopera e (è) tutta dl pietra et fara piu unjone. Penfate a qualche iftoria da far qualche bel capriccjo, che poi che cofti e (è) il piu onrato luogo dj casa, fi faccj anche qual cofa dj buono ; che fo che lo farete .. »

p. 565-566 : Vasari à Rome à don Francesco De Medici, 10 février 1571

... Pero Quella comandj a Maiano che finifca d incroftar dj mezzane dove ella ua, et che metta l'altre lastre di lavagnia a quella ftoria che manca fopra la statua di Papa clemente VII. Per finilla del tutto : et nel vero io faro forzato ftar più che non penfavo, perche Batifta de Nocentj, che ci a fervito in palazzo X anni, che doveva venire aiutarmj, ma (ha) piantato ; che fon di quelle cofe che i maeftri infegniano mal volentireij, et ma (m'ha) fatto torto. In fomma l opera va benifsimo, et fpero che quando la fcopriro che, oltre che aro contentato Nostro Signore, fatiffarro ancora a queglii dell arte, ch'è l'importanza, et fe io lafcio veder quel cartone della Sala publico a quefti Signori et altri, o (ho) da fare fbalordire ogniuno, perhe fono 2 grande opere.

Traduction

Giorgio Vasari à Florence à Giovanni Caccini à Pise, le 13 mai 1564.

Monsieur Giovanni

Les deux morceaux de marbre ont été livrés, ce dont je tenais à vous remercier chaleureusement, et les navigateurs sont satisfaits de leur travail conformément à vos désirs. En ce qui concerne les plaques d'ardoise, je suis content que vous ayez chargé vingt-quatre morceaux sur les navires et quant au chargement des plaques restantes et lorsqu'elles seront achetées nous aviserons.

Pour les autres plaques, dont vous dites qu'elles sont coûteuses, je ne peux pas vous donner mon avis, jusqu'à présent je n'en vois pas l'intérêt. Pour l'argent des plaques qui doivent être extraites, il faut en parler avec sa majesté car, pour des raisons contractuelles, le dépositaire oblige maître Bernardo, maître Batista et les peintres à ne pas modifier le contrat. Pour autant, j'en ai touché deux mots à son excellence, en lui parlant du fait que l'on devait résoudre le choix du lieu d'extraction. J'ai bien à cœur que votre Seigneurie fasse charger les deux autres morceaux de marbre lorsque les navires seront arrivés, afin que nous profitons de l'eau pour les conduire au port et que nous n'attendions pas ce mois de septembre que les nouvelles eaux arrivent pour pouvoir les conduire, cela nous importe absolument

De Florence, le 13 mai 1564

Traduction

Lettre de Giorgio Vasari, Florence à Giovanni Caccini, Pise, le 20 mai 1564.

Nous avons reçu les cent une plaques bien conditionnées, exceptée celle consignée pour Magagnata qui était cassée, et j'ordonnerai au dépositaire ou à qui aura la somme qu'il vous rembourse le montant total, ce soir je l'ai dit à Tanaj de Médicis et je lui ai transmis la lettre dans laquelle vous expliquez que les marbres sont chers. On désire que votre seigneurie les stocke et les envoie et pour cela, je vous suis reconnaissant de toute l'œuvre que vous faites pour nous ; bien que cela soit au bénéfice de son excellence, je vous en suis obligé
.....

Giorgio Vasari, Florence à Don Vincenzo Borghini à Popiano, 10 septembre 1565

Imaginez un peu votre seigneurie que je souhaiterais faire deux histoires en clair-obscur pour la grande salle, l'une, au-dessus de l'œuvre du Pape Clément de Bandinelli et, l'autre au-dessus de la porte de la paroi de la garde-robe. Largues de 13 brassées et hautes de 11. Nous avons décidé de représenter sur l'une L'Elbe et sur l'autre Livourne, en face l'un de l'autre ; mais parce qu'elles sont mises aussi hautes et qu'elles rompent l'ordonnement, j'ai résolu de les faire en clair-obscur parce que l'œuvre est toute de pierre et cela créera une union. Pensez à ces histoires qui pourraient occasionner quelques beaux caprices, car cette salle est le lieu le plus honoré du palais et il faut que l'on fasse quelque chose de bien.

Giorgio Vasari, Rome à François de Médicis, 10 février 1571

.... Mais pour la commande à Maiano qu'il finisse d'incruster de briques où elle va et qu'il mette les autres morceaux d'ardoise à l'histoire manquante au dessus de la statue de Clément VII. Pour finir et pour dire vrai, je serai obligé de rester plus longtemps que je ne le pensais parce que Battista de Nocenti qui a servi au palais pendant 10 années et qui devait venir m'aider m'a laissé tomber. Ce sont des choses que les maîtres n'enseignent pas volontiers et cela m'a fait du tort. Pour finir, l'œuvre va bien et j'espère que lorsque je la dévoilerai non seulement cela contentera votre majesté mais cela satisfera l'art lui-même, là est toute l'importance et je vous laisse montrer le carton de la salle publique à ces seigneurs et autres personnes qui seront stuéfaits comme tout un chacun car ce sont deux grandes oeuvres.

Transcription des documents d'archives (inédit)

169
 172 }

X opera d'opera del salone grande del palazzo Duchala a
 cinquanta dua di m^{ta} y cinque di tanti pagati a mⁿⁱ da
 cassandro caccini a lⁿⁱ a lorenzo di dom^{co} borghini porto
 ant^o da panzano 1/2 che tanti vacchusa el detto e n^{ca}
 cini a lⁿⁱ pagati in Pisa a valuta di pezi / 101 / di lastre
 genovesi larghe per ogni verso Ea 2 - a grosse V d^{to} manda
 teci per detta opera per commetterle nelle facciate di detto salo
 ne per dipignervi storie come nella poliza di n^o / 165 / ff 5289

174
 172 }

X opera d'la statua del gigante di marmo detto nettuno
 a cinque di m^{ta} y sei di vng^{li} di 433 g - pagati a / 3 / lⁿⁱ
 lⁿⁱ di canozono in su detto marmo acchouto di loro d^{to}
 nisione anari peggi a 1/2 - a lⁿⁱ fatto alla condotta
 acchouto duna armatura di ferro et fermi d^{ta} figura
 di sal da gettare di bronzo come nella poliza di n^o / 166 / ff 5289

163
 172 }

X batista di E^{mo} botticelli a nⁿⁱ laquainoli a paranta
 cinque di m^{ta} y 1/2 detto batista a ionigi di matteo
 laquainoli suo compagno et d'loro resto di quello

A.S.F., Fabbriche medicce, 10, libro debitori e Creditori ..., 20 mars 1562 – 28 février 1565

c. 62 v

1564, Sabato a ddi 3 di giugno

Spese per l'opera del salone grande del palazzo Duchale Fiorini cinquanta dua di moneta Lire cinque piccoli,
 per tanti pagati a Giovanni da Cassandro Caccini, e per lui a Lorenzo di Domeco Borghini Porto Antonio da
 Panzano 1/2 che tanti Vacchusa (?) el detto Giovanni Caccini avere pagati in Pisa, per valuta di pezi / 101 / di
 lastre genovesi larghe per ogni verso Ea (?) 2 e grosse V, mandateci per detta opera per commetterle nelle
 facciate di detto salone per dipignervi storie come nella poliza di n^o / 165 / --R 52L 5 s

+ D. D. V. X. V. /
 Sabato a ddi 20 di maggio
 Spese per lopera della sala grande del palazo duchale fiorini sedici di moneta lire tre s. 11 d. 4, porto francesco di girolamo tasselli $\frac{1}{2}$ che tanti disse averne pagati a / 11/ navicellai per nolo di pezzi / 101/ di lastre venute di genova a pisa e da pisa in sardigna di Ea ? 2 - per ogni verso luna a grosse V dito grosso luna lire 18.4 el peso a per il carreggio da sardigna in palazo in /9/ carrate a lire 2- la carrata e per alla porta al prato, a gabellieri per carreggio ebulette lire 4.6 per paglia pietra mesi di dette pietre B (?) 13 oro (?) le quale ano a servire per nelle facciate di detto salone per dipignervi, su mastro giorgio Vasari per le storie che vano in esse facciate come nella poliza di n°/161/-----16 L. 3 S. 11. 4

c. 64

1564, Sabato a ddi 20 di maggio

Spese per lopera della sala grande del palazo duchale fiorini sedici di moneta lire tre s. 11 d. 4, porto francesco di girolamo tasselli $\frac{1}{2}$ che tanti disse averne pagati a / 11/ navicellai per nolo di pezzi / 101/ di lastre venute di genova a pisa e da pisa in sardigna di Ea ? 2 - per ogni verso luna a grosse V dito grosso luna lire 18.4 el peso a per il carreggio da sardigna in palazo in /9/ carrate a lire 2- la carrata e per alla porta al prato, a gabellieri per carreggio ebulette lire 4.6 per paglia pietra mesi di dette pietre B (?) 13 oro (?) le quale ano a servire per nelle facciate di detto salone per dipignervi, su mastro giorgio Vasari per le storie che vano in esse facciate come nella poliza di n°/161/-----16 L. 3 S. 11. 4

ANNEXE 4 : Présentation et transcription des documents d'archives concernant la peinture d'autel des Fiamminghini à Chiari

Chiari, Archivio delle Sussidiarie, *Debitori e Livelleri del 1604 al 6 Giugno 1630*, c. 55

SS: Gio. Batt. et Gio. Mauro della Rovere
 fratelli et pittori in Milano detti gli
 Fiamenghini, devono aver scudi novanta
 de berlingoti sette l'uno per loro mercede
 in haver fatto gli quindici misteri
 del Santissimo Rosario et per haver dorato
 gl'Incona di pietra, et ciò nel fin d'Agosto
 et principio di Settembre 1616
 così detto --- L 369

Item devono haver per brascia 21 Tela de
 sangal in fine con l'immagine
 della Beata Vergine Maria et
 d'un fatura (?) atorno per coprir li
 sudetti quindici misteri - (?) mandata da
 (?) la perdita della moneta
 Berlingoti 40 234 8

L 39278

Signori Gio. Batt. et Gio. Mauro della Rovere fratelli et pittori in Milano detti gli Fiamenghini devono avere scudi novanta de berlingoti sette l'uno per loro mercede in haver fatto gli quindici misteri del Santissimo Rosario et per haver dorato gl'Incona di pietra, et ciò nel fin d'Agosto et principio di Settembre 1616 così detto ----(?)

L. 369 S

Item devon haver per brascia 21 Tela de sangal -----(?) da fine con l'immagine della Beata Vergine Maria et d'un fatura (?) atorno per coprir li sudetti quindici misteri - (?) mandata da - (?) la perdita della moneta Berlingoti 40

23 S 8

Item dedi [donna] per me coletto de Corva de Roma guarnito d'argento dattogli adi sudetto pretio de berlingoti 18 era stato offerto al sudetto santissimo rosario – (?) L10 S 4 : 8

Item dedi berlingoti duecento sesanta doi conti adi 16 gennaio 1617 per me Valerio sudetto al mastro Signore cesare Caviamale (?) ---- (?) loro come per ricevere di detto Signore cesare et in creditp a me in quello libro registrato (?)

Item dedi 40 --- (?) alli --- (?) signori adi 7 (?) luglio 1617

Valerio sudetto appar in questo ---(?) tutti – (?) videlicet

ANNEXE 5 : CATALOGUE RAISONNÉ

Avis au lecteur :

Ce catalogue raisonné est présenté par topographie - Rome, Florence, Vénétie, Bologne, Milan, Gênes puis les autres régions italiennes ainsi que les œuvres d'artistes septentrionaux en Italie et par ordre chronologique. Mais, certains artistes peuvent être insérés dans des catégories en fonction non pas de leur origine mais du lieu de leur production.

Les références bibliographiques ne prétendent pas à l'exhaustivité et l'ensemble de ce corpus a été conçu comme un support à nos recherches et à nos problématiques – ce qui suppose que toutes les œuvres ne sont pas recensées.

Dimensions et numéros d'inventaire sont parfois absents lorsqu'il n'a pas été possible de les retrouver.

Enfin, les écoles espagnoles et françaises sont exclues de notre catalogue, Jacques Stella et Pierre Brébiette exceptés.

ROME

LUCIANI Sebastiano dit del Piombo Venise, 1485 – Rome, 1547

1. - *La Naissance de la Vierge*, avant 1526

Huile sur ardoise, H. 560 cm ; L. 350 cm

Historique : commande d'Agostino Chigi, avant 1526. Commencée vers 1530, achevée par Francesco Salviati et inaugurée en 1554.

Rome / église Santa Maria del Popolo

Bibliographie : Biondo, 1549, p. 17 ; Vasari, 1550, p. 899 ; De Rossi, 1617, p. 470 (commencé par Sebastiano del Piombo) ; Celio, 1638, p. 19 (Sebastiano del Piombo et Francesco Salviati) ; D'Archiadi, 1908, p. 55 ; Dussler, 1942, n° 46, p. 139, pl. 75-77 ; Pallucchini, 1944, p. 235 ; Hirst, 1961, p. 183-185 ; Shearman, 1961, p. 147 ; Cheney, 1963, p. 411-412 ; Bentivoglio, Valtierra, 1976, p. 157 ; Hirst, 1981, p. 87, p. 139-140, pl. 184 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 89, p. 120-121 ; Bensi, 1992, p. 92, fig. 162 ; Mortari, 1992, p. 123-124 ; Costamagna dans Coliva, (dir.), 1998, p. 103-109; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 60 ; Bensi, 2003, p. 338

Oeuvre en rapport :

Sebastiano del Piombo, *Nativité*, pierre noire, rehauts de blanc sur papier gris, H. 770 mm ; L. 500 mm, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inventaire 5050.

2. - *Portrait de Baccio Valori*, 1530

Huile sur ardoise, H. 78 cm ; L. 66 cm

Inventaire Palatina 409

Historique : Garde-robe médicéenne en 1553

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 1 ; Florence, 1980, n° 495.

Bibliographie : D'Archiadi, 1908, p. 219 (portrait d'Anton Francesco degli Albizzi ?) ; Bernardini, 1908, p. 47 (pas Anton Francesco delgi Albizzi) ; Giglioli, 1909, p. 352 (portrait de Baccio Valori) ; Dussler, 1942, n° 18, p. 131 ; Pallucchini, 1944, n° 405 (Baccio Valori) ; Hirst, 1981, p. 111, p. 113, pl. 146-147 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 79, p. 118 ; Chiarini, Padovana, 2003, n° 665, p. 402.

3. - *Vierge au voile*, vers 1533

Huile sur ardoise, H. 118 cm ; L. 88 cm

Inventaire Q 149

Historique : palais Farnese, 1547

Naples / Museo di Capodimonte

Bibliographie : D'Archiadi, 1908, p. 209 ; Gombosi, 1934, p. 164-165 ; Dussler, 1942, n° 38, p. 136, pl. 52 ; Pallucchini, 1944, n° 149, tav. 53 ; Hirst, 1981, p. 137, pl. 181 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 91, p. 120-121 ; Bertini, 1987, n° 321 ; cat. exp., Madrid, 1995, fig. 12, p. 30

Oeuvres en rapport :

Marcello Venusti, d'après Sebastiano del Piombo, *Vierge au voile*, vente Mark van Waay, Amsterdam, 2 avril 1973

4. - *Portrait de Paul III et Octave Farnese*, 1534

Huile sur ardoise, H. 103,5 cm ; L. 89 cm

Inventaire 302

Historique : palais du jardin de Parme en 1680 ; vendue par G. Cavaschi à la pinacothèque le 27 juillet 1846

Parme / Galleria Nazionale

Bibliographie : Vasari 1550, p. 903 ; Bernardini, 1908, p. 52 (Clément VII et un clerc) ; Dussler, 1942, n° 43,

p. 138, pl. 69 (portrait de Clément VII et de Pietro Carnesecchi) ; Pallucchini, 1944, p. 70, p. 169 ; Fenyö, 1954, p. 160 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 87, p. 120 (Paul III et Alexandre Farnese) ; Hirst, 1981, p. 111-112, p. 119 ; Fornari Schianchi, 1995, p. 76-77 (Clément VII) ; Fornari Schianchi, 1998, n° 179, p. 58-60 (Paul III et Octave Farnese)

5. - *Portrait de Clément VII*, vers 1532

Huile sur ardoise, H. 105,4 cm ; L. 87,6 cm

Inventaire 92 PC 25

Historique : Collection Robert Henry Herbert, comte de Pembroke, Londres ; vente Pembroke Christie's Londres, 1er juin 1861, n° 69 ; collection Tayleure 1861 (portraits de Léon X) ; collection privée ; vente Christie's Londres, 1987, n° 163 ; Thomas Agnew and Sons, ltd, Londres ; J. Paul Getty Museum, 1992

Los Angeles / J. Paul Getty Museum

6. - *Portrait de Clément VII*, vers 1540 ?

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 47 cm

Inventaire 141

Historique : inventaire Sebastiano del Piombo, 1547 ; Collection Fulvio Orsini ?

Naples / Museo di Capodimonte

Bibliographie : Dussler, 1942, n° 36, p. 136, pl. 58 ; Pallucchini, 1944, n° 141 ; Hirst, 1981, p. 111, pl. 141 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 101, p. 124

7. - *Pietà*, entre 1533 et 1540

Huile sur ardoise, H. 124 cm ; L. 111,1 cm

Signé en bas à gauche : "V/F SEB ... / FACI../"

Non inventorié, en dépôt

Historique : Oeuvre commandée vers 1533 par Don Ferrante Gonzaga pour en faire don à Francisco de Los Cobos, chancelier de l'empereur Charles V pour la mettre dans l'église du Salvador à Ubeda ; envoyée vers 1540 ; Séville, Casas de Pilatos 1940-1988 ; dépôt au musée du Prado, Madrid, 1988

Madrid / Museo del Prado

Bibliographie : Vasari, 1550, p. 902 ; Dussler, 1942, n° 52, p. 141, pl. 80 ; Martos Lopez, 1951, p. 52-53 ; Fenyö, 1954, p. 160 ; Hirst, 1965, p. 182 ; Hirst, 1972, n° 8, p. 585-594 ; Pallucchini, tav. 82 ; Keningston, 1980, p. 350-351 ; Hirst, 1981, p. 109, pp. 128-129, pl. 163 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 94, p. 122-123 ; cat. exp., Madrid, 1995, n° 10, p. 101, p. 127

Oeuvres en rapport :

Michel-Ange, *étude du torse du Christ mort*, pierre noire, H. 254 cmm ; L. 318 mm, Paris, Louvre,

département des arts graphiques, inventaire 716 Recto.

Sebastiano del Piombo, *étude du torse du Christ mort*, pierre noire, H. 398 mm ; L. 282 mm, Florence, Casa Buonarroti.

8. - *Christ portant la croix*, entre 1530-1540

Huile sur ardoise, H. 155 cm ; L. 118 cm

Inventaire 77.1

Historique : exécuté pour Domenico Grimani ? ; collection du comte Gyula Andrassy

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Bembo, 1560, p. 110 ; Palluchini, 1944, p. 169 ; Fenyő, 1954, p. 154 ; Hirst, 1981, p. 125, p. 133-137, pl. 169-171 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 98, p. 124 ; Tátrai, 1991, p. 97 ; cat. exp., 1995, fig; 11, p. 103.

9. - *Christ portant la croix*, entre 1531 et 37

Huile sur ardoise, H. 105 cm ; L. 74,5 cm

Signé sur la croix en bas à droite : "D. FERN. STYLU. / COMTE CIFONT. / ORATORE C / FLAGIT / F. SEBAS. FACI / R. / M"

Inventaire 17

Historique : Peint pour D. Fernando De Silva, comte de Cifuentes ; Collection Vivant Denon ; acquis de la collection du général Soult, 1852.

Saint Pétersbourg / Ermitage

Biblio : Vasari, 1550, p. 901 ; Los Santos, 1681, p. 49 ; Waagen 1864, p. 36 ; d'Archiadi, 1908, p. 262 ; Dussler, 1942, n° 21, p. 132, pl. 78 ; Palluchini, 1944, n° 17, tav. 70 ; Fenyő, 1954, p. 156, fig. 6 ; Harris, De Andres, 1972, p. 20 ; Hirst, 1972, p. 590 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 93, p. 122 ; cat. exp., Madrid, 1995, p. 101-102, fig. 10

Oeuvres en rapport :

Sebastiano del Piombo, *Christ porte-croix*, pierre noire, rehauts de blanc, lavis gris sur papier gris, H. 220 mm ; L. 170 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques inventaire 5053 Recto.

10. - *Christ portant la croix*, entre 1531-1540

Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 32 cm

Signé en bas à gauche : SEB.. / FACI../

Inventaire 348

Historique : Aranjuez 1818 ; inventaire Prado 1851

Madrid / Museo del Prado

Exposition : Madrid, 1995, n° 5

Bibliographie : Dussler, 1942, p. 132 ; Hirst, 1981, p.135 ; catalogue 1985, p. 510.

11. - D'après Sebastiano del Piombo ? Après 1540

Portrait de Femme avec les attributs de Sainte Catherine

Huile sur ardoise, H. 107 cm ; L. 82 cm

Inscription sur le ruban : "SUP. SPEM ET SALUTEM DILEXI SAPM. SE DEBUS ET REGNIES
PRAEPOSUI ILLA"

Inventaire RF 2104

Historique : Rome, Giustiniani-Bandini, palazzo Altieri ; Collection Emile Bourgeois, Köln ; vente Emile Bourgeois, Köln, 1904 ; collection Steinmeyer ; Basile de Schlichting ; Legs baron basile de schlichting 1914

Paris / Musée du Louvre

Bibliographie : d' Archiadi, 1908, p. 87 ; Bernardini, 1908, p. 61, p. 120 ill. (Sebastiano del Piombo, portrait de Catarina Sforza) ; Dussler, 1942, n° 76, p. 148, fig. 86 ?? (entourage de Salviati ?) ; Palluchini, 1944, p. 186, tav. 70 (Catarina Varano ?, réplique de Salviati ?)

12. - D'après Sebastiano del Piombo

Christ portant la croix

Huile sur ardoise, H. 67 cm ; L. 48 cm

En bas à droite : "SEBASTIANUS / VENETUS / INVENTOR / ROM... / DIONISI FACIEBAT

Historique : Don Alonso de Mendonza, évêque d'Avila en fait don au couvent

Avila / couvent de las Madres

Bibliographie : Fenyö, 1954, p.162 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 144, p. 127

**GRAZIA Leonardo, dit de Pistoia
Pistoia, 1503 - Naples ?, après 1546**

13. - Vierge à l'enfant, entre 1530 et 1540

Huile sur ardoise, H. 87 cm ; L. 57,5 cm

Historique : collection comte Pier Francesco Calvi di Bergol, Castello di Pomaro ; galerie Gilberto Zabert ;
Vente Milan, Finarte, 2 décembre 2002

Collection privée

Bibliographie : Zabert, 1994, p. 5 ; Bisceglia, 1996, p. 101 ; Cat. Vente Milan, 2002, n° 194, p. 62

14. - *Vénus et l'amour*, entre 1530 et 1540

Huile sur ardoise, H. 83,5 cm ; L. 54 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 24

15. - *Lucrèce*, vers 1530-1540

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 43 cm

Inventaire 75

Historique : cité dans la collection Borghese en 1650

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Manilli, 1650, p. 98 (Pistoia) ; Della Pergola, 1959, vol. II, n° 34, p. 30 (Peruzzi) ; Bisceglia, 1996, p. 10, fig. 82 (Leonardo Grazia da Pistoia) ; Leone de Castris, 1996, p. 86, p. 96 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 2, p. 339 (Jacopino del Conte) ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 60 (Leonardo Grazia)

16. - *Cléopâtre*, vers 1540

Huile sur ardoise, H. 81 cm ; L. 56 cm

Inventaire 337

Historique : collection d'Olimpia Aldobrandini, 1626 ?

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 61, p. 44-45, fig. 62 (suiveur de Peruzzi Baldassare) ; Leone de Castris, 1996, p. 86, p. 96 (Leonardo Grazia) ; Moreno, Stefani, 2000, n° 41, p. 347 (Jacopino del Conte) ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 60 (Leonardo Grazia)

Œuvre en rapport :

Leonardo Grazia, *Cléopâtre*, Florence, galerie S. Spirito Antichità

17. - *Cléopâtre*

Huile sur ardoise, H. 82,2 cm ; L. 53,5 cm

Inventaire 879.2.6 (attribution France 19^e siècle)

Historique : don des demoiselles Cottini, 1879

Troyes / Musée des Beaux-Arts

Bibliographie : Baudequin, 2002-2003, fig. 1, p. 5-6

Del CONTE Jacopino Florence, 1510 - Rome, 1598

18. - *Portrait de Giulia Gonzaga*, entre 1537 et 1550

Huile sur ardoise, H. 112 cm ; L. 79 cm

Inventaire 79

Historique : Galleria Borghese, 1693 (Sebastiano del Piombo) ; inventaire 1790 (Bronzino) ; 1941 déposé au musée della Torre sul Garigliano à Minturno ; 1943, disparition

Œuvre détruite

Bibliographie : Bernardini, 1908, p. 61-62, p. 120 ill. (Sebastiano del Piombo, portrait de Vittoria Colonna) ; Dussler, 1942, pl. 66 ; Palluchini, 1944, p. 135 (Sebastiano del Piombo, portrait de Giulia Gonzaga) ; Zeri, 1948, p. 23 (Jacopino del Conte) ; Della Pergola, 1959, vol. II, n° 33, p. 28-29 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 205, p. 136-137 (Jacopino del Conte) ; Roggeri, 1990, n° C. p. 65, fig. n° 1, p. 79 (Jacopino del Conte ?) ; Leone de Castris, 1996, p. 86-87 (Leonardo Grazia da Pistoia)

19.- Jacopino del Conte ?

Portrait de Giulia Gonzaga

Huile sur ardoise, H. 110 cm ; L. 86 cm

Inventaire M 903

Historique : Rome, Giustiniani-Bandini, palazzo Altieri ; Collection Emile Bourgeois, Köln ; vente Emile Bourgeois, Köln, 1904 ; collection Steinmeyer ; collection Martius, Kiel

Wiesbaden / Museum Wiesbaden

Bibliographie : Schäffer, 1906, p. 31 60 (Sebastiano del Piombo, portrait de Giulia Gonzaga) ; d' Archiadi, 1908, fig. 60 ; Bernardini, 1908, p. 61 (Vittoria Colonna) ; Dussler, 1942, n° 20, p. 132, pl. 62 (Sebastiano del Piombo) ; Hirst, 1981, p. 115, pl. 150 (après Sebastiano del Piombo) ; Volpe, Lucco, 1981, n° 176, p. 132 ; cat. exp. Madrid, 1995, fig. 1, p. 124 (Sebastiano del Piombo)

20. - *Portrait de Giulia Gonzaga*

Huile sur ardoise, H. 108 cm ; L. 83 cm

Historique : Provenance inconnue

Oeuvre non localisée

Bibliographie : Roggeri, 1990, n° 5, p. 80

21. -*Portrait de Vittoria Farnese ?* après 1550

Huile sur ardoise, H. 106 cm ; L. 78 cm

Inventaire 100

Historique : Inventaire 1693 (Sebastiano del Piombo) ; inventaire 1790 (Bronzino)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Aricia, 2003, n° 22 (Jacopino del Conte, portrait de Giulia Farnese)

Bibliographie : Zeri, 1948, p. 23 (Jacopino del Conte) ; Della Pergola, 1959, vol. II, n° 33, p. 29-30 ; Cheney, 1970, p. 32 ; Vannugli, 1991, p. 81 ; Hochmann, dans, cat. exp. Naples / Parme / Munich, 1995, p. 117 (portrait de Settimia Jacovaccio ?) ; Moreno, Stefani, 2000, n° 13, p. 346

ROSI Francesco dit SALVIATI Florence, 1510 - Rome, 1563

22. - *Nativité*, entre 1548 et 1550

Huile sur péperin, H.176 cm ; L. 172 cm

Historique : commande d'Alexandre Farnese

Rome / Palazzo della Cancelleria

Bibliographie : Colalucci, 1983, p. 165 ; Rubin, 1987, p. 87, fig. 1 ; Bensi, 1992, p. 96 ; Mortari, 1992, p. 44-51 ; Bensi, 2003

23 - Attribué à

Portrait d'un sculpteur, après 1540

Huile sur ardoise (ovale), H. 68 cm ; L. 52 cm

Inventaire 837-1-81

Historique : collection Xavier-Fabre ; seconde donation au musée en 1837

Montpellier / Musée Fabre

Exposition : Rome, 1998, n° 84

24. - Attribué à

Portrait d'un homme tenant une médaille

Huile sur ardoise ovale (dimensions inconnues)

Angleterre / Collection privée

Bibliographie : Monbeig Goguel, 2004, p. 208-211

25. - Attribué à

Portrait de Roberto di Filippo di Filippo Strozzi ?

Huile sur marbre, diamètre 9 cm

Historique : Vente Casa d'Aste Pitti, 16 novembre 1988

New-York / Collection Marco Grassi

Bibliographie : Costamagna dans cat. exp., Rome, 1998, p. 49

Œuvres en rapport :

Francesco Salviati, *Portrait d'Annibale Caro ?*, huile sur toile, H. 18 cm ; L. 24 cm, Berlin, ancienne Collection Schäffer

Attribué à Jacopino del Conte, *Portrait de Roberto di Filippo di Filippo Strozzi*, Florence, Palazzo Vecchio.

26. - Francesco Salviati, d'après Sebastiano del Piombo ? Après 1540

Portrait de Giulia Gonzaga

Huile sur ardoise, H. 38 cm ; L. 28 cm

Historique : Collection marquis Carlo Luca Torrigiani ; Vente Christie's Rome, 26 novembre 1986, lot ; 64 ; vente Finarte, Milan, 20 novembre 2001, n° 24 (Sebastiano del Piombo, Vittoria Colonna ?)

Florence / Collection privée

27. - D'après Francesco Salviati

Repos pendant la fuite en Egypte

Huile sur ardoise, H. 32,5 cm ; L. 45,5 cm

Inventaire 644

Historique : dépôts municipaux ; inventaires

Milan / Castello Sforzesco

Bibliographie : cat. 1999, n° 340, p. 39

Oeuvre en rapport :

Salviati, Fresque de la *Visitation*, oratoire de San Giovanni Decollato, Rome

VENUSTI Marcello
Mazzo, vers 1512 - Rome, 1579

28. -*Sainte Catherine*, vers 1557-1560

Huile sur ardoise, H. 164 cm ; L. 82 cm

Historique : commanditaire Mutini

Rome / église S. Agostino

Bibliographie : De Rossi, 1617, p. 335 ; Mancini, 1620, p. 79 (Marcello Venusti) ; Celio, 1638, p. 2 ; Baglione, 1642, p. 20 ; Russo, 1990, n° 3-4, p. 4, p. 6, p. 9 ; Kamp, 1993, n° 19, p. 114 ; Capelli, 2001, p. 25, n° 11 p. 42 ; Bensi, 2003, p. 338

29. - *Saint Jean-Baptiste*, entre 1570 et 73

Baptême du Christ

Proclamation de Zacharie

La Visitation

Nativité de saint Jean-Baptiste

Prédication de saint Jean-Baptiste

La Décollation de saint Jean-Baptiste

Simon

Saint ou prophète

Huile sur ardoise, H. 175 cm ; L. 88 cm, chacune

Portrait de Ludovico I de Torres

Portrait de Ludovico II de Torres

Huile sur ardoise, 60 cm de diamètre, chacune

Historique : commande de la famille Torres

Rome / Santa Caterina dei Funari, Chapelle Torres

Bibliographie : Mancini, 1620, p. 79 ; Baglione, 1642, p. 20 ; Mola, 1660, c. 118-119 ; Zeri, 1957, n° 24 ; Davidson, 1973, p. 11-12 ; Garella, 1990, p. 48 ; Russo, 1990, p. 6, p. 12 ; Sabatine, 1992, p. 140, p. 200 ; Kamp, 1993, n° 22, p. 116 ; Antellini, Garella, Quattrone, Ricci, 1994, 141 p. ; Capelli, 2001, p. 27, n° 16, p. 44

Œuvres en rapport :

Marcello Venusti, *Nativité de saint Jean-Baptiste*, plume, encre brune, lavis, pierre noire, format oval, H. 275 mm ; L. 307 mm, Stockholm, National Museen, inventaire NMH 475 / 1863.

Marcello Venusti, *Apparition de l'ange à Zacharie*, plume et encre brune, H. 272 mm ; L. 415 mm, Moscou, musée Puskin, inventaire 1981.

30. - Vierge en gloire avec saint Pierre et saint Paul, vers 1577-78

Huile sur ardoise, H. 243 cm ; L. 144 cm

Inventaire PC 103

Historique : décoration de la chapelle commandée par les conservateurs à partir de 1576-1577.

Rome / Museo Capitolino, Palazzo dei Conservatori

Bibliographie : Manazzale, 1817, p. 25 (Avanzino Nucci) ; Ruspi, 1867, p. 14 (Avanzino Nucci) ; Pecchiai, 1950, p. 179 (paiements à Marcello venusti) ; Pietrangeli, 1960, p. 14 (Avanzino Nucci) ; Russo, 1990, n° 28, p. 15 (Marcello Venusti) ; Kamp, 1993, n° 15, p. 112 ; Capelli, 2001, p. 31, n° 24, p. 48

RICIARELLI Daniele dit Daniele da Volterra Volterra, 1509 - Rome, 1566

31. - David tuant Goliath, (recto-verso), vers 1550

Huile sur ardoise, H. 133 cm ; L. 177 cm

Inventaire 566 ; F 2945 C

Historique : commanditaire Giovanni della Casa, vers 1550 ; Annibale Rucellai ; Collection de monseigneur Montalto ; offert à Louis XIV le 13 juillet 1715 à Marly par le prince de Cellamare ; Demeure à Versailles au XVIIIe siècle ; 1811 au Louvre ; 1939 déposé à Fontainebleau

Fontainebleau / Château, chapelle de la Trinité

Bibliographie : Vasari, 1568, p. 545 ; Engerand, 1900, p. 600 ; Barolsky, 1979, p. 5, pp. 91-93 ; Treves, 2001, p. 39 ; cat. exp., Florence, 2003-2004, pp. 120-127 ; Ciardi, Moreschini, 2004, n° 21 p. 224

Oeuvres en rapport :

Daniele da Volterra, *David et Goliath*, pierre noire sur papier brun, H. 380 mm ; L. 380 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 1512.

Daniele da Volterra, *David et Goliath*, pierre noire sur papier brun, H. 375 mm ; L. 455 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 1513.

Daniele da Volterra, *David et Goliath, pierre noire sur papier blanc*, H. 300 mm ; L. 400 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 14965 F.

Daniele da Volterra, *David et Goliath*, pierre noire, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings, inventaire n. 1956-10-13-14.

32. -Portrait de jeune homme, entre 1540 et 1560

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 40 cm

Inventaire Q. 752

Historique : collection Fulvio Orsini, inventaire 1600 ; Rome, palais Farnese, inventaires 1644, 1653 et 1662-1680

Naples / Museo di Capodimonte

Exposition : Parme-Münich, 1995, n° 22 ; Florence, 2003-2004, n° 43

Bibliographie : de Rinaldis, 1911, n° 90, p. 168 ; Millstein, 1977, p. 372-373, fig. 218 (réplique du tableau de Madrid attribué à Girolamo da Carpi) ; Barolsky, 1979 ; Hochmann, 1993, n° 32, p. 77 (Daniele da Volterra) ; Jestaz, 1994, n° 2868, p. 114 ; Muzii, 1995, p. 92-93 ; Pattanaro, 2000, n° 21a, p. 160 (Daniele da Volterra ?)

ALBERTI Micheli
Documenté entre 1535-1582

33. - Le baptême du Christ, entre 1540 et 1560

Huile sur ardoise, H. 360 cm ; L. 230 cm

Rome / San Pietro in Montorio, chapelle Ricci

Historique : commandé à Daniele da Volterra et élaboré par Micheli Alberti d'après les dessins de Daniele da Volterra.

Bibliographie : Vasari, 1550, éd. consultée, 1985, vol. 9, p. 105 (Daniele da Volterra) ; Rossi, 1617, p. 113 ; Titi, 1682, p. 41 ; cat. exp. Rome, 1979 (Giulio Mazzoni) ; Barolsky, 1979, p. 24, p. 105 ; Gigli, 1987, p. 27 (Giulio Mazzoni) ; Pugliatti, 1984, p. 169-177 (Projet Daniele da Volterra, réalisation Micheli) ; Treves, 2001, p. 37, p. 40, n° 1 ; cat. exp., Florence, 2003-2004, p. 128-130 ; Ciardi, B. Moreschini, 2004, p. 245

Oeuvres en rapport :

Daniele da Volterra, *étude pour une figure agenouillée*, pierre noire sur papier brun, H. 570 mm ; L. 355 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 1521.

Daniele da Volterra, *étude pour une figure masculine se dévêtant*, pierre noire sur papier brun, H. 420 mm ; L. 300 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 1497.

SICIOLANTE Girolamo da Sermoneta
Sermoneta, 1521 – Rome, vers 1580

34. - Portrait du cardinal Ascanio Sforza

Portrait du cardinal Alessandro Sforza

Huiles sur ardoise, H. 76 cm ; L. 46 cm

Historique : commande Ascanio et Alessandro Sforza

Rome / Basilique Santa Maria Maggiore, chapelle Sforza

Bibliographie : Brewster Hunter, 1983, p. 347

ZUCCARO Taddeo **San Angelo in Vado, 1529 - Rome, 1566**

35. - *La Conversion de Saul*, 1556-1565

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 260 cm

Historique : Commandé en 1556 par Mario Frangipani et achevé vers 1565

Rome / San Marcello al Corso, chapelle Frangipani

Bibliographie : Borghini, 1584, p. 509 (achevé par Federico) ; De Rossi, 1617, p. 375 (Federico) ; Mola, 1660, c. 179 (Taddeo) ; Francini, 1678, p. 14 ; Roiseco, 1745, p. 149 (Federigo) ; Muñoz Gasparini, 1925, p. 52 (Taddeo Zuccaro) ; Salerno, 1965, p. 117 ; Acidini Luchinat, 1998, p. 59-68 ; Balass, 2001, p. 177-204, fig. 1-2 ; Bailey, 2003, p. 8-13

Oeuvres en rapport :

Taddeo Zuccaro, Conversion de Saul, huile sur panneau, 68 cm x 47 cm, Rome, Galleria Doria-Pamphili, inventaire 168.

Taddeo Zuccaro, Conversion de Saul, pierre noire, encre noire sur papier bleu, H. 260 mm ; L. 390 mm, localisation inconnue, vente Harari & Johns, Londres, 1-14 décembre 1987, n° 3

MUZIANO Girolamo **Acquafredda, (Brescia), 1530 - Rome, 1592**

36. - *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1566-1567

Huile sur ardoise, H. 280 cm ; L. 158 cm

Historique : commande de Filippo Ruiz

Rome / Eglise Santa Caterina dei Funari, chapelle Ruiz

Bibliographie : Mancini, 1620, p. 79 ; Baglione, 1642, p. 49 ; Mola, 1660, c. 118-119 ; Garella, 1990, p. 48 ; Sabatine, 1992, p. 129-140 ; Antellini, Garella, Quattrone, Ricci, 1994, 141 p. ; Di Giammaria, 1997, p. 137-140

Œuvre en rapport :

Girolamo Muziano, *Lamentation sur le Christ mort*, sanguine avec rehauts de blanc, H. 280 mm ; L. 206 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 5102 Recto.

PULZONE Scipione **Gaete, avant 1550 – Rome, 1598**

37. - Portrait d'Alessandro Crivelli

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 40 cm

Rome / basilique Santa Maria in Aracoeli

Bibliographie : Baglione, 1642, p. 54 (Scipione Pulzone) ; Roisecco, 1745, p. 559 ; Mariotti, 1924, p. 28 ; Carta, Russo, 1988, p. 138 (Marcello Venusti) ; Russo, 1990, n° 20 (Marcello Venusti), p. 10-11 ; Dono, 1996, p. 10, p. 37, n° 1 (Scipione Pulzone) ; Capelli, 2001, p. 31-32 (réfute attribution à Marcello Venusti) ; Dern, 2003, n° 83, p. 189 (Scipione Pulzone)

38. - Assomption, 1585

Huile sur ardoise, H. 550 cm ; L. 300 cm

Signé et daté 1585

Historique : commandé par Pier Antonio Bandini

Rome / San Silvestro al Quirinale, Chapelle Bandini

Bibliographie : Mancini, 1620, p. 79, p. 208 (Gaetano) ; Celio, 1638, p. 30 ; Baglione, 1642, p. 53 ; Mola, 1660, c. 125 ; Francini, 1678, p. 413 ; Zeri, 1957, p. 18, n° 17 ; Prodi, 1962, p. 170-212 ; Iezzi, 1975, p. 35 ; cat. exp., Rome, 1979, p. 16 ; cat. exp., Rome, 1993 p. 266 ; Donò, 1996, p. 17, n° 2, p. 62-63.

ZUCCARO Federico **San Angelo in Vado, 1540 – Rome, 1609**

39. - Adoration des Mages, 1564

Huile sur six morceaux de marbre

Monogramme F. Z. et daté 1564

Historique : commandé par Giovanni Grimani à Battista Franco puis à Federico Zuccaro

Venise / Eglise de San Francesco della Vigna

Bibliographie : Borghini, 1584, p. 571 ; De Rossi, 1617, p. 278 ; Deseine, 1699, p. 222 ; Boschini, 1664, p. 572 ; Martelli, 1684, p. 188 ; Claretta, 1895, p. 10 ; Rearick, 1958-59, p. 122, 137 ; Magagnato, 1991, p. 232 ; Bensi, 1992, p. 96 ; Acidini Luchinat, 1998, n° 15 p. 232, p. 234-235 ; Prospero Valenti Rodinò, 1999, p. 20-21 ; Damian, 2001-2002, p. 18 ; Bensi, 2003, p. 339

Oeuvres en rapport :

Federico Zuccaro, *Adoration des Mages*, huile sur toile, H. 95 cm ; L. 58 cm, Naples, Pinacoteca dei Girolamini

Cornelis Cort, *Adoration des Mages*, gravure d'après Federico Zuccaro

40. - Vierge à l'Enfant avec Saint Jean Baptiste, Saint Matthieu, 1568

Huile sur ardoise, H. 893 cm ; L. 397 cm

Historique : commandé en 1564 par Alessandro Farnese à Taddeo Zuccaro, commencé par Taddeo Zuccaro et achevé en 1568 par Federico Zuccaro.

Rome / San Lorenzo in Damaso

Bibliographie ; Totti, 1638, p. 219 ; Celio, 1638, p. 19 ; Baglione, 1642, p. 121 ; Francini, 1678, p. 165 ; Mola, 1660, c. 179 ; Pio, 1724, p. 209 ; Titi, 1721, p. 119 ; Gere, 1966, p. 341-345 ; Valtierri, 1984, p. 7, p. 49 ; Acidini Luchinat, 1998, n° 17, p. 273-274 ; Prosperi Valenti Rodinò, 1999, p. 24-25

Œuvres en rapport :

Taddeo Zuccaro, *Vierge en gloire adoré par les saints Laurent, Damasus, Pierre et Paul*, pierre et encre noires, H. 540 mm ; L. 360 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inventaire P.II.765.

Federico Zuccaro, *Vierge en gloire avec des saints*, plume, lavis brun, encre brune rehauts de blanc sur papier cintré en haut, H. 422 mm ; L. 236 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 4434.

Federico Zuccaro, *Martyr de saint Laurent*, H. 560 mm ; L. 425 mm, plume et encre brune, Brême, Kunsthalle, inventaire 1031.

Federico Zuccaro, *Vierge en gloire*, Plume et encre brune, H. 573 mm ; L. 427 mm, Chatsworth, collection des Ducs de Devonshire, inventaire 199.

Federico Zuccaro, *La Vierge avec l'enfant apparaissant aux saints Pierre, Damasus, Laurent et Paul, avec à l'arrière plan le martyr de saint Laurent*, inscription en bas à droite Federicus Zuccarus, 1568 ?, plume et encre avec lavis brun et traces de pierres noire et rouge, H. 367 mm ; L. 244 mm, New-York, Metropolitan Museum of Art, inventaire 1977.76.

Federico Zuccaro, *Couronnement de la Vierge*, inscription en bas au centre « Federico Zuccherò 1570 », plume et encre brune avec lavis brun, H. 573 mm ; L. 427 mm, collection privée.

41. - Résurrection du fils de la veuve de Nain, 1571-1572

Huile sur ardoise, H. 412 cm ; L. 276 cm

Historique : Commandé le 14 novembre 1568 pour la deuxième chapelle du Duomo d'Orvieto et achevé en 1572

Orvieto / Museo dell'Opera del Duomo

Bibliographie : Borghini, 1584, p. 573 (Federico); Della Valle, 1716, p.158-159, p. 340 (Taddeo Zuccaro) ; [anonyme ?], 1857, p. 31 (Taddeo Zuccaro) ; Fumi, 1891, p. 381, p. 415-416 (Federico Zuccari) ; Caretta, 1895, p. 8 ; Garzelli, 1972, p. 21-22, fig. 25 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 238 ; Bensi, 1992, p. 96

Œuvre en rapport

Federico Zuccaro, *Fils de la Veuve Nain*, pierre noire, H. 337 mm ; L. 284 mm, Vente Sotheby's, 17 mars 1975.

Federico Zuccaro, *Etude du jeune homme allongé*, pierres noire et rouge, 240 mm ; L. 190 mm, Toronto, collection Fraser Elliott,

42. - *La Guérison de l'aveugle-né*, 1568-1572

Huile sur ardoise, H. 421 cm ; L. 259 cm

Historique : Commandé le 14 novembre 1568 pour la deuxième chapelle du Duomo d'Orvieto et achevé en 1572

Orvieto / Museo dell'Opera del Duomo

Bibliographie : Borghini, 1584, p. 573 (Federico) ; della Valle, 1716, p.158, p. 195, p. 340 (Taddeo Zuccaro) ; [anonyme ?], 1857, p. 31 (Taddeo Zuccaro) ; Fumi, 1891, p. 381, p. 415-416 (Federico Zuccari) ; Claretta, 1895, p. 8 ; Garzelli, 1972, p. 34, ill. 64 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 238 ; Bensi, 1992, p. 96

Œuvres en rapport :

Federico Zuccaro, *Guérison de l'aveugle-né*, Oxford, Ashmolean museum, Inventaire 4417.

Federico Zuccaro, *Guérison de l'aveugle-né*, encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts blancs, plume sur papier brun, H. 515 mm ; L. 282 mm, Paris, Louvre, département des arts graphiques, inventaire 4417 Recto.

43. - *Christ porte-croix*

Daté : ANNO DOMINI M.DM.L.X.X.I

Dérision du Christ

Huiles sur ardoise, H. 180 cm ; L. 60 cm

Saint Luc

Saint Marc

Signé : FEDERICUS ZUCCARUS FACIEBAT

Huiles sur ardoise, H. 120 cm ; L. 60 cm

Historique : commande Filippo Ruiz

Rome / église de Santa Caterina dei Funari, chapelle Ruiz

Bibliographie : Francini, 1678, p. 315 ; Garella, 1990, p. 48 ; Sabatine, 1992, p. 129-130, p. 137 ; Antellini, 1994, p. 51 ; Acidini Luchinat, 1998, p. 46

44. - *Rencontre avec Véronique sur le chemin du Calvaire*, vers 1595

Huile sur ardoise, H. 166 cm ; L. 250 cm

Historique : exécuté vers 1595 pour la chapelle des seigneurs Olgiati

Rome / Santa Prassede

Bibliographie : Mancini, 1620, p. 78 (Federigo) ; Baglione, 1642, p. 124 ; Francini, 1678, p. 413 ; Acidini Luchinat, 1998, p. 180-181, fig. 4

Œuvre en rapport :

Retable de la basilique de San Lorenzo à l'Escorial, Madrid

45. - D'après Federico Zuccaro

Adoration des Mages

Monogrammé

Huile sur pierre, H. 15 cm ; L. 48,5 cm

Historique : Christie's France, 1996

Localisation inconnue (Documentation Gilles Chomer)

46. - D'après Federico Zuccaro

Adoration des Mages

Huile sur ardoise, H. 31 cm ; L. 38 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n°136, p. 173 (Peintre vénitien ou émilien)

47. - D'après Federico Zuccaro

Adoration des Mages

Huile sur albâtre, H. 67 cm ; L. 50 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n°125, p. 170 (Peintre vénitien ou émilien)

48. - D'après Federico Zuccaro

Lamentation sur le Christ mort

Huile sur ardoise, H. 44 cm ; L. 53 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 148, p. 175

Œuvres en rapport :

Federico Zuccaro, *Lamentation sur le Christ mort*, plume, encre brune, lavis brun, H. 365 mm ; L. 272 mm, Stockholm, Nationalmuseum, inventaire NM H 441 / 1863.

D'après Federico Zuccaro (Vérone ?), *Lamentation sur le Christ mort*, huile sur ardoise, H. 52 cm ; L. 40 cm, Turin / Collection privée

RONCALLI Cristofano Dit Il Cavaliere della Pomarance Pomarance, 1552 - Rome, 1626

49. - *Mort d'Anagni et de Saphir*, 1599-1600

Huile sur ardoise, H. 769 cm ; L. 427,5 cm

Historique : Rome, Saint Pierre, commandé en 1599 et 1er paiement le 1er octobre 1599

Rome / Santa Maria degli Angeli

Bibliographie : Celio, 1638, p. 26 ; Baglione, 1642, p. 73 ; p. 290 ; Chappel, Kirwin, 1974, p. 130-138 ; Pouncey, 1977, p. 225 ; cat. exp. Florence, 1979, p. 42-49 ; Matthiae, 1982, p. 76 ; Chappini di Sorio, 1983, p. 5, p. 9, p. 26 ; Gallo, 2002, p. 28

Œuvres en rapport :

Cristofano Roncalli, *Mort d'Anagni et de Saphir*, pierre rouge, estompe, papier blanc jauni, H. 419 mm ; L. 243 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10129 F.

Cristofano Roncalli, *Ange avec la couronne de lauriers*, pierre rouge, estompe, papier blanc jauni, H. 391 mm ; L. 260 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10053 F.

Cristofano Roncalli, *Ange avec la palme*, pierre rouge, estompe, papier blanc jauni, H. 380 mm ; L. 223 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10055 F.

Cristofano Roncalli, *Etude de figure nue*, pierre rouge, estompe et trace de craie blanche, papier blanc teinté brun, H. 422 mm ; L. 260 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10056 F.

Cristofano Roncalli, *Figure habillée*, pierre rouge, estompe, trace de craie blanche, H. 371 mm ; L. 228 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10067 F.

Cristofano Roncalli, *Etude pour une figure sur un parapet*, pierres rouge et noire, estompe, trace de craie blanche, H. 255 mm ; L. 413 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10159 F.

Cristofano Roncalli, *Etude pour une figure nue assise sur un parapet*, pierres rouge et noire, estompe, trace de craie blanche, papier teinté brun, H. 255 mm ; L. 413 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10043 F.

Cristofano Roncalli, *Etude pour une figure nue assise sur un parapet*, pierres rouge et noire, estompe, trace de craie blanche, papier teinté brun, H. 278 mm ; L. 419 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10028 F.

Cristofano Roncalli, *Etude pour une figure appuyée à un parapet*, pierres rouge et noire, estompe, trace de craie blanche, H. 274 mm ; L. 416 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 10160 F.

Cristofano Roncalli, Huile sur toile (bozzetto) , H. 124, 5 cm ; L. 85 cm, localisation inconnue, collection privée

50. - *L'Assomption avec les Saints Matthieu et François*, 1600

Huile sur ardoise, H. 335 cm ; L. 200 cm

Historique : exécuté en 1600 pour la chapelle domestique du Palais Mattei à Santa Caterina dei Funari

Rome / Palazzo Antici-Mattei di Giove

Bibliographie : cat. exp. Florence, 1979, p. 39 ; Kirwin, p. 427-429 ; Chappini di Sorio, 1983, p. 126

Oeuvres en rapport :

Cristofano Roncalli, *Tête de saint Matthieu*, pierres rouge et noire, craie blanche, papier vert, en bas à droite, « Cristofano Romanelli d.e Pom.e », H. 338 mm ; L. 265 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inventaire 10115 F.

**DE VECCHI Giovanni
Borgo Sansepolcro, 1543 - Rome, 1614**

51. - *Saint Jérôme*, vers 1572-1573

Huile sur ardoise, H. 260 cm ; L. 160 cm

Historique : commande Delfini

Rome / Santa Maria in Aracoeli

Bibliographie : Felini, 1610, p. 79 ; De Rossi, 1617, p. 550 (Giovanni de Vecchi) ; Mola, 1660, c. 118-119 ; Romano, 1736, p. 53 ; Roisecco, 1745, p. 323 ; Roli, 1965, p. 49 ; Pinelli, 1977, p. 56 ; Heideman, 1982, p. 125 ; Carta, Russo, 1988, p. 198-201 ; Bensi, 1992, p. 96 ; Tosini, 1994, p. 304-306, fig. 4

52. - *Procession de Grégoire le Grand*, vers 1603-1604

Huile sur ardoise, H. 88,5 cm ; L. 83 cm

Historique : commande de Giovanni Francesco Salomani

Rome / Santa Maria in Aracoeli

Bibliographie : Romano, 1736, p. 126 ; Roli, 1965, p. 52 ; Heideman, 1988, p. 51-63 ; Tosini, 1994, p. 330

53. - Giovanni de Vecchi ?

Pietà, après 1590

Sur le recto emblème du cardinal Albani

Huile sur ardoise, médaillon, H. 41 cm ; L. 28, 5 cm

Inventaire 83

Historique : propriété de Giovan Battista Cirimbelli ? ; cardinal Albani ; 1749, Sigmund Striebel, médiateur dans l'acquisition de la peinture pour la Gemäldegalerie.

Dresde / Alte Meister

Bibliographie : catalogue 1992, n° 83, p. 201 (école florentine, vers 1550) ; Tosini, p. 321-322, fig. 30 (Giovanni de Vecchi)

54. - D'après Giovanni de Vecchi

Martyr de Saint Laurent,

Huile sur albâtre, H. 17,1 cm ; L. 22,2 cm

Historique : Vente Sotheby's New-York, 7 juin 1978

Localisation inconnue

Bibliographie : Robertson, 1992, p. 168-169, fig. 155

Œuvres en rapport :

Giovanni de Vecchi, *Martyr de Saint Laurent*, pierre noire, H. 274 mm ; L. 418 mm, Florence, Uffizi, inventaire 13961 F.

TEMPESTA Antonio Florence, 1555 - Rome, 1630

55. - *Paysage avec la légende de Romulus et Rémus*, vers 1580-1590

Huile sur *pietra paesina*, H. 23,7 cm ; L. 19,5 cm

Inventaire 2072

Historique : Legs Adele Sartori Piovene, 1917

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1992, n° 13.

56. - *Chasse aux sangliers*, 1590-1600

Chasse à l'ours

Huiles sur pierre dendritique, H. 40,7 cm ; L. 31, 2 cm

Inventaires 3057 et 3508

Historique : cabinet de Rodolphe II, inventaire 1607-1611

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Exposition : Essen/ Vienne, 1988, n° 171-172

Bibliographie : Cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 21-22

57. - *Chasse au sanglier*, entre 1590 et 1600

Huile sur pierre dendritique (ovale), H. 29 cm ; L. 25 cm

Lyon / Collection privée

Inédit

58. - *Mort d'Adonis*, vers 1593

Huile sur pierre dendritique, H. 27 cm ; L. 36 cm

Inventaire 475

Historique : collection duc de Savoie 1631

Turin / Galleria Sabauda

Exposition : Bruxelles/Rome, 1995, n° 214

Bibliographie : Gabrielli, 1971, p. 244-245, fig. 280 ; cat. exp., Londres / Rome, 2001, p. 187, fig. 67

59. - *Chasse au sanglier* (attribué à)

Huile sur albâtre, H. 30 cm ; L. 38 cm

Inventaire 33

Provenance : collection Rocchi Camerata

Ancône / Pinacoteca Comunale

Bibliographie : Salerno, 1976, p. 8

60. - *La Vision de Saint Eustache*, vers 1590-1600

Huile sur pierre dendritique (ovale), H. 31 cm ; L. 40 cm

Historique : New-York, Galerie Jean-Luc Baroni ; Vente Sotheby's Londres, 2 novembre 2000, n° 38

Localisation inconnue

61. - *La Mort d'Absalom*, vers 1590-1600

Huile sur pierre dendritique (ovale), H. 31 cm ; L. 37,5 cm

Historique : New-York, Galerie Jean-Luc Baroni ; Vente Sotheby's Londres, 2 novembre 2000, n° 38

Localisation inconnue

62. - *Vue du château saint Ange*, vers 1593

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 19 cm

Inventaire 40 839

Historique : collection Ferrieri ; collection Sacra Congregazione di Propaganda Fide ; 1912, Musei Vaticani

Vatican / Museo Vaticano

Bibliographie : Sricchia Santoro, 1980, p. 236, fig. 12.

63. - *La Prise de Jérusalem*, entre 1599 et 1615

Huile sur *pietra paesina*, H. 23,5 cm ; L. 37,5 cm

Inventaire 520

Historique : collection Scipione Borghese entre 1615 et 1630; inventaire 1790 (Antonio Tempesta)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 15 ; Florence, 2001, n° 4

Bibliographie : Della Pergola, II, 1959, n° 78, p. 54

64. - *Adoration des Mages*, vers 1600-1615

Signé

Huile sur marbre, H. 29 cm ; L. 56 cm

Inventaire 500

Historique : Marcantonio Borghese, inventaire 1615 ? ; inventaire 1693 (anonyme) ; inventaire 1790 (Tempesta)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 18

Bibliographie : Della Pergola, 1959, II, n° 81, p. 55-56 ; Czobor, 1962, p. 60 ; Della Pergola, 1971, n° 18, p. 34

65. - *Le Passage de la mer rouge*, après 1600

Huile sur *pietra paesina*, H. 15 cm ; L. 32,5 cm

Signé ANTO TEMPST

Inventaire 501

Historique : Provenance indéterminée ; inventaires 1693 et 1790 (Antonio Tempesta)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 16

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 79, p. 55 ; Czobor, 1962, p. 60 ; Della Pergola, 1971, n° 16, p. 32 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 93 ; Pezzati, 2002, p. 72-73, fig. 54

66. - *Passage de la mer rouge*, après 1600

Huile sur marbre, H. 40 cm ; L. 53 cm

Signé en bas à droite : Ant.o Temp.i

Inventaire 287

Rome / Galleria Doria Pamphili

Bibliographie : Salerno, 1977-78, p. 9, fig.1-1 ; Torselli, 1969, n° 64, p. 52 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 93

67. - *Passage de la mer rouge*, après 1600

Huile sur agate, ovale, H. 38 cm ; L. 55,8 cm

Inventaire 7179

Historique : 1838, collection Jankovich ? ; 1836 musée national ? ; 1926 au musée national.

Budapest / Szépművészeti

Bibliographie : Czobor, 1962, p. 60 ; Della Pergola, 1971, p. 32 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 93

68. - *Passage de la mer rouge*, après 1600

Huile sur albâtre, H. 90 cm ; L. 70 cm

Historique : Collection Niccolini ?

Signé en bas à droite : "ANT. TEMP. FEC."

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 48

69. - *Passage de la mer rouge*, après 1600

Huile sur albâtre, H. 40 cm ; L. 53 cm

Madrid / Monasterio de la Encarnacion

Bibliographie : Ruiz Alcon, 1973, p. 59

70. - *Rapt d'Europe*, avant 1606

Huile sur *pietra paesina*, H. 25, 5 cm ; L. 33 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 50

71. - *Adoration des bergers*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur marbre, H. 60 cm ; L. 45 cm

Localisation inconnue

Sotheby's Amsterdam, vente du 12 novembre 1996

72. - *La Vocation de saint Pierre*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur *pietra paesina*, H. 15 cm ; L. 32,5 cm

Inventaire 497

Historique : inventaires 1693 et 1790 (Antonio Tempesta)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 17

Bibliographie : Della Pergola, 1959, II, n° 80, p. 55 ; Della Pergola, 1971, n° 17 p. 33 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 94

73. - *Christ marchant sur l'eau*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur *lineato d'arno*, H. 50, 5 cm ; L. 36 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 49

74. - *Scène de l'Ancien Testament*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur *pietra paesina*, H. 15 cm ; L. 43, 5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 54

75. - *La Conversion de Saul*, premier quart XVII^e siècle

Huile sur albâtre, H. 35 cm ; L. 24 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 55

76. - *Les Mois*, premier quart XVII^e siècle

Huile sur ardoise, dimensions non connues

Collection privée

Bibliographie : Salerno, 1977-78, p. 8

77. - *Moïse fait surgir l'eau des rochers*, premier quart XVII^e siècle

Huile sur lapis-lazuli, H. 33 cm ; L. 24, 5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 51

Oeuvre en rapport :

Gravure de Carlo Lisinio, d'après Antonio Tempesta dans *Etruria pittrice*

78. - Attribué à

Saint George et le dragon, premier quart XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 43 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 52

79. - Antonio Tempesta ?

Moïse trouvé sur l'eau

Huile ovale sur lapis-lazuli, H. 15 cm ; L. 25 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 51 a

80. - Antonio Tempesta ?

Moïse transforme l'eau du Nil en sang

Huile ovale sur lapis-lazuli, H. 15 cm ; L. 25 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 51b

81. - Antonio Tempesta ?

Passage de la mer rouge

Huile sur albâtre, H. 40,5 cm ; L. 53 cm

Inventaire FC 755

Rome / Galleria Doria Pamphili (appartements)

82. - Antonio Tempesta ?

Passage de la mer rouge

Huile sur albâtre, H. 40,5 cm ; L. 53 cm

Inventaire FC 756

Rome / Galleria Doria Pamphili (appartements)

83. - Antonio Tempesta ?

La Pêche des perles aux Indes, vers 1617

Huile sur lapis-lazuli, H. 42,5 cm ; L. 60 cm

Inventaire 243

Historique : offert à Cosme II par Pietro Strozzi ; inventaire tribune 1635 ; Offices jusqu'au XVIIIe siècle ; saisie napoléonienne ? (entourage de Jan van der Straet)

Paris / Musée du Louvre

Bibliographie : Cecchi, 1986, p. 45-57, fig. 1(Tempesta) ; Cat. exp., Florence, 2001, p. 19 (Tempesta) ; Massinelli, 2004, p. 120 (Tempesta)

**CESARI Giuseppe
dit le Cavalier d'Arpin
Arpino, 1568 - Rome, 1640**

84. - *Persée délivre Andromède*, vers 1593-1594

Huile sur lapis-lazuli, H. 22, 5 cm ; L. 15, 5 cm

Historique: Vente Christie's New-York, 27 janvier 2000

Saint Louis / Saint Louis Art Museum

Bibliographie : Röttgen, 2002, n° 47, p. 266

85. - *Persée délivre Andromède*, vers 1594-95

Huile sur ardoise, H. 68,5 cm ; L. 51,5 cm

En bas à droite : IOSEPH . ARPS

Inventaire 57.147

Historique: Duchesse de Berri, Venise ; Julius Weitzner, Londres ; Acquis en 1957

Providence, / Museum of Art, Rhode Island School of design

Exposition : Rome, 1973, n° 10

Bibliographie : Röttgen, Schleier, 1993, p. 192-193, fig. 1 ; Röttgen, 2002, n° 36, p. 258-260

86. - *Persée délivre Andromède*, vers 1594-95

Huile sur ardoise, H. 52 cm ; L. 38, 5 cm

Inventaire KFMV. 282

Historique: Propriété privée Berlin, 1946-1989 ; acquis en 1989

Berlin / Gemäldegalerie

Bibliographie : Röttgen, 2002, n° 57, p. 286

87. - *Persée délivre Andromède*, 1602

Huile sur ardoise, H. 52 cm ; L. 38, 2 cm

Signé et daté à droite : Ioseph[us] Arpinas 1602

Inventaire 137

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : catalogue, 1991, p. 42 ; Röttgen, Schleier, 1993, p. 194, fig. 2 ; Röttgen, 2002, n° 98, p. 333

88. - *Saint Georges tue le dragon*, vers 1598

Huile sur ardoise, H. 51 cm ; L. 40 cm

Inventaire 103

Historique : acquis par l'évêque Josip Juraj Strossmayer dans la collection Achille Scaccioni, Rome, 1868

Zagreb / Galerie Strossmayer

Exposition : Rome, 1973, n° 23

Bibliographie : Röttgen, Schleier, 1993, p. 210-211, fig. 5 ; Röttgen, 2002, n° 81, p. 318

89. - *Saint Michèle archange combattant Lucifer*, vers 1600

Huile sur ardoise, H. 76 cm ; L. 50 cm

Gênes / Banca Carige, Cassa di Risparmio di Genova

Bibliographie : Röttgen, 2002, n° 95, p. 331

90. - *Saint Jean-Baptiste*, vers 1603-1606

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 26 cm

En bas à droite : n° 170 de l'inventaire de 1693

Inventaire 229

Historique : Tableau provenant peut-être du séquestre de la collection Cesari en 1607

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 89, p. 62 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 1, p. 121 ; Röttgen, 2002, n° 122, p. 369

91. - *Sainte famille adorée par saint François et un ange*, vers 1606

Huile sur ardoise, H. 44 cm ; L. 30 cm

Historique : collection privée Dublin ; Julius Weitzner, Londres

New-York / Collection Milton Lewine

Bibliographie : Röttgen, 2002, n° 136, p. 379

92. - *Saint François reçoit les stigmates*

Huile sur ardoise, H. 40 cm ; L. 51,5 cm

Historique : Don Melchior Missirini

Forli / Pinacoteca

Exposition : Rome, 1973, n° 43

Bibliographie : Viroli, 1980, p. 216-217

93. - *Christ mort soutenu par Joseph et pleuré par Marie*, vers 1612

CESARI Giuseppe dit le Cavalier d'Arpin Arpino, 1568 - Rome, 1640

Huile sur ardoise, H. 155 cm ; L. 113 cm

Inventaire 237

Historique : acquis à Naples en 1841-42 pour le Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin

Berlin / Staatliche Museen

Bibliographie : cat. Berlin, 1909, p. 207 ; cat. Berlin 1931, p. 90 ; Volpe, Lucco, 1981, n° 203 (pas de Sebastiano del Piombo, possible attribution au Cavalier d'Arpin) ; Röttgen, 2002, n° 154, p. 396 (Cavalier d'Arpin)

Œuvres en rapport :

Sebastiano del Piombo, *Pietà d'Ubeda*, huile sur ardoise, H. 124 cm ; L. 111,1 cm,

Madrid, Prado

Cavalier d'Arpin, *Christ mort soutenu par Joseph et pleuré par Marie*, huile sur toile, H. 200 cm ; L. 120 cm, Naples, S. Pietro ad Aram

SALINI Tommaso (cercle de)

94. - Vase de fleurs

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 27 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 44a

95. - Vase de fleurs

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 27 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 44b

MIEL Jan

Anvers, 1599- Turin, 1664

96. - Attribué à Jan Miel

Figues sur une table

Huile sur ardoise, H. 25,2 cm ; L. 21,1 cm

Inventaire 433

Chatswoth / Collection des Ducs de Devonshire

SALINI Tommaso (cercle de)

CERQUOZZI Michelangelo
1602 - Rome - 1660

97. - *Homme avec un chien*, vers 1630

Huile sur ardoise (octogonale), H. 21 cm ; L. 19 cm

Inventaire 1890, n. 1252

Historique : inventaire cardinal Léopold de Médicis

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1970, n° 29

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 11, p. 35, p. 37 ; cat. exp., Florence, 1967, p. 26 ; Berti, 1979, p. 214 ; cat. exp. Florence, 2001, n° 8, p. 21

98. - *Cardeuse de lin*, vers 1630

Huile sur ardoise (octogonale), H. 21 cm ; L. 23 cm

Inventaire 1890, n° 1250

Historique : inventaire cardinal Léopold de Médicis

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1970, n° 30

Bibliographie : Briganti, 1950, p. 191 ; cat. exp., Florence, 1967, p. 26 ; Berti, 1979, p. 214 ; Gregori, 1994, n° 613, p. 472 ; cat. exp. Florence, 2001, n° 7, p. 21

99. - *Homme qui donne à boire à trois chiens*, vers 1630

Huile sur ardoise, H. 18 cm ; L. 25 cm

Inventaire 1042

Florence / Uffizi (dépôt)

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 11 ; Berti, 1979, p. 214

100. - *Berger assis et un jeune garçon*, vers 1630

Huile sur ardoise, (hexagonale) H. 21 cm ; L. 18,5 cm

Lyon / Collection Molle

Inédit

101. - *Voyageurs qui traversent un ruisseau de nuit*

Huile sur ardoise, H. 23,5 cm ; L. 36,5 cm

Inventaire 1890, n° 1032

Provenance : inventaires jusqu'à 1704 (Cerquozzi)

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1967, n° 37 (Jan Asselijn) ; Florence, 1970, n° 32 (Jan Asselijn)

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 9, p. 34 (Jan Asselijn) ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 51 (Cerquozzi)

102. - *Voyageurs qui traversent un ruisseau de nuit* (atelier de)

Huile sur ardoise, H. 23,5 cm ; L. 36 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 16

VERROCHI Agostino
Rome, actif entre 1619 et 1636

103. - *Fruits sur une table de marbre*, vers 1620

Huile sur ardoise, H. 29 cm ; L. 50 cm

Rome / Collection privée

Bibliographie : cat. exp., Londres / Rome, 2001, p. 79, fig. 29 ; cat. exp., Florence, 2003, p. 172

104. - *Nature Morte de fruit sur un plat de marbre*, vers 1620

Huile sur ardoise, H. 20 cm ; L. 50 cm

Signé en bas à droite : « Augustinus Verrocchius »

Rome / Collection privée

Bibliographie : Zeri, (dir.), 1989, p. 720-721 ; cat. exp., Florence, 2003, p. 172

105. - *Nature Morte de fruit sur un plat de marbre*, vers 1620

Huile sur ardoise, H. 20 cm ; L. 50 cm

Signé en bas à droite : « Augustinus Verrocchius »

Rome / Collection privée

Bibliographie : Zeri, (dir.), 1989, p. 720-721 ; cat. exp., Florence, 2003, p. 172

STANCHI Giovanni
Rome, 1608 - présence jusqu'en 1673

106. - *Vase avec œillets*

107. - Vase avec fleurs d'oranger roses et autres fleurs

108. - Vase avec roses, jonquilles, tulipes

Huiles sur ardoise, H. 27 cm ; L. 33 cm

Collection privée

Exposition : Munich, 2002-2003 (à vérifier) ; Florence, 2003, [s.n.], p. 238

CORTONE Pierre de
Cortone, 1597 - Rome, 1669

109. - *Adoration des bergers*, après 1630

Huile sur aventurine, H. 51 cm ; L. 40 cm

Inventaire 121

Historique : 1659, Collection Barberini ; don de Francesco Barberini au roi d'Espagne

Madrid / Prado.

Bibliographie : Montagu, 1971, p. 42-51 ; Lavin Aronberg, 1975, p. 3

LAURI Filippo
1623 - Rome - 1694

110. - *Le Baptême du Christ*, troisième quart du XVIIe siècle

Huile sur améthyste, dimensions non connues

Monogrammée F.L.

Collection privée

Bibliographie : Gonzales-Palacios, 1984, p. 65

ROMANELLI Giovanni Francesco
d'après ?

111. - *Les Saintes Familles au tombeau*, après 1630

Huile sur lapis-lazuli, H. 15,5 cm ; L. 21,4 cm

Inventaire M 211

Caen / Musée des Beaux-Arts

Histoire : collection Bernard Mancel, Caen ; legs 1872 à la ville de Caen

Bibliographie : Brejon de Lavergnée, 1988, p. 289

BAROCCI Federico d'après

112. - Saint Jérôme

Huile sur ardoise, H. 31,6 cm ; L. 2',4 cm

Inventaire 900

Historique : collection Esterházy, 1871

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Tátrai, 1991, p. 4

Ecole romaine Fin XVI- début XVIIe siècles

113. - *Saint Philippe Neri*

Huile sur ardoise, H. 67,5 cm ; L. 48,5 cm

Rome / Chiesa di S. Maria in Vallicella

Exposition : Rome, 1995, n°7

114. - Tentations de saint Antoine

Huile sur albâtre, H. 19 cm ; L. 13 cm

Inventaire 474

Historique : Inventaire 1693 ; Inventaire 1790

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 19

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 137, p. 97

115. - Vision de saint Augustin

Huile sur albâtre, H. 19 cm ; L. 27 cm

ROMANELLI Giovanni Francescod'après ?

Inventaire 477

Historique : inventaire Borghèse 1693 ; inventaire Borghèse 1790 (Taddeo et Federico Zuccari)

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Rome, 1971, n° 20

Bibliographie : Moreno, Stefani, 2000, n° 3, p. 207

116. - Conversion de Saul

Huile sur albâtre, H. 32 cm ; L. 24 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 78

117. - Saint Jérôme en prière

Huile sur ardoise, H. 44 cm ; L. 36 cm

Inventaire 510

Historique : inventaire Ortensia Santacroce, épouse de Francesco Borghese ; inventaire 1693 (Sebastiano del Piombo) ; inventaire 1790 (Gerolamo Muziano)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 136, p. 96 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 28, p. 313

118. - Immaculée conception

Huile sur albâtre, H. 40 cm ; L. 29 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 80

119. - Reliquaire avec une Annonciation

Huile sur lapis-lazuli, H. 13,5 cm ; L. 6,5 cm

Inventaire 9646

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 2001, n° 17

Bibliographie : Chiarini, Padovana, 2003, n° 646, p. 393.

120. - Annonciation

Ecole romaine Fin XVI- début XVIIe siècles

Huile sur pierre, H. 24 cm ; L. 17 cm

Inventaire 1181

Historique : legs Luigi Danioni, 1908

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Rossi, 1988, n° 1181, p. 268

121. - Assomption de Madeleine dans une guirlande végétale

Huile sur albâtre, 40 cm de diamètre

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 81

122. - Peintre romain ?

Adoration des bergers

Huile sur albâtre, H. 12 cm ; L. 19,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 79

123. - Peintre romain ?

Bénédictio de Jésus enfant

Huile sur ardoise, H. 18 cm ; L. 14,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 127

124. - Peintre romain ?

Apollon

Flore

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 33 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 128

125. – Peintre romain, entourage de Maratta, XVIIe siècle ?

La Vierge et l'enfant sur un trône porté par deux anges

Huile sur marbre, H. 22 cm ; L. 38 cm

non inventorié

La Rochelle / Musée des Beaux-Arts

Bibliographie : Moisy, 1974, p. 55

FLORENCE

Francesco Ubertini dit Bachiacca 1494- Florence -1557

126. - Copie d'après Michel-Ange, attribué à

Le Silence

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 42 cm

Inventaire A 67

Oxford / Ashmolean Museum

PENNI Luca Florence ?, 1500/04 - Paris, 1556

127. - Attribué à

Déposition

Huile sur ardoise, H. 73 cm ; L. 153 cm

Historique : ramené d'Italie par François II de Dinteville avant 1532 ?

Auxerre / Cathédrale d'Auxerre

Bibliographie : Thuillier, 1961, p. 72 , note 80 (Salviati ?) ; Ragghianti, 1972, note 29, p. 77, fig. 55, p. 74 ; Béguin, 1980, p 244-257, fig. 4 (Luca Penni)

Œuvre en rapport :

Luca Penni, *Déposition*, plume et encre noire, H. 157 mm ; L. 304 mm, collection particulière.

Luca Penni, *Déposition*, huile sur bois, H. 59 cm ; L. 140 cm, Lille, musée des Beaux-Arts, inventaire P 770.

VASARI Giorgio **1512 - Arezzo - 1574**

128. - Attribué à

Christ dans la maison de Marthe et Marie, avant 1546

Huile sur ardoise, H. 27,6 cm ; L. 35,5 cm

Historique : 1546, cité dans les *Ricordanze* et se trouvant le 9 janvier 1546 chez Rosso

Ickworth / Collection Marquis de Bristol

Bibliographie : Frey, 1930, p. 864 ; Pillsbury, 1970, p. 97-98, fig. 36 ; Corti, 1990, n° 44, p. 62 (Giorgio Vasari ?)

Oeuvre en rapport :

Giorgio Vasari, *Christ dans la Maison de Marthe et Marie*, plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, H. 178 mm ; L. 234 cm, Chatsworth , collection des ducs de Devonshire, inventaire 648.

129. - Attribué à

L'Adoration des bergers, vers 1554

Huile sur ardoise, H. 51 cm ; L. 44 cm

Historique : Costanza de Médicis ? ; vente Sotheby's New York, 22 janvier 2004, n° 18A

Localisation inconnue

Bibliographie : Frey, 1930, p. 871

Oeuvre en rapport :

Giorgio Vasari, *Adoration des bergers*, fresques du couvent de Santa Margherita, Arezzo

130. - *Persée et Andromède*, 1572

Huile sur ardoise, H. 151 cm ; L. 109 cm

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Exposition : Arezzo, 1981, n° 56

Bibliographie : Futini, (dir.), 1967, p. 606 ; Pillsbury, 1970, p. 98 ; Schaefer, 1976, p. 422-424 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 42, p. 333 ; Corti, 1990, n° 110, p. 135-136 ; Lecchini, 1991, p. 228 ; Morel dans Sigurel, Laframboise, 1995, fig. 4, p. 80

Oeuvre en rapport :

Vasari, *Persée et Andromède*, pierre noire, localisation inconnue, vente Sotheby's Londres, 28 juin 1979

Cercle de Giorgio Vasari ?

131. - *Portrait du jeune Ferdinand de Médicis*, vers 1550

Huile sur porphyre, dimensions non connues

Historique : Milan, Galleria Carlo Orsi

Bibliographie : Butters, Olschki, 1996, n° XXXII

Localisation inconnue

AGNOLO di Cosimo, dit Bronzino (entourage de)

132. - *Portrait d'un homme* (Pietro Strozzi ?), vers 1570

Huile sur ardoise, diamètre 18 cm

Inventaire 5787

Historique : collection Ferdinando de Medici ; Guardaroba, 1713

Florence / Uffizi

Bibliographie : Berti, 1979, p. 192

133. - D'après Bronzino

Portrait de Luca Martini, après 1550-1560

Huile sur ardoise, H. 52,1 cm ; L. 36,8 cm

Historique : Vente Christie's London, 26 septembre 1974, n° 79

Localisation inconnue

Œuvre en rapport :

Agnolo Bronzino, *Portrait de Luca Martini*, huile sur bois, H. 101 cm ; L. 79 cm, Florence, Palazzo Pitti

ALLORI Alessandro 1535 - Florence - 1607

134. - *Portrait de Cosme I*, vers 1570

Huile sur ardoise, diamètre 112 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Cercle de Giorgio Vasari ?

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 16, p. 327 ; Lecchini, 1991, n° 189, p. 305, fig. 424

135 - Portrait d'Eléonore de Tolède, vers 1570

Huile sur ardoise, diamètre 112 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 19, p. 327; Lecchini Giovannoni, 1991, n° 190, p. 305, fig. 425

136. - La Pêche aux perles, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 127 cm ; L. 104 cm

Signé sur le rebord de la barque : "ALESSANDRO ALLORI DI BRONZINO"

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 45, p. 334-335 ; Simona Lecchini Giovannoni, 1991, n° 29, p. 228, fig. 60-63

Oeuvres en rapport :

Alessandro Allori, *Pêche aux perles*, pierre noire, Budapest, Musée des Beaux Arts, inventaire 58.1127 K.

Alessandro Allori, *Etude de figure*, pierre noire, Philadelphie, Museum of Art, inventaire 1984-56-75.

Alessandro Allori, *Pêches aux perles*, bistre, craie, trace de pierre noire sur papier teinté brun, H. 335 mm ; L. 333 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 721 F

**MANZUOLI Tommaso
dit Maso da San Friano
1531 - Florence - 1571**

137. - La Mine de Diamant, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 115 cm ; L. 107 cm

Signé en bas : "TOMA S. FEDRIANI. F."

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 54, p. 337

Oeuvres en rapport :

Maso da San Friano, *Figure debout*, H. 261 mm . L. 191 mm, pierre noire, estompe, touches de craie blanche, Paris, Louvre, Département des arts graphiques, inventaire 10879,.

Maso da San Friano, *La Mine de diamant*, pierre noire sur papier blanc, H. 266 mm ; L. 130 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inventaire 15976 F.

NALDINI Giovanbattista **Fiesole, 1537 - Florence, 1591**

138. - *La Récolte de l'ambre grise*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 117 cm ; L. 68 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 44, p. 334

Oeuvres en rapport :

Giambattista Naldini, *La Récolte de l'ambre grise*, pierres noire et rouge sur papier blanc, H. 205 mm ; L. 180 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 7457 F.

Giambattista Naldini, *La Récolte de l'ambre grise*, pierre rouge, céruse sur papier blanc , H. 180 mm ; L. 124 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 7454 F.

Giambattista Naldini, *La Récolte de l'ambre grise*, pierre rouge, céruse sur papier blanc, H. 204 mm ; L. 270 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 7523 F.

Giambattista Naldini, *La Récolte de l'ambre grise*, pierre rouge sur papier blanc, H. 203 mm ; L. 215 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 7493 F.

Giambattista Naldini, *La Récolte de l'ambre grise*, pierre rouge sur papier blanc, H. 200 mm ; L. 245 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inventaire 7480 F.

TITO Santi di **1536 - Florence - 1603**

139. - *Les Soeurs de Phaeton changées en peupliers et la création de l'ambre*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 117 cm ; L. 83 cm

Signé en bas à droite : "SANTI DI TITO"

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Schaefer, 1976, p. 399-400 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 43, p. 333-334

ZUCCHI Iacopo
Florence, 1541 - Florence ou Rome, 1589/90

140. - *La Mine*

Huile sur ardoise, H. 117 cm ; L. 107 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 36, p. 332

BARBIERE Alessandro
1538 / 43 - Florence - 1592

141. - *L'Atelier de l'orfèvre*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 116 cm ; L. 80 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 25, p. 328

MORANDINI Francesco dit Il Poppi
Poppi, 1544 - Florence, 1579

142. - *La Fonderie des bronzes*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 117 cm ; L. 108 cm

Signé en bas : "FRANC. POPPI"

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 27, p. 329

STRAET Jan van der
dit Giovanni Stradano
Bruges, 1523 - Florence, 1605

143. - *Les Alchimistes*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 117 cm ; L. 85 cm

Signé et daté en bas à droite : "IOANES STRATENSIS FLANDRUS 1570"

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 26, p. 328 ; Baroni Vannucci, 1997, n° 35, p. 139

Œuvre en rapport :

Giovanni Stradano, *Les alchimistes*, plume, encre brune, encre brune, aquarelle marron claire et jaune, H. 300 mm ; L. 270 mm, Windsor, Royal Library, inventaire 12 970.

BUTTERI Giovanni Maria **1540/50 - Florence - 1606**

144. - *La Vitrierie*, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 117 cm; L. 85 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 24, p. 328

COPPI Jacopo **1523 - Florence - 1591**

145. - *L'Invention de la poudre à feu*, vers 1570

Huile sur ardoise ; H. 117 cm ; L. 85 cm

Historique : 1569-1570, commande de François de Médicis

Florence / Palazzo Vecchio, Studiolo

Bibliographie : Allegri, Cecchi, 1980, n° 23, p. 237

ALLORI Cristofano **1577- Florence – 1621**

146. - Attribué à

Sainte Agathe en prison visitée par saint Pierre

Huile sur ardoise, H. 37,5 cm ; L. 30,5 cm

Inventaire 1890, n° 823

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 35 (Cristofano Allori ?)

STRAET Jan van derdit Giovanni StradanoBruges, 1523 - Florence, 1605

BILIVERT Giovanni
1585 - Florence - 1644

147. - *Sainte Catherine*, vers 1630

Huile sur ardoise, H. 33.5 cm ; L. 26.5 cm

Inventaire 1890, n. 1402

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence 1970, n° 21

Bibliographie : Contini, 1985, n° 61, p. 121 ; cat. exp., Florence, 2000, pp.17-18, fig. 3 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 21, p. 43

148. - *Joseph vendu par ses frères aux israéliens*, vers 1630

Huile sur ardoise, H. 54 cm ; L. 76 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 8

149. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean*, vers 1630

Huile sur ardoise, H. 32 cm ; L. 26 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 9

Oeuvre en rapport :

Giovanni Bilivert, *Vierge à l'enfant*, pierre rouge, céruse sur papier blanc, H. 120 m ; L. 97 mm, Florence, Uffizi, inventaire 2115 S.

CARDI Lodovico, dit Le CIGOLI
Cigoli, 1559 - Rome, 1613

150. - *Cosme I de Médicis élu duc par le Sénat florentin*, vers 1600

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm

Historique : commanditaire Don Giovanni Medici pour la grande salle du Palazzo Vecchio

Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Bibliographie : Buonarroti, 1600, n.p. (Cigoli) ; Rastrelli, 1792, p. 158-159 (Cigoli) ; Lensi, 1929, p. 224 (commandé à Passignano et exécuté par Cigoli) ; [Baldini], 1950, p. 30 (Cigoli) ; Chappel, 1976, p. 2-29 (Passignano) ; Lee Nissman, 1979, p. 99-100, n° 27, p. 259-261 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 4, p. 377-376 ;

Gotti, 1989, p. 190-191 ; Muccini, 1990, p. 168 ; Contini, 1991, p. 68 (Cigoli), Muccini, Paolucci, 1995, p. 179 ; Chappell, 2002-2003, p. 13-17

Oeuvres en rapport :

Lodovico Cigoli, *Etude pour l'Election de Cosme de Médicis*, plume, lavis sur papier bleu, H. 327 mm ; L. 475 mm, Vienne, Albertina Museum, inventaire 2140.

151. -*Saint Pierre guérit l'estropié*, vers 1604-1606

Plaques d'ardoise, H. 720 cm ; L. 325 cm

Historique : commande de la commission de la fabrique de Saint Pierre en 1599 à Tommaso Laureti puis confiée à la mort de l'artiste, en 1602, à Lodovico Cigoli

Rome / Basilica Vaticana

Oeuvre perdue

Bibliographie : Celio, 1638, p. 25 ; Baglione, 1642, pp. 153-155 ; p. 290 ; della Rocchetta, 1932, pp. 255-258 ; Chappel, Kirwin, 1974, p. 130 ; p. 137-145 ; cat. exp. Florence, 1979, p. 120-127 ; Matteoli, 1980, n° 83, p. 214-216 ; Difederico, 1983, p. 76 ; Contini, 1991 ; Florence, 1992, p. 16

Oeuvres en rapport :

Lodovico Cigoli, *Saint Pierre guérit l'estropié*, plume, encre brune et rouge, pierres noire et rouge, céruse, papier blanc fortement jauni, H. 445 mm ; L. 278 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 1017 F.

Lodovico Cigoli, *Saint Pierre guérit l'estropié*, plume, encre brune et rouge, pierres noire et rouge, céruse, papier blanc jauni, H. 4425 mm ; L. 290 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 1006 F.

Lodovico Cigoli, *Etude pour le groupe sur la gauche où saint Pierre guérit l'estropié*, plume, encre brune et rouge, traces de pierres noire et rouge, céruse, papier blanc fortement jauni, H. 271 mm ; L. 137 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 1007 F.

Lodovico Cigoli, *Tête masculine*, pierres noire et rouge, papier blanc, H. 125 mm ; L. 87 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 2024 S.

Lodovico Cigoli, *Etude de bras et figures*, pierres noire et rouge, craie blanche, H. 260 mm ; L. 167 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 9665 F.

Lodovico Cigoli, *Saint Pierre guérit l'estropié*, plume, encre brune, trace de pierre noire, papier blanc jauni, H. 475 mm ; L. 229 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 1016 F.

152. - Attribué à

Sainte Claire et Saint Louis en adoration devant une peinture représentant saint François, 1602

Huile sur ardoise, H. 297 cm ; L. 230 cm

Inscription : L.C. 1602

Historique : collectionneur Giuseppe Toscanelli

Pistoia / Casa di Risparmio

Bibliographie : Contini, 1991, p. 72

153. - Attribué à

La Cène, après 1603

Huile sur améthyste, H. 6,6 cm ; L. 12 cm

Historique : Vente Chaucer, Londres, 1er novembre-31 décembre 1991

Localisation inconnue

Exposition : Londres, 1991, n° 6

154. - *La Madeleine pénitente*

Huile sur ardoise, H. 37 cm ; L. 30 cm

Inventaire 1890 : 4962

Florence / dépôt Uffizi

Cercle de Lodovico CIGOLI

155. - *La vierge apparaît à Saint Antoine de Padoue*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur albâtre *cotognino*, H. 44, 5 cm ; L. 34, 2 cm

Milan / Stanza del Bargo

Exposition : Milan, 1974, n° 8

156. - *Deux figures franciscaines*, premier quart XVIIe siècle

Huile sur *pietra paesina*, H. 20 cm ; L. 32 cm

Non inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi (dépôt)

VANNI Francesco 1565 - Sienne - 1609

157. - *Chute de Simon Mage*, 1603

Huile sur ardoise, H. 723 cm ; L. 427 cm

En bas à droite : "EQ. FRAN.S VANNIUS SEN.S F. MDCIII"

Historique : commande de la commission de la fabrique de Saint Pierre en 1599 et achevé en 1603

Rome / Basilique Saint Pierre (dépôt)

Bibliographie :

Celio, 1638, p. 25 ; Baglione, 1642, p. 110 ; p. 290 ; Salvioni, 1716, p. 32 ; Pio, 1724, p. 42 ; Lanzi, 1824, p. 503-505 ; cat. exp. Florence, 1979, p. 79-81 ; Della Rocchetta, 1932, p. 255-258 ; Chappel, Kirwin, 1974, p. 130-131 ; 136-138 ; Matthiae, 1982, p. 69 ; Costamagna, dans, cat. exp., Rome, 1995, n° 78, p. 521-523 ; Rice, 1997, p. 315-316

Œuvres en rapport :

Francesco Vanni, Etude générale, H. 182 mm ; L. 263 mm, pierre noire, lavis brun, Berlin, Dahlem Museum, inventaire 15253.

Francesco Vanni, La Chute de Simon mage et étude séparée de quelques figures, H. 255 mm ; L. 413, plume, encre et pierre noire sur papier blanc jauni, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 4772 S.

Francesco Vanni, Etude de quelques figures, H. 200 mm ; L. 198 mm, plume, encre brune, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 4816 S.

Francesco Vanni, Etude quelques figures, H. 255 mm ; L. 413, plume, encre brune et pierre noire sur papier blanc jauni, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 4832 S.

Francesco Vanni, Six vestales assises, H. 113 mm ; L. 288 mm, plume, encre et trace de pierre noire sur papier blanc, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 4744 S

LIGOZZI Francesco **? - 1635**

158. - *Dante et Virgile aux enfers*, 1618

Huile sur *pietra paesina*, H. 31 cm ; L. 33 cm

Inventaire 1943

Historique : inventaire Médicis, 1618 (Francesco Ligozzi)

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Expositions : Florence, 1970, n° 5 (Francesco Ligozzi ?) ; Florence, 1986-1987, n° 1.85 (Francesco Ligozzi) ; Florence/Chicago/Detroit, 2002-2003, n° 24

Bibliographie : Caillois, 1962, p. 43 ; Chiarini, 1970, n° 2, p. 31 ; Bellessi, 1998, p. 8 ; fig. 2 ; cat. exp., Florence, 2001, n° 6, p. 20 ; Massinelli, 2004, p. 114-115 (Jacopo Ligozzi)

Entourage de Francesco Ligozzi

159. - *Neptune poursuivant une nymphe*, vers 1630

Huile sur *pietra paesina*, H. 21 cm ; L. 36, 5 cm

Paris / Collection particulière

Bibliographie : Massinelli, 2004, p. 124-125

160. - *Jugement de Paris*, vers 1630

Huile sur *pietrapaesina*, H. 21 cm ; L. 36, 5 cm

Paris / Collection particulière

Bibliographie : Massinelli, 2004, p. 127

LIGOZZI Jacopo Vérone, 1547- Florence, 1627

161. - *Madeleine pénitente*

Huile sur ardoise, H. 27 cm ; L. 21 cm

Inventaire 1138

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 34 (école florentine)

Bibliographie : Padovani, 2001, p. 135, p. 141, fig. 14 (Jacopo Ligozzi) ; cat. exp., Prague, 2002, p. 67 ; Chiarini, Padovani, 2003, n° 626, p. 385

LIGOZZI Jacopo et assistants

162. - *Pie V couronne Cosme I de Médicis grand-duc de Toscane*, 1591

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm

Signé et daté: "JAC. LIGOZZI FE. 1591"

Historique : commanditaire Don Giovanni Medici pour la grande salle du Palazzo Vecchio

Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Bibliographie : Buonarroti, 1600, n.p. (Ligozzi) ; Rastrelli , 1792, p. 158-159 (Ligozzi) ; Lensi , 1929, p. 216-217, p. 224 ; [U. Baldini], 1950, p. 29 ; Chappel, 1976, p. 27 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 2, p. 327-374 ; Fumagalli, 1986, p. 103, p. 279 ; Gotti, 1989, pp. 190-191 ; Muccini, 1990, p. 167, fig ; p. 169 ; Contini, 1991, p. 68 (participation Cigoli) ; Conigliello, 1992, p. 29 ; Muccini, Paolucci, 1995, p. 178

Oeuvres en rapport :

Jacopo Ligozzi, *dessin préparatoire*, plume et encre brune, aquarelle marron, céruse, pierre noire sur papier blanc, H. 470 mm ; L. 720 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 1370S-826E.

163. - *Boniface VIII reçoit les douze ambassadeurs florentins représentants des puissances d'Europe et d'Asie*, 1590-1592

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm

Historique : commanditaire Don Giovanni Medici pour la grande salle du Palazzo Vecchio

Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Bibliographie : Buonarroti, 1600, n.p. (Ligozzi); Rastrelli, 1792 (Ligozzi), p. 158-159 ; Lensi 1929, p. 216-217, p. 224 ; [U. Baldini], 1950, p. 19 ; Chappel, 1976, p. 27 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 1, p. 327-374 ; Fumagalli, 1986, p. 103, p. 279 ; Gotti, 1989, p. 190-191 ; Muccini, 1990, p. 167 ; Conigliello, 1992, p. 29 ; Muccini, Paolucci, 1995, p. 178

Cercle de Jacopo LIGOZZI

164. - *Madeleine dans le désert*

Huile sur pierre dendritique, H. 20, 3 cm ; L. 24 cm

Milan / collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 28

Bibliographie : Conigliello, 1992, p. 29

CRESTI Domenico dit II PASSIGNANO Passignano, 1588 - Florence, 1638

165. - *Passignano et assistants*

Duc Cosme recevant de Pie IV l'investiture du Grand Maître de l'Ordre des cavaliers de saint Étienne, vers 1597-1598

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm

Historique : commanditaire Don Giovanni Medici pour la grande salle du Palazzo Vecchio

Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

Bibliographie : Buonarroti, 1600, n.p. (Passignani) ; Rastrelli, 1792, p. 158-159 (Passignano) ; Lensi, 1929, p. 224 (commandé à Passignano et exécuté par Cigoli) ; [Baldini], 1950, p. 20 ; Chappel, 1976, p. 26-29 (Passignano) ; Lee Nissman, 1979, p. 99-100, n° 27, p. 259-260, fig 48-49 ; Allegri, Cecchi, 1980, n° 3, p. 375-376 ; Gotti, 1989, p. 190-191 ; Muccini, 1990, p. 168 ; Muccini, Paolucci, 1995, p. 179 ; Chappell, 2002-2003, p. 13-17

Oeuvres en rapport :

Passignano, *Etude pour l'investiture du grand Duc Cosme I de Médicis*, pierre noire, Chicago, The Art Institute of Chicago, inventaire n° 1995.16.7.

166. - *Le Martyr de Pierre*, vers 1603-1605

Huile sur ardoise, H. 700 cm ; L. 400 cm

Historique : Rome, Basilique Saint Pierre

Rome / Basilique Saint Pierre, crypte

Etat de conservation : fragments

Bibliographie : Baglione, 1642, p. 332, p. 290 ; Salvioni, 1716, p. 34, p. 59 ; Pio, 1724, p. 209 ; Della Rocchetta, 1932, p. 255-258 ; Chappel, Kirwin, 1974, p. 130-132 137-138 ; cat. exp. Florence, 1979, p. 91-93 ; Lee Nissman, 1979, p. 111-128 ; ° Matthiae, 1982, p. 69 ; Difederico, 1983, p. 11

Oeuvres en rapport :

Passignano, *Etude pour le Martyr de Pierre*, pierre rouge, H. 272 mm ; L. 434 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, inventaire 9129 F.

Passignano, *Etude de figures qui soulèvent la croix*, plume, encre brune, papier blanc jauni, H. 164 mm ; L. 191 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inventaire 3469 S.

167. - *La Déposition du christ*

Huile sur albâtre, H. 23 cm ; L. 19 cm

Inventaire 1613

Historique: collection Funghini

Arezzo / Museo Medievale i moderna (dépôt)

Expositions : Florence, 1970, n° 18

Bibliographie : Chiarini, Padovana, 2003, p. 385 (attribué à Passignano, mais possible assignation au Cigoli)

MARUCELLI Valerio

1563 - Florence - après 1627

168. - *Assomption de la Madeleine*, fin XVI^e siècle

Huile sur albâtre, H. 56 cm ; L. 34 cm

Inventaire Palatina 1912, n° 346

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 2 (école romaine du XVIe siècle)

Bibliographie : Rusconi, 1937, p. 325 ; Ciaranfi, 1964, p. 131 ; Chiarini, 1970, n° 1, p. 30 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 65 (Valerio Marucelli) ; cat. exp., Florence, 2001, n° 1, p. 15 ; Chiarini, Padovano, 2003, n° 410, p. 258-259

ANGELI Filippo
Dit Filippo NAPOLETANO
Naples ?, 1588 - Rome, 1630

169. - *Roger libère Angélique*, avant 1618

Huile sur *pietra paesina*, H. 43 cm ; L. 27 cm

Non inventorié

Historique : collection Médicis, inventaire 1618 (F. Napoletano)

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 1970, n° 16 (milieu Toscan) ; Florence, 1986-1987, n° 1.79 (Filippo Napoletano) ; Florence, 2001, n° 9 ; Florence/Chicago/Detroit, 2002-2003, n° 30

Bibliographie : Bellesi, 1997, p. 10, p. 12, fig. 1

170. - *Vision de saint Augustin*, avant 1619

Huile sur *pietra paesina*, H. 43 cm ; L. 94 cm

Inventaire 1890, n. 5567

Historique : Cosme II, inventaire Garde Robe du grand-duc 1619 ? ; Palais Pitti, 1882

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1969, n° 30 ; Florence, 1970, n° 6 ; Florence, 2001, n° 7

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 4, p. 32

171. - *La Tentation de saint Antoine*, avant 1619

Huile sur *pietra paesina*, H. 32 cm ; L. 31 cm

Inventaire 1890, n. 5567

Historique : Cosme II de Médicis, inventaire de la Garde Robe grandducale 1619

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1970, n° 9 (entourage de Filippo Napoletano) ; Florence, 2001, n° 1

Bibliographie : Gregori, 1994, n° 635, p. 488 ; Bellessi, 1998, p. 8 ; fig. 1

MARUCELLI Valerio1563 - Florence - après 1627

172. - *Miracle de saint François Saverio*, avant 1619

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 35,5 cm ; L. 47 cm

Non inventorié

Historique : Cosme II de Médicis, inventaire de la Garde Robe granducale 1619

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 2

173. - *Miracle de saint Philippe Neri*, avant 1619

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 35,5 cm ; L. 47 cm

Non inventorié

Historique : Cosme II, inventaire de la Garde Robe granducale 1619 ?

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 3

174. - *Saint François de Paul passe le détroit de Messine sur son manteau*, avant 1619

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 35,5 cm ; L. 47 cm

Non inventorié

Historique : Cosme II, inventaire de la Garde Robe granducale 1619 ?

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 4

175. - *Miracle d'un saint cardinal (Carlo Borromeo ?)*, avant 1619

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 35,5 cm ; L. 47 cm

Non inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 5

176. - *Jonas et la baleine*, avant 1619

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 35,5 cm ; L. 47 cm

Non inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 6

177. - *Nocturne*

Huile sur ardoise, diamètre 18 cm (tondo)

Inventaire 1890, n. 715

Florence / Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1969, n° 6 ; Florence 1970, n° 19 (Agostino Tassi) ;

Bibliographie : cat. exp. Florence, 2001, p. 16-17, n° 2

178. - *Assaut d'une forteresse, vers 1620-1622*

Huile sur *pietra paesina*, H. 20 cm ; L. 25 cm

Provenance : Collection du cardinal Francesco del Monte ?

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 30

179. - *Incendie d'une ville, vers 1620*

Huile sur ardoise, H. 40 cm ; L. 59 cm

Inventaire 1890, n° 5769

Florence / Palais Pitti, Galleria Palatina

Exposition : Florence, 2001, n° 13

180. - *Le Pillage d'un village avec les soldats et leurs captifs, vers 1622*

Huile sur ardoise, H. 25,5 cm ; L. 35 cm

Historique : Vente Sotheby, 29 octobre 1998

Milan / Collection Giulini

181. - *Dante et Virgile, vers 1622*

Huile sur ardoise ovale, H. 44 cm ; L. 59,5 cm

Historique : galerie Emmanuel Moatti, Paris

Paris / Collection privée

Exposition : Londres/Rome, 2001, n° 113

182. - *Paysage marin avec des galions*, après 1617

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 53 cm ; L. 94 cm

Inventaire 1934

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1969, n° 3 ; Florence, 2001, n° 12

Bibliographie : Pampaloni Martelli, 1978, p. 345

183. - *Galions près d'une côte*, après 1617

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 53 cm ; L. 94 cm

Inventaire 1933

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1969, n° 3 ; Florence, 2001, n° 12

Bibliographie : Pampaloni Martelli, 1978, p. 345

184. - *Deux marines avec des navires de guerre*, après 1617

Huile sur *pietra paesina*, H. 52 cm ; L. 91 cm

Non Inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 10

185. - *Bataille de galions*, après 1617

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 30,5 cm ; L. 88 cm

Non inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 11

186. - *Barques et bateaux*, après 1617

Huile sur *lineato d'Arno*, H. 30,5 cm ; L. 88 cm

Non Inventoriée

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 11

Cercle de NAPOLETANO Filippo

187. - *Vocation de Pierre*

Huile sur lapis-lazuli, ovale, H. 11,5 cm ; L. 9,5 cm

Vente Christie's Rome, 21 novembre 1995, n° 165

Localisation inconnue

188. - Paysage marin avec des galions

Huile sur lineato d'Arno, H. 53 cm ; L. 94 cm

Inventaire 1905, n° 1931

Historique : 1882, Galleria delle Statue, Palazzo Pitti, Florence.

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 7

189. - Cercle de Filippo Napoletano ?

Jonas et la baleine

Huile sur lineato d'Arno, H. 37 cm ; L. 90 cm

Inventaire 1905, n° 784

Historique : Inventaire 1878

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 8 (cercle de Filippo Napoletano) ; Florence, 2001, n° 8

Bibliographie : Pampaloni Martelli, 1978, p. 345

190. - Pasyages avec figure

Huiles sur pierre paysagère, H. 12,5 cm ; L. 11 cm

Milan / collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n°135a-b, p. 172 (peintre toscan ?)

MANNOZZI Vincenzo
1600 - Florence - 1658

191. - *L'Enfer*, vers 1634

Huile sur pierre de touche, H. 43,5 cm ; L. 59 cm

Inventaire 1890 : n° 4973

Historique : peint vers 1634 pour Don Lorenzo de Médicis

Florence / Uffizi (dépôt)

Exposition : Florence, 1970, n° 7 (Filippo Napoletano ?) ; Florence, 1977, n° 27

Bibliographie : Gregori, 1994, n° 531, p. 400 ; Gregori, 1996, p. 163 ; Romei, 1997 bis, fig.11 ; Bellessi, 1998, p. 9, fig. 4

BELLA Stefano della
1610 - Florence - 1664

192. - *Incendie de Troie*, après 1630

Huile sur pierre de touche, H. 43,5 cm ; L. 58,8 cm

Inventaire 1890, n. 4974

Florence / Uffizi

Exposition : Florence, 1977, n° 11a

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 6, p. 33 (Filippo Napoletano ?) ; Gregori, 1994, n° 532, p. 400 (Stefano della Bella) ; Gregori, 1996, p. 162 ; Gregori, 1997, p. 9 ; Romei, 1997, p.32, p. 40 ; fig. 1, p. 33 ; Romei, 1997 bis, fig. 10 ; Bellessi, 1998, fig. 6 ; cat. exp., Florence, 2001, n° 4, p. 19

Œuvre en rapport :

Stefano della Bella, *Incendie de Troie*, pierre noire, plume, bistre, craie, papier blanc jauni, H. 442 mm ; L. 600 mm, Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inventaire 279 P.

193. - *Carouselle nocturne*, entre 1637 et 1639

Huile sur pierre de touche (ovale), H. 43,5 ; L. 58,8 cm

Historique : Peint pour Don Lorenzo de Médicis

Collection privée

Exposition : Florence, 2001, n° 15

Bibliographie : Gregori, 1996, p. 126-166 ; Capecchi, 1997, p. 43-56 ; Gregori, 1997, p. 9-16 ; fig. 1 ; Romei,

1997 bis, p. 21- 37, fig. 4 ; Bellessi, 1998, p. 9, p. 13-15, fig. 5

194. - Roger libère Angélique, entre 1637-1639

Huile sur ardoise, dimensions inconnues

Collection Privée

Bibliographie : Bellessi, 1998, p. 17, fig. 5 ; cat. exp. Florence, 2001, p. 23

195. - Chute d'Icare, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : provenance Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 25-35, fig. 7 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n° 1

196. - Marsyas décortiqué par Apollon, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 25-35, fig. 8 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n°2

197. - Persée avec la tête de Méduse, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Florence / Collection privée

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 25-35, fig. 9 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n°3

198. - Andromède libérée par Persée, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Florence / Collection privée

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 25-35, fig. 10 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n° 4

199. - *Création d'Adam*, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 37, fig. 11 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n° 5

200. - *Création d'Eve*, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 37, fig. 12 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n° 6

201. - *Tentation d'Eve*, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18 -19, p. 37, fig. 13 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29,

n° 7

202. - *Adam et Eve chassés du paradis*, vers 1650

Huile sur *pietra paesina*, H. 17 cm ; L. 35 cm

Historique : Marquis Carlo Gerini ; Sesto fiorentino, villa di Colonnata vers 1860 ; vente 28 octobre-3 novembre 1972

Localisation inconnue

Bibliographie : Bellessi, 1998, p.18-19, p. 37, fig. 14 ; cat. exp., Florence 2001, p. 23-29, n° 8

BERTI Camillo
Actif vers 1649

203. - Mets et plats de métal

Huile sur ardoise, H. 17,5 cm ; L. 28,5 cm

Collection Privée

Bibliographie : Salerno, 1984, n° 80.1

204. - Légumes

Huile sur ardoise, H. 17,5 cm ; L. 28,5 cm

Collection Privée

Bibliographie : Salerno, 1984, n° 80.2

Ecole florentine XVI^e siècle

205. - Portrait de Benvenuto Cellini, vers 1560

Huile sur porphyre, H. 0,81 cm ; L. 0,83 cm

Inscription au revers : Benvenuto Cellini / nato di Giovanni Andrea / et di Maria Lisabetta di / Stefano Granacci / il di d'ognissanti nel / 1500

Inventaire 12877

Historique : collection Eugène Piot ; vente Paris 21-24 mai 1890, n° 533 ; collection marquise Arconati Visconti ; Don au musée de Cluny en 1890

Ecouen / Musée de la Renaissance

Exposition : Paris, 2003, n° 23

Bibliographie : Butters, Olschki, 1996, n° XXX

Gravure de Le Rat d'après le portrait sur porphyre de Benvenuto Cellini

206. - Portrait de jeune homme

Huile sur améthyste, H. 13 cm ; L. 12 cm

Historique : Vente Jacques Desamais, Avignon, 29 juin 2003

Localisation inconnue

207. - Portrait d'un jeune homme tenant un livre

Huile sur ardoise, H. 26,5 ; L. 18,5 cm

Historique : Vente Christie' s Londres, 17 juillet 1964, n° 98 (attribué à Francesco Salviati)

Ecole florentine

fin XVIe- premier quart XVIIe siècle

208. - *Les Stigmates de saint François*

Huile sur pietra paesina, H. 20 cm ; L. 18 cm

Inventaire 1890, n° 6111

Florence / Gallerie fiorentine

Exposition : Florence, 1970, n° 20

Bibliographie : Chiarini, Padovana, 2003, n° 630, p. 387 (rapport avec œuvres de Cigoli)

209. - La Madeleine dans le désert, 1620

Huile sur pietra paesina, H. 31cm ; L. 30cm

Inventaire 1942

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 10

Bibliographie : cat. exp., Florence, 2001, p. 46

210. - La Madeleine dans le désert

Huile sur pietra paesina, H. 31cm ; L. 30cm

Non inventorié

Historique : famille Marchi

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 2001, n° 19

211. - La Madeleine dans le désert

Huile sur pietra paesina, H. 52 cm ; L. 93,5cm

Non Inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

212. - La Madeleine pénitente

Huile sur pierre de touche, H. 29 cm ; L. 21,5 cm

Inventaire O 12044

Historique : collection du château de Konopiště ; déposé à la galerie nationale en 1943, acquis en 1960.

Prague / Národní Galerie

Exposition : Prague / Olomouc, 2002, n° 17

213. - Moine avec un âne

Huile sur pietra paesina, H. 18 cm ; L. 32 cm

Inventaire 1905, N° 1937

Historique : Palais Pitti, 1882

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 11

214. - Deux épisodes de poème chevaleresque

Huiles sur pietra paesina, H. 26 cm ; L. 19 cm

Florence / Opificio delle pietre Dure

215. - Épisode de Roger et Angélique ?

Huile sur pietra paesina, ovale, H. 35 cm ; L. 26 cm

Inventaire 1905, n° 271

Historique : inventaire 1878

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Expositions : Florence, 1970, n° 15 ; Florence, 1986-87, n° .86

216. - Épisode du Roland amoureux

Huile sur pietra paesina, H. 32 cm ; L. 28 cm

Inventaire 1939

Historique : Palais Pitti 1882

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 14 ; Florence, 2001, n° 14

217. - Épisode du Roland amoureux

Huile sur pietra paesina, dimensions non connues

Inventaire 1938

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Bibliographie : cat. exp., Florence, 2001, n° 5, p. 20

218. - Armée devant une ville et une forteresse imaginaire

Huile sur pietra paesina, H. 20, 5 cm ; L. 73, 5 cm

Historique : Vente Paris Drouot, 14 juin 1995

Localisation inconnue

219. - Armée devant une ville et une forteresse imaginaire

Huile sur pietra paesina, H. 27 cm ; L. 16 cm

Inventaire 4096

Ireland / National Gallery of Ireland

Bibliographie : Potterton, 1981, n° 4096, p. 53

220. - Char triomphant et défilé de soldats

Huile sur pietra paesina, H. 17 cm ; L. 41 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 114, p. 168

221. - Tours en flamme

Huile sur pietra paesina, H. 30,5cm ; L. 43 ,5 cm

Non Inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

222. - Soldats

Huile sur pietra paesina, H. 41cm ; L. 34cm

Non inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

223. - Moïse et les tables de la loi

Huile sur pietra paesina, H. 20cm ; L. 42 cm

Non Inventorié

Florence / Istituto di Studi Etruschi

224. - Martyr de saint Etienne

225. - Martyr de saint Jean Baptiste

226. - Martyr de saint Paul et autre martyr

Huile sur pierre paesine, H. 18 cm ; L. 25 cm, chacune

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 112a-d, p. 167

227. - Martyr de saint Paul

Huile sur pietra paesina, H. 18, 5 cm ; L. 33 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 131, p. 172

228. - Deux anges qui adorent Dieu le père

Huile sur pietra paesina, H. 24, 5 cm ; L. 20 cm

Milan / Collection Giulini

229. - Sainte avec un miroir

Huile sur pietra paesina, H. 22 cm ; L. 29cm

Florence / Istituto di Studi Etruschi

230. - Exaltation de la sainte croix

Huile sur marbre, H. 17 cm ; L. 26, 5 cm

Inventaire 40

Historique : 1973, acquisition

Remiremont / Musée Charles Friry

231. - Saint François en prière

Huile sur ardoise, H. 16 cm ; L. 27 cm

Inventaire 1905, n° 1957

Historique : Palais Pitti en 1882

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1970, n° 22

232. - Saint Jérôme pénitent

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 26 cm

La Verna (Arezzo) / Museo del Convento

Exposition : Florence, 1970, n° 26

233. - Dalila coupe les cheveux de Samson

234. - Jacob en prison interprète les rêves

235. - Jahel tue le général Sisara

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 27 cm, chacune

La verna (Arezzo) / Museo del Convento

Exposition : Florence, 1970, n° 23-24-25

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 27 cm

236. - Rapt de Proserpine

Huile sur ardoise, H. 18 cm ; L. 14, 5 cm

Milan / Collection privée

Exposition : Florence, 1970, n° 25

237. - Navires près d'une côte rocheuse

Huile sur pietra paesina, H. 19 cm ; L. 23,5 cm

Inventaire H. 2200

Historique : legs Jean Pollet 1839

Lyon / Musée des Beaux-Arts

Bibliographie : Lavergne Durey, 1993, p.257

238. - Lazare jeté à l'eau

Huile sur stuc, 42 cm ; L. 34 cm

Inventaire H 1738

Historique : Entré au musée en 1855

Bibliographie : Lavergne Durey, 1993, p. 258

Œuvre en rapport :

Anonyme (peintre flamand ?), huile sur albâtre, H. 36 cm ; L. 41 cm, Milan, Collection Giuliani

239. - Saint François d'Assise pénitent

Huile sur pierre de touche, H. 29 cm ; L. 21,5 cm

Inventaire O 12045

Historique : château de Konopiště ; prêté avant 1943 à la galerie nationale et acquis en 1960

Prague / Národní Galerie

Exposition : Prague/Olomouc, 2002, n° 18

240. - Char de Neptune

Huile sur pietra paesina, H. 24 cm ; L. 26 cm

Florence / Collection particulière

Bibliographie : Massinelli, 2004, p. 110

241. - Tobie et l'ange

Huile sur pietra paesina, H. 17,35 cm ; L. 31 cm

Paris / Collection particulière

Bibliographie : Massinelli, 2004, p. 116-117

242. - Paysage avec un pont

Huile sur pietra paesina, H. 15 cm ; L. 11,4 cm

Historique : Museo Settala

Milan / Pinacoteca Ambrosiana

Exposition : Milan, 1984, n° 9

243. - Résurrection

Huile sur albâtre, H. 20 cm ; L. 16 cm

Inventaire 1911, n° 1446

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 2001, n° 16

Bibliographie : Chiarini, Padovani, 2003, n° 627, p. 385

244. - La Nativité

Huile sur albâtre, H. 27 cm ; L. 20 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 68

245. - Vénus et Adonis

246. - Diane et Actéon

Huile sur ardoise, H. 29,5 cm ; L. 31 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 69a-b (peintre florentin, peut-être Vincenzo Mannozzi ?)

247. - Sainte Catherine,

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 40 cm

Florence / Uffizi

Bibliographie : Ward Bissel, 1999, n° X-26, p. 331 (pas Gentileschi, Furini ?)

248. - Ecce Homo

Huile sur ardoise

Vente Milan, Altomani and son, 2006

249. - Paysage avec chameaux et palmiers

Huile sur pietra paesina, H. 20 cm ; L. 12 cm

Inventaire 408

Historique / Legs Malaspina

Pavie / Museo Civico del Castello Visconteo

250. - Peintre toscan ?

Baptême du Christ

Annonciation

Huiles sur albâtre, H. 20 cm ; L. 12 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 122a-b, p. 172

251. - Saint Jérôme pénitent

252. - Saint François

Huiles sur albâtre, H. 32 cm ; L. 24 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 134a-b, p. 172

253. - Deux anges adorant Dieu le Père

Huile sur albâtre, H. 24,5 cm ; L. 20 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 132, p. 172

VENETIE

VECELLI Tiziano, dit Titien 1488 - Cadore - 1576

254. - *Ecce-Homo*, 1554

Huile sur ardoise, H. 69 cm ; L. 56 cm

Signé à gauche "TITIANUS"

Inventaire 437

Historique : commandé en 1548 par Charles Quint ; envoyé à l'Escorial pour Philippe II en 1574 ; Alcazar 1600 ; Prado, 1821

Madrid / Museo del Prado

Exposition : Madrid, 2003, n° 36

Bibliographie : Ximenez, 1764, p. 109 ; Pedro de Madrazo, 1884, p. 38 ; Zarco Cuevas, 1930, p. 44 ; Chastel, Blamoutier, 1988, p. 464-465 ; Ruiz Gomez, 1991, p. 44-46 ; Gnocchi, 1994, p. 11, fig. 2 ; Checa, 1994, n° 4, p. 247 ; Pedrocco, Chastel, 2000, n° 153, p. 213.

255. - *Vierge souffrante les mains levées, 1555-56*

Huile sur marbre, H. 68 cm ; L. 53 cm

Signé en bas à gauche : "TITIA...S F"

Inventaire 444

Historique : 1554 expédié à Bruxelles à Yaste ; Escorial 1574 ; Alcazar 1600 ; Prado, 1821

Madrid / Museo del Prado

Exposition, Madrid, 2003, n° 38

Bibliographie : Ximenez, 1764, p. 109 ; Pedro de Madrazo, 1884, p. 38 ; Zarco Cuevas, 1930, p. 44 ; catalogue 1985, p. 708 ; Ruiz Gomez, 1991, p. 59-61 ; Checa, 1994, n° 9, p. 249 ; Pedrocco, Chastel, 2000, n° 196, p. 247

**MELDOLLA Andrea, dit Lo Schiavone
Zara, 1522 - Venise, 1563**

256. - *Christ soutenu par un ange*

Huile sur albâtre tartaruga, octogonale, H. 17 cm ; L. 22 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 29

**PONTE Jacopo dit Bassano
1510 - Bassano del Grappa - 1592**

257. - Attribué à

Crucifixion, vers 1575

Huile sur pierre de touche, H. 49, 4 cm ; L. 29, 8 cm

Inventaire 108373

Historique : acquis auprès du jésuite Fabregas Cami, le 20 octobre 1966

Barcelone / Museu Nacional d'Art de Catalunya

Exposition : Bassano / Fort-Worth, 1992-1993, n° 55 ; Barcelone, 1996, n° 4

Bibliographie : Ballarin, 1988, p. 3 ; Ballarin, 1996, p. 295-296, p. 349 ; Ballarin, Berdini, 1999, p. 56 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 38

Oeuvre en rapport :

Jacopo Bassano, *Crucifixion*, Fresques, église paroissiale de Cartigliano

258. - Attribué à

Déposition, vers 1578

Huile sur ardoise, H. 31 cm ; L. 24 cm

Historique : Trafalgar Gallery, Londres ? ; collection Marquis de Lansdowne

Londres / Collection Marquis de Lansdowne

Exposition : Venise, 1957, n° 70

Bibliographie : Ballarin, 1996, p. 296 ; Berdini, 1997, p. ? ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 38 ; cat. exp., Milan/Saint-Pétersbourg, 2001, [n.p.]

259. - Attribué à

Saint François d'Assise en extase, entre 1575 et 1585

Huile sur onyx ovale, H. 14 cm ; L. 18 cm

Bergame / Museo Diocesano

Bibliographie : Pagoni, 1978, n° 651, p. 29

260. - Attribué à

Adoration des mages

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 39 cm

Bergame / Museo Diocesano

Bibliographie : Pagnoni, 1978, n° 223, p. 17, fig. 17

261. - Jacopo Bassano ou école de ?

Christ porte-croix, vers 1570 ?

Huile sur ardoise, H. 25 cm ; L. 20, 5 cm

Inscription : sur la croix, "J.B. 1570"

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000, n° 4

262. - D'après Jacopo Bassano ?

Adoration des mages,

Huile sur lapis- lazuli, H. 8, 5 cm ; L. 26, 5 cm

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 5 (suiveur de Jacopo Ponte)

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : Pilo, 1975, n° 2, p. 167-173 (Jacopo Ponte)

263. - D'après Jacopo Bassano ?

Adoration des bergers

Huile sur jaspe, H. 24,8 cm ; L. 24, 8 cm

Historique : New York, Galerie Piero Corsini, 1986

Localisation inconnue

Exposition : New York, 1986, n° 8a (Jacopo Bassano)

264. - D'après Jacopo Bassano ?

Adoration des mages,

Huile sur jaspe, H. 24,8 cm ; L. 25, 3 cm

Historique : New York, Galerie Piero Corsini, 1986 ; collection Donald Rowe ; Don de Donald Rowe

Chicago / Martin d'Arcy Museum of Art

Exposition : New York, 1986, n° 8b (Jacopo Bassano)

Bibliographie : Dabell, 1991 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 39

265. - D'après Jacopo Bassano ?

Adoration des mages,

Huile sur jaspe, H. 18,4 cm ; L. 14 cm

Historique : Acquis en 1990 de Hedy Maria Allen, New-York

Fort Worth / Kimbell Art Museum

Bibliographie : Potts, 2003, p. 50 (Jacopo Bassano)

266. - D'après Jacopo Bassano

Adoration des mages

Huile sur ardoise, H. 29 cm ; L. 24 cm

Inventaire 422

Historique : collection Salvatore Orsetti, 1804

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Rossi, 1974, p. 194 ; Rossi, 1988, n° 422, p. 34

PONTE Francesco dit Bassano Bassano, 1549 - Venise, 1592

267. - *La Dérision du Christ*, vers 1580

Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 28 cm

Historique : Inventaire Amedeo dal Pozzo, vers 1642-44 "doi quadretti sopra la Pietra di paragone di Francesco Bassano, cioè uno dell'Oratione nel orto, altro la Coronat.ne di Spine con cornice di ebano alti circa tre palmi larghi doi p. ciascuno"

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 2

Bibliographie : Solinas (dir.), 2001, p. 50

268. - *Christ au jardin des oliviers*, vers 1580

Huile sur ardoise, H. 43,5 cm ; L. 28 cm

Historique : Inventaire Amedeo dal Pozzo, vers 1642-44 "doi quadretti sopra la Pietra di paragone di Francesco Bassano, cioè uno dell'Oratione nel orto, altro la Coronat.ne di Spine con cornice di ebano alti circa tre palmi larghi doi p. ciascuno"

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 3

Bibliographie : Solinas (dir.), 2001, p. 50

269. - *Couronnement d'épines de nuit*, après 1575

Huile sur pierre de touche, H. 80 cm ; L. 50 cm

Historique : Acquis à Milan en 1633 pour Vittorio Amedeo I

Turin / Galleria Sabauda

PONTE Francesco dit Bassano Bassano, 1549 - Venise, 1592

Bibliographie : Ballarin, 1995, vol. 1 (atelier de Jacopo Bassano) ; guide, 1991, p. 40 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 38

270. - *Adoration des mages*, vers 1580-1590

Huile sur ardoise, H. 29 cm ; L. 24 cm

Inventaire 422

Historique : Collection Salvatore Orsetti, 1804

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Rossi, 1988, n° 422, p. 34

271. - *Le Semeur*, vers 1580-1590

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 40 cm

Inventaire 358

Historique : collection Leopold Willhelm, n° 24

Vienne / Kunsthistorisches Museum

272. - Francesco Bassano ?

La Déposition

Huile sur ardoise, H. 40 cm ; L. 32 cm

Inventaire 2633

Historique : Legs Pablo Bosch, 1915

Madrid / Museo del Prado

PONTE Leandro dit BASSANO Bassano, 1557 - Venise, 1622

273. - *Christ portant la croix*, vers 1580

Huile sur ardoise, H. 37 cm ; L. 35,5 cm

Inventaire 8466

Historique : acquis en 1938 de la collection Zabelskij

Saint-Pétersbourg / Ermitage

Exposition : Milan, Saint-Pétersbourg, 2001, n° 38 ? ; Bassano del Grappa-Barcelone, 2001

Bibliographie : Ballarin, 1966-67, p. 177 (Leandro) ; cat.exposition, Milan, 2000-2001, p. 38 (Jacopo ou Leandro Bassano ?)

274. - Couronnement d'épines

Huile sur ardoise, H. 54 cm ; L. 49 cm

Inventaire 41

Historique : Cité dans l'inventaire de l'Alcazar de Madrid à la mort de Philippe II en 1598 ; inventaires 1636, 1666, 1668 et 1700, Alcazar ; 1772 et 1794, Palacio del Buen Retiro

Madrid / Museo del Prado

Exposition : Madrid, 2001, n° 17

Bibliographe : Arslan, 1960, p. 269 ; Pérez Sanchez, 1965, p. 552 ; catalogue 1985, p. 34 ; Checa, 1994, p. 303

**PONTE Gerolamo dit BASSANO
Bassano, 1566 - Venise, 1621**

275. - Christ portant la croix, après 1580

Huile sur ardoise, H. 61,5 cm ; L. 48 cm

Inventaire 1869

Historique : Collection Leopold Willhem

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 27, fig. 89 (Gerolamo)

276. - Christ au jardin des oliviers, vers 1575-1580

Huile sur ardoise, H. 61,5 cm ; L. 48 cm

Inventaire 2022

Historique : Collection Leopold Wilhem

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Cat. 1973, p. 14, fig. 22 ; Cat. 1991, p. 28 (Gerolamo Bassano) ; cat. exp. Milan, 2000-2001, p. 38

Ecole des Bassano

277. - Couronnement d'épines

Huile sur ardoise, H. 54 cm ; L. 49 cm

Historique : cité en 1657 comme étant dans la sacristie du Panthéon ; 1773, Ponz signale la peinture dans l'Oratoire Royal ; 1857 signalée dans les salles capitulaires

Madrid / Escorial

Bibliographie : Ruiz Gómez, 1991, p. 198-199 (ill.)

278. - Couronnement d'épines

Huile sur ardoise, H. 80 cm ; L. 50 cm

Inventaire 579

Historique : acheté par Vittorio Amedeo I en 1633 auprès de P.A. Maggi de Milan

Turin / Galleria Sabauda

Bibliographie : Gabrielli, 1971, p. 66, fig. 142

279. - Christ sur le chemin du calvaire

Huile sur ardoise, H. 46 cm ; L. 42 cm

Inventaire 51.2944

Historique : présenté par Ignác Friedmann, Budapest, 1951

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Tátrai, 1991, p. 6

**NIGRETTI Jacopo,
dit Palma il giovane
1548 - Venise -1628**

280. - Christ parmi les docteurs, 1581

Huile sur pierre de touche, H. 55 cm ; L. 45 cm

Inventaire 264

Historique : Legs Jacopo Merlo

Bassano del Grappa / Museo Civico

Bibliographie : Mason Rinaldi, 1984, p. 74

281. - Christ mort soutenu par des anges, vers 1600

Huile sur ardoise, H. 38 cm ; L. 29 cm

Ecole des Bassano

Historique : Collection Bartolomeo della Nave ?

Milan / collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 37

Oeuvre en rapport :

Palma le Jeune, *Christ mort soutenu par des anges*, camayeu à l'huile, H. 350 mm ; L. 270 mm, Paris, Louvre, Département des arts graphiques, inventaire 5188.

282. - *Crucifixion entre Marie et Saint Jean*

Huile sur pierre noire

Mussolente (Vicenza) / paroisse

Bibliographie : cat. exp., Vérone, 1999, n° 10, p. 14

Entourage de Palma le Jeune

283. - *Christ mort soutenu par deux anges*

Huile sur ardoise, H. 45 cm ; L. 56 cm

Inventaire 2

Historique : 1636, Bartolomeo della Nave ? ; 1649, coll Sr Hamilton ?

Vienne / Kunsthistorischen Museum

Bibliographie : Mason Rinaldi, 1984, p. 176, n° A 119 ; Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 92, T. 70

284. - *Flagellation du Christ*

Huile sur marbre, H. 42 cm ; L. 26,4 cm

Inventaire 62. 23

Historique : transféré du ministère 1962

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Tátrai, 1991, p. 93

285. - *Saint Jérôme pénitent*

Huile sur marbre, H. 43 cm ; L. 37 cm

Inventaire 2604

Historique : Archiduc Léopold Guglielmo

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Mason Rinaldi, 1984, p. 176 (attribution incertaine) ; Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 92, t. 71

Ecole vénitienne

286. - Portrait viril

Huile sur ardoise, H. 70 cm ; L. 52 cm

Inventaire 234

Historique : Acquis de Von Rumhor en 1829 (ancienne attribution Sebastiano del Piombo)

Berlin-Dahlem / Gemäldegalerie

Bibliographie : Cat. Berlin, 1931, p. 364 (Sebastiano del Piombo) ; Palluchini, 1944, (Salviati) ; Volpe, Lucco, 1981, n° 150, p. 128-129 (Francesco Salviati ?)

287. - Portrait d'Euclerio Sanvitale

Huile sur ardoise, H. 56 cm ; L. 53 cm

Inventaire 323

Historique : collection Sanvitale, 1834

Parme / Gallerie Nazionale

Bibliographie : Fornari Schianchi, 1998, n° 181, p. 62 (école vénitienne)

288. - Adoration des bergers

Huile sur albâtre et ardoise, diamètre 38 cm

Inventaire B 2183

Historique : Don E. Anselmi Binachi, 1922

Padoue / Museo Civico del Castello Visconteo

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 327

289. - Adoration des bergers

Huile sur ardoise, H. 21,5 cm ; L. 23 cm

Inventaire 432

Historique : Acquis par le marquis Mario degli Azzi Vitelleschi, Faenza

Turin / Museo Civico

Bibliographie : Mallé, 1963, p. 191

290. - Saint Pierre en prison avec un ange

Huile sur ardoise, H. 29 cm ; L. 46 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, n° 137, p. 173

291. - Crucifixion

Huile sur ardoise, H. 53 cm ; L. 43 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, n° 138, p. 173

292. - Christ mort et la Vierge

Huile sur ardoise, H. 26,5 cm ; L. 19 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, n° 140, p. 173

293. - Ecole vénitienne ?

Déluge universel

Huile sur marbre mischio, H. 51 cm ; L. 68 cm

Historique : Cardinal Lazzaro Pallavicini, 1679 ?

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 85

294. - Ecole vénitienne ?

Déluge universel

Huile sur marbre mischio, H. 31,5 cm ; L. 101 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 86

295. - Ecole vénitienne ou école romaine ?

Déluge universel

Huile sur marbre mischio, H. 71,5 cm ; L. 53 cm

Provenance : Villa Poggio Imperiale, 1622 ? ; collection Pietro Marchi

Florence / Istituto di Studi Etruschi

Exposition : Florence, 1970, n° 17 (Jacques Stella) ; Florence, 2001, n° 18 (école florentine)

Bibliographie : Chiarini, 1970, p. 32 (Jacques Stella) ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 148, p. 150

296. - Dernier quart du XVIII

Suzanne et les vieillards

Huile sur marbre, H. 27 cm ; L. 38 cm

Padoue / Museo Civico

VERONE

INDIA Bernardino

1528 - Vérone - 1590

297. - *Portrait d'un ecclésiastique* (recto)

Inscriptions (verso)

Inscriptions au verso : "HUIUS INIVRIA NECESSE HEC DISIUNGENTUR" et "ARDNTOR S[T]ABILIOR QUE ERO"

Inventaire 5375

Huile sur pierre de touche, H. 22 cm ; L. 15 cm

Historique : Vérone, collection Andrea Monga, n° 77 ; au musée en 1911

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Peretti, 1998, n° 35, p. 57 (Bernardino India)

CALIARI dit Paul Veronèse
Vérone, 1528 - Venise, 1588

298. - Attribué à

Crucifixion avec les deux larrons, vers 1580

Huile sur pierre noire, H. 64 cm ; L. 38 cm

Inventaire 447

Inscription en bas à droite : PAULO

Historique : Abbazia Santa Giustina ; inventaire 1642 et 1644 ; musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 118

Bibliographie : Brandolense, 1795, p. 104 ; Canova, 1980, p. 17, n° 91, p. 170-171 ; Canova, 1980bis, p. 138 ; Zecchini, 1980, n° 200, p. 327 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 48

CALIARI Benedetto **1538 - Vérone - 1598**

299. - *La Sainte Famille avec saint Jean*

Huile sur ardoise, H. 27, 5 cm ; L. 37 cm

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 14

FARINATI Paolo **1524 - Vérone - 1606**

300. - Paolo Farinati ?

Christ aux Limbes, vers 1592

Huile sur pierre de touche, H. 39 cm ; L. 31 cm

Inventaire 184

Milan / Pinacoteca di Brera

Exposition : Vérone, 2005-2006, n° 175 (Orazio Farinati)

Bibliographie : Zeri, (dir.), 1990, n° 187, p. 340.

Oeuvre en rapport :

Paolo Farinati, *Christ aux limbes*, dessin, plume, encre, 420 ; L. 280 mm, Paris, Louvre, Département des arts graphiques, inventaire 4832.

301. - *Christ aux Limbes*, vers 1592

Huile sur pierre de touche, H. 43 cm ; L. 31,5 cm

Collection privée

CALIARI dit Paul VeronèseVérone, 1528 - Venise, 1588

Exposition : Vérone, 2005-2006, n° 174

Oeuvre en rapport :

Paolo Farinati, Christ aux limbes, huile sur pierre de touche, H. 39,3 cm ; L. 32,5 cm, vente Sotheby's New York, 26 janvier 2000, n° 84a (Felice Brusasorci)

302. - *Saint Jérôme*, vers 1592

Huile sur ardoise, H. 33,5 cm ; L. 28,5 cm

Historique : église des San Nazaro e Celso, Vérone ? ; vente Sotheby's London, 14 février 1968, lot 52

Collection Terence Mullaly

Bibliographie : Mullaly, 1985, p. 779

303. - *Jugement de Salomon*, vers 1594

Huile sur ardoise, H. 34,3 cm ; L. 29,8 cm

New-York / Collection privée

Inédit

304. - *Jésus couronné d'épines*, vers 1594

Huile sur ardoise, H. 21,1 cm ; L. 16,5 cm

Historique : mentionné dans le livre de compte ?

New-York / Collection privée

Inédit

Œuvres en rapport :

Paolo Farinati, *Jésus couronné d'épines*, huile sur toile, H. 53,5 cm ; L. 43,5 cm, vente Sotheby's Londres, 12 décembre 1979, n° 51, localisation inconnue

Paolo Farinati, *Jésus couronné d'épines*, huile sur toile, H. 60 cm ; L. 44 cm, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 5232-IBI328.

305. - *Enée fuyant Troie avec Anchise et Ascagne*, entre 1590 et 1606

Huile sur pierre de touche, H. 39 cm ; L. 32 cm

Inventaire 524

Historique : Don Spannocchi

Historique : Collection Muselli, XVIIIe siècle ?

Sienna / Pinacoteca Nazionale

Bibliographie : Torriti, 1978, p. 228

306. - *Enée fuyant Troie avec Anchise et Ascagne*, entre 1590 et 1606

Huile sur pierre de touche, H. 38,7 cm ; L. ; 29 cm

Inventaire 672

Chatsworth / Collection des ducs de Devonshire

307. - *Déposition*, entre 1590 et 1606

Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 30 cm

Vérone / Collection privée

Bibliographie : Arduini, 1995, p. 206, p. 209 ; Baldissin Molli, 1999, p. 80, fig. 3

308. - *Déposition*

Huile sur pierre de touche, H. 34 cm ; L. 28,5 cm

Collection privée

Exposition : Vérone, 2005-2006, n° 173

309. - *Lamentation sur le Christ mort*, entre 1590 et 1606

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 24 cm

Provenance : Vente Christie's Londres, 1 février 1957 (école flamande) ; acquisition Philippe Pouncey ; Vente Collection Pouncey, New-York, 21-23 janvier 2003

Localisation inconnue

310. - *Vierge avec l'Enfant et saint Jean Baptiste*

Huile sur pierre de touche, H. 22,1 cm ; L. 17,9 cm

Collection privée

Exposition : Vérone, 2005-2006, n° 170

Œuvres en rapport :

Paolo Farinati, *Vierge à l'enfant*, 232 x 182 mm, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques, inventaire 4813.

Atelier de Paolo Farinati, *Vierge à l'enfant*, huile sur toile, 63 cm x 49 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inventaire 1635.

FARINATI Orazio **1559 - Vérone - après 1616 ?**

311. - *Descente aux limbes*, vers 1592-1593

Huile sur pierre de touche, H. 44 cm ; L. 30 cm

Inventaire 4020

Historique : Vérone, collection Moscardo à San Vitale ; collection Bernasconi, n° 51 ; au musée en 1871

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 2001, n° 2

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 288 (Paolo Farinato) ; Baldissin Molli, 1988, p. 107-108 (atelier de Farinati) ; Rossi, 1998, n° 34, p. 56 (Orazio Farinati)

312. - *Pietà*, vers 1600-1606

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 27,9 cm

Historique : Vente Christie's Londres, 29 octobre 2003, n° 92 ; Pise, Art Collector 2005

Localisation inconnue

Œuvre en rapport :

Paolo Farinati, *Déposition*, plume, réhauts craie, H. 292 mm ; L. 432 mm, collection privée

313. - *Déposition du Christ entre saint François et saint Jean-Baptiste*, vers 1600-1606

Huile sur ardoise, H. 58 cm ; L. 29 cm

Historique : vente Finarte, Milan, 27 mars 1990

Collection privée

Bibliographie : Baldissin Molli, 1999, p. 81-82, fig. 5

314. - *La Victoire présente le doge M. Antonio Memmo à Venise*, 1612

Signé sur le socle : « M.ANTONIO. MEMMO. PRINCIPI. VENET. CREATO. HORATIUS FARINATUS VERONENSIS F »

Huile sur pierre de touche, H. 42,7 cm ; L. 32 cm

Burghley House, ancienne collection Lady Exeter

Bibliographie : Mullaly, 1992, p. 277-278, fig. 2

**RICCIO Felice, dit Brusasorci
1540 - Vérone - 1605**

315. - *La Dispute de Jésus parmi les docteurs*

Huile sur marbre noir, H. 55 cm ; L. 43 cm

Inventaire inventaire 264

Historique : legs Jacopo Merlo 1866

Bassano / Museo Civico di Bassano del Grappa

Exposition : Vérone, 1974, n° 195 (Claudio Ridolfi)

Bibliographie : Magagnato, Passamani, 1978, n° 264, p. 50-51 (Domenico Brusasorci Vérone, 1516-1567)

316. - Le Martyr de sainte Agnès, vers 1585-1590

Huile sur marbre noir, H. 39, 5 cm ; L. 34, 5 cm

Padoue / Museo Civico

Bibliographie : Predevello, 1972, n° 227, p. 118 ; Palluchini, 1981, p. 69 ; Moeckli-Schmid, 1995; p. 148-149; n°107

317. - Le Martyr de sainte Justine, vers 1585-1590

Huile sur pierre noire, H. 40 cm ; L. 34 cm

Inventaire 480

Historique : Padoue, Abbaye de Santa Giustina (cité dans l'inventaire de 1689-91)

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 145

Bibliographie : Rossetti, 1764, p. 214 (Orbetto ?) ; Predevello, 1972, n° 227, p. 118 ; cat. exp., Vérone, 1974, p. 67-68, n° 25, fig. 54 ; Mariani Canova, 1980, p. 140, fig. 22 ; Mariani Canova, 1980 bis, n° 201, p. 328, fig. 198 ; Palluchini, 1981, p. 69 ; Moeckli-Schmid, 1995, n° 107, p. 148-149 (Alessandro Turchi)

318. – Cléopâtre, vers 1585-1590

Huile sur pierre noire, H. 30 cm ; L. 22 cm

Inventaire 912

Historique : Padoue, Abbaye de Santa Giustina ; entré au musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 146

Bibliographie : Mariani Canova, 1980, p. 141-142, fig. 26 ; Mariani Canova, 1980 bis, p. 328, fig. 199

319. - La Vierge à l'enfant avec saint Pierre et un apôtre

Huile sur ardoise, H. 88,8 cm ; L. 74,2 cm

Historique : Vente Christie's Londres, 10 mars 1978, n° 68

Localisation inconnue

320. - La Madeleine pénitente

Huile sur marbre noir, H. 18 cm ; L. 17 cm

Inventaire 4312

Historique : Vérone, collection Andrea Monga, n° 87 ; au musée en 1911

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 2001, n° 1

Bibliographie : Peretti, 1998, n° 33, p. 55 (Felice Brusasorci)

321. - La Déposition du Christ avec des anges, vers 1590

Huile sur marbre noir, H. 31, 5 cm ; L. 36, 5 cm

Historique : Vente Christie's Rome, 8 mars 1990, n° 103

Rovereto / Collection privée

Bibliographie : cat. exp. Vérone, 1974, p. 71, fig. 52 ; Seifertová, 1984, p. 55

322. - La Déposition du Christ et la lamentation des anges, vers 1590

Huile sur ardoise, H. 42 cm ; L. 55 cm

Signé : « FELIX BRUSASORCI VER PIX »

Inventaire 55 249

Hongrie / Musée Eger

Bibliographie : Palluchini, 1981, p. 69 ; Seifertová, 1984, n° 3, p. 50

323. - La Déposition du Christ et la lamentation des anges, vers 1590

Huile sur ardoise, H. 90 cm ; L. 90 cm

Inventaire 13 848

Prague / Národní Galerie

Bibliographie : Seifertová, 1984, p. 48-49, fig. 162

Œuvre en rapport :

Felice Brusasorci, La Déposition du Christ et la lamentation des anges, dessin, H. 402 mm ; L. 341 mm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, inventaire D 3084.

324. - La Déposition du Christ avec des anges, vers 1590

Huile sur ardoise, H. 41 cm ; L. 47 cm

Inventaire 620

Historique : présenté par János László Pyrker en 1846, Budapest, galerie nationale hongroise.

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : cat. 1931, p. 22 ; Tátrai, 1991, p. 17

325. - Mise au tombeau, vers 1590

Huile sur ardoise, H. 24 cm ; L. 22 cm

Inventaire 368

Historique : 1748, Schatzkammer, Vienne

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : catalogue, 1991, p. 38 ; Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 38, pl. 230

326. - Adoration des bergers

Huile sur pierre noire, H. 47 cm ; L. 38 cm

Historique : Vente Phillips Londres, 5 juin 1991

Localisation inconnue

327. - Médée rajeuni Eson, vers 1600

Huile sur pierre de touche, H. 21, 5 cm ; L. 37, 5 cm

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 13

328. - La Flagellation, vers 1600

RICCIO Felice, dit Brusasorci 1540 - Vérone - 1605

Huile sur albâtre, H. 23, 2 cm ; L. 30, 2 cm

Historique : Vente Christie's Londres, 10 juillet 1998, n° 60

Localisation inconnue

329. - Portrait viril

Huile sur pierre de touche, H. 28, 5 cm ; L. 18,5 cm

Inventaire 20249

Historique : Vérone, collection Gazzola ; Florence, collection Gazzola ; don du comte Giuseppe Gazzola, 1957

Vérone / Museo di Castelvecchio

330. - Allégorie du baptême de Lorenzo Cornaro, 1595

Huile sur pierre de touche, dimensions non connues

Collection privée

Bibliographie : cat. exposition, Vérone, 1999, n° 1, p. 12 ; Marinelli, 2000, p. 327-328, fig. 408 ; Le Sueur, 2000, note 4, p. 22

331. - Jugement de Paris

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 42,5 cm

Historique : vente Sotheby's Londres le 11 décembre 2003, n° 183

Localisation inconnue

332. - Attribué à

Loth et ses filles

Huile sur ardoise, H. 34,5 cm ; L. 44 cm

Provenance : Collection Muselli ?

Isola Bella / Collection Borromeo

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 74

Cercle de Brusasorci

333. - *Suzanne au bain*

Huile sur pierre de touche, H. 33 cm ; L. 46 cm

Vérone / Collection privée

Bibliographie : Arduini, 1995, p. 206, p. 209, p. 211-212

334. - Christ mort et la Vierge

Huile sur ardoise, H. 26,5 cm ; L. 19 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 140, p. 173

BERNARDI Pietro

? - 1626

335. - Attribué à

Tobie fait recouvrir la vue à son père, avant 1610

Huile sur pierre noire, H. 30 cm ; L. 23,5 cm

Localisation inconnue

Bibliographie : Guzzo, 1998, p. 373

336. - Attribué à

Annonciation, avant 1610

Huile sur pierre noire, H. 46 cm ; L. 36 cm

Vérone / collection privée

Bibliographie : Guzzo, 1998, p. 373; Marinelli, 2000, n° 464, p. 373

337. - Attribué à

Crucifixion avec deux anges, avant 1610

Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 26,5 cm

Historique : Paris, collection privée ; 2005, galerie Altomani

Localisation inconnue

SANTE CREARA **1571 - Vérone - 1630**

338. - *Christ mort avec un ange*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 87 cm ; L. 52 cm

BERNARDI Pietro ? - 1626

Milan / Collection privée

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 18

Bibliographie : cat. exp., Vérone, 1999, fig. 1

339. - *Décollation de saint Jean-Baptiste*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 30 cm ; L. 24 cm

Milan / Collection privée

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 19

340. - *Triomphe de Neptune*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 49, 3 cm ; L. 34, 8 cm

Provenance : Collection Fesch ; Vente 1845 ; Vente Hôtel Drouot, Paris, 1991

Milan / Collection privée

Exposition : Milan, 2000-2001, n°20

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 56-57

341. - *Vierge à l'enfant avec les saints François, Bonaventure, Augustin, Charles Borromée, une autre sainte et un ange*, après 1610

Huile sur pierre noire, H. 42 cm ; L. 32 cm

Inventaire 485

Historique : Legs Ferdinando Cavalli, 1888

Padoue / Museo civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 152

342. - *Annonciation*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 30 cm ; L. 24 cm

Inventaire 4316

Historique : Vérone, collection Luigi Anselmi, n° 42 ; Vérone, collection Giulio Pompei, n° 49 ; musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 2001, n° 3

Bibliographie : Marinelli, 1987, p. 191-192 (Sante Creara) ; Peretti, 1998, n° 40, p. 62

343. - *Pietà*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche

Marché de l'art

Bibliographie : Marinelli, 2000, n° 427, p. 343

RIDOLFI Claudio

Vérone, 1570 - Corinaldo, 1644

344. - *Le Christ parmi les docteurs*

Huile sur pierre de touche, H. 55 cm ; L. 45 cm

Bassano / Museo Civico

345. – Annonciation, vers 1630

Huile sur pierre de touche, H. 47 cm ; L. 23 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 39

346. – Annonciation, vers 1630

Huile sur pierre de touche, H. 44, 5 cm ; L. 22 cm

Historique : première publication en 1914 dans le catalogue de la collection des princes Czartoryski (n° XII, 222)

Cracovie / Muzeum Obrazow

Bibliographie : Grazia Calegari, 1994, pp. 175-176 ; Cat. exposition, Milan, 2000-2001, p. 79

Œuvre en rapport :

Variante de l'Annonciation de San Francesco à Corinaldo

RIDOLFI et atelier

347. - *Baptême du Christ*

Huile sur pierre de touche, H. 41, 5 cm ; L. 32, 5 cm

Provenance : Collection Giusti del Giardino

Milan / Collection Giulini

RIDOLFI et atelier

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 40a

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 301

348. - Baptême du Christ

Huile sur pierre de touche, H.40, 5 cm ; L. 32, 5 cm

Provenance : Collection Giusti del Giardino

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 40b

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 301

349. - Adoration des bergers

Huile sur pierre de touche, H. 43 cm ; L. 33 cm

Collection privée

Bibliographie : Cat. exposition, Corinaldo 1994, p. 109

**ROVEDATA Giovanni Battista
Vérone, 1580 - Venise, 1630**

350. - *Saint François d'Assise dans le désert*, vers 1605

Huile sur pierre noire, H. 210 cm ; L. 260 cm

Zagreb / Strossmayer Gallery

Bibliographie : Duro Vandora, 1992-93, n° 1 p. 166

351. - *La Prédication de saint Jean Baptiste*, 1616

Huile sur marbre noir, H. 50,5 cm ; L. 58 ,5 cm

Signé et daté "Rovedata 1616"

Inventaire 23138

Historique : Acquisition Ponzini, juillet 1967

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Magagnato, 1974, n° 69, p. 97-99, fig. 94 (Rovedata) ; Palluchini, 1981, p. 110-111 ; Sergio Marinelli, 1983, p. 98 ; Magagnato, 1991, p. 262 ; Duro Vandora, 1992-93, n° 2 p. 167

352. - *Oraison dans le jardin*, 1616

Huile sur marbre noir, H. 59,5 cm ; L. 49,5 cm

Signé et daté "Rovedata 1616" sur une pierre en bas à droite

Inventaire 23137

Historique : Acquisition Ponzini en juillet 1967

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Magagnato, 1974, n° 70, p. 97, p. 99, fig. 93 (Rovedata) ; Palluchini, 1981, p. 110-111; Marinelli, 1983, p. 98 ; Magagnato, 1991, p. 262 ; Duro Vandora, 1992-93, n° 3 p. 167

BASSETTI Marcantonio **1583 - Vérone - 1630**

353. - *Christ déposé par les anges*, début XVIIe siècle

Huile sur pierre de touche, H. 19 cm ; L. 25, 5 cm

Historique : Collection Ferdinand Médicis ; inventaire 1763

Florence / Fondazione Longhi

Bibliographie : Chiarini, 1975, p. 74 ; Gregori, 1980, p. 287-288

354. - *Christ ressuscité apparaît à la Vierge*

Huile sur pierre de touche, H. 42 cm ; L. 31 cm

Inventaire 4310

Historique : Vérone, couvent de Santa Croce dei Cappuccini ; au musée en 1812

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Della Rosa, 1803, p. 3 (Marc Antonio Bassetti) ; Ottani Cavina, 1974, n° 122, p. 145-146, fig. 142

355. - *Libération de Saint Pierre de la prison*, vers 1620

Huile sur pierre de touche, H. 32,3 cm ; L. 27,5 cm

Inventaire 4308

Historique : Vérone, couvent de Santa Croce dei Cappuccini ; au musée en 1812

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Della Rosa, 1803, p. 3 (Marc Antonio Bassetti) ; Ottani Cavina, 1974, n° 135 p. 155-156, fig. 140

356 - Saint Pierre

357. - Saint André

Huiles sur ardoise, H. 80 cm ; L. 30 cm

Historique : église de San Zeno di Moruri

Non inventorié

Vérone / Museo di Castelvecchio (en dépôt)

Exposition : Vérone, 1974, N° 112

Bibliographie : Palluchini, 1981, p. 120, p. 123 ; Magagnato, 1991, p. 246, p. 248 (Ottino) ; Cat. exposition Milan, 2000-2001, p. 31

358. - Portrait de Francesco Calzolari, 1609

Huile sur pierre de touche, dimensions inconnues

Vérone / San Fermo

Bibliographie : Cat. exposition, Vérone, 1998, p. 376-377 ; Cat. exposition, Milan, 2000-2001, p. 31

359. - Pietà

Huile sur pierre de touche, H. 38 cm ; L. 29 cm

Historique : Vente Christie's New-York, 24 janvier 2003, n ° 83

Localisation inconnue

360. - Loth et ses filles

Huile sur pierre de touche

Collection privée

Bibliographie : Marinelli, 2000, n° 443, p. 358

**TURCHI Alessandro, dit ORBETTO
Vérone, 1578 - Rome, 1649**

361. -Allégorie du baptême de Girolamo Marino, vers 1595

Huile sur marbre noir, H. 22 cm ; L. 35 cm

Signé en bas à droite : "Alexan...f"

Inventaire 1409

Historique : 15 juin 1595, conseil de Vérone charge Agostino del Bene de surveiller exécution du tableau ; Pitti, vers 1700 ; Poggio a Caiano vers 1773 ; Uffizi, 8 décembre 1773

Florence / Uffizi

Exposition : Vérone, 1999, n° 11

Bibliographie : Magagnato, dans Brugnoli, 1974, p. 308 ; Berti, 1979, p. 553 ; Pallucchini, 1981, p. 118 ; Le Sueur, 2000, p. 21-28

362. - *Christ mort entre la Vierge et saint François*, avant 1616

Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 24 cm

Inventaire 20246

Historique : Vérone, collection Gazzola ; Florence, collection Gazzola ; don du comte Giuseppe Gazzola 1957

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Marinelli, 1994, p. 74, fig. 66 (Alessandro Turchi)

363. - *Christ mort entre Madeleine et les anges*, 1617

Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 54 cm

Historique : Acquis par Scipione Borghese en 1617

Inventaire 499

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Vérone, 1999, n° 15 ; Londres/Rome, 2001, n° 115

Bibliographie : Manilli, 1650, p. 107 ; Longhi, 1928, p. 223 ; Della Pergola, 1955, vol. I, p. 121, n° 217 ; Magagnato, 1974, p. 71 ; Pallucchini, 1981, p. 113, p. 124 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 27, p. 312

364. - *Complainte de deux anges sur le Christ*, vers 1617

Huile sur pierre de touche, H. 27 cm ; L. 35 cm

Inventaire 193

Provenance : Legs du Comte Gian Giacomo Attendolo Bolognini, 1865

Milan / Castello Sforzesco

Bibliographie : Fiorio, 1987, n° 238, p. 140

365. - *Déposition du Christ*, vers 1617

Huile sur ardoise, H. 24 cm ; L. 22 cm

Inventaire 369

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Palluchini, 1981, p. 1151 ; Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 125, T. 230

366. - *Résurrection de Lazare*, 1617

Huile sur ardoise, H. 47 cm ; L. 37 cm

Historique : Acquis par Scipione Borghese en 1617

Inventaire 506

Rome / Galleria Borghese

Exposition : Vérone, 1999, n° 16

Bibliographie : Manilli, 1650, p. 106 ; Longhi, 1928, p. 67-70 ; Della Pergola, 1955, I, p. 121, n° 218 ; Palluchini, 1981, p. 113 ; Marinelli, 1991, p. 59 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 32, p. 315

367. - *Flagellation du Christ*, vers 1617-1620

Huile sur ardoise, H. 35,8 cm ; L. 26,5 cm

Inventaire MNP MO 36

Poznan / Museum Narodowe w Poznaniu

Exposition : Vérone, 1999, n° 19

368. - *Flagellation du Christ*, vers 1620

Huile sur marbre noir, H. 34 cm ; L. 24,5 cm

Inventaire 5521

Historique : Vérone, collection Comte Alessandro Pompei ; legs Pompei, 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 1999, n° 81

Bibliographie : Scaglietti Kelescian, 1974, n° 90, p. 118, fig. 113 ; Palluchini, 1981, p. 1151 ; Cat. exposition, Padoue, 1991-1992, p. 228-229

369. - *Flagellation du Christ*, vers 1620

Huile sur marbre noir, H. 31 cm ; L. 24 cm

Inventaire 492

Historique : couvent de San Giovanni di Verdara, Padoue ; museo civico 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 149

Bibliographie : Gloria, 1847, c. 128 (Orbetto) ; Cat. exposition, Vérone, 1974, p. 118, n° 89 ; Palluchini, 1981, p. 115

370. - *Flagellation du Christ*, vers 1620

Huile sur ardoise, H. 31 cm ; L. 22,5 cm

Inventaire Poggio Imperiale n° 2123

Historique : inventaire 1624, Villa del Poggio Imperiale

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1970, n° 33 (Pasquale Ottini ?) ; Florence, 2001, n° 24 (Alessandro Turchi)

Bibliographie : cat. exp. Vérone, 1999, p. 108, n° 19 (Alessandro Turchi) ; Marinelli, 2000, n° 442, p. 357.

371. - *Flagellation du Christ*, vers 1620

Huile sur marbre noir, H. 40 cm ; L. 23,2 cm

Historique : Vente Vienne Dorotheum, 13 novembre 1979, n° 138

Bibliographie : cat. exp. Vérone, 1999, p. 236, ill.

372. - *La Passion du Christ*

Huile sur ardoise, ovale, H. 15 cm ; L. 11 cm

Inventaire 517

Historique : inventaire 1754

Dresde / Staatliche Gemäldegalerie

Bibliographie : Catalogue 1929, n° 517 ; catalogue 1979, p. 326 ; Magagnato, 1991, note 2, p. 269 ; Marinelli, 2000, p. 377 (Dario Pozzo ?)

373. - *Décollation de Jean Baptiste*

Huile sur marbre noir, H. 33 cm ; L. 42,1 cm

Inventaire 968

Historique : Inventaire galerie 1756

Munich / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Bibliographie : Kutzen, 1986, n° 968, p. 83

374. - *Christ aux limbes*, vers 1620

Huile sur marbre noir, H. 52 cm ; L. 36 cm

Inventaire 333

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 132, T. 230 (veronais 17e)

375. - *Christ aux limbes*, vers 1620

Huile sur pierre de touche, H. 46 cm ; L. 37,2 cm

Inventaire 1426

Historique : Pitti, 1700 ; Poggio a Caiano, 1710 ; Uffizi, 1773

Florence / Uffizi

Exposition : Florence, 1970bis n° 42

376. - *Adoration des bergers*, vers 1605

Huile sur marbre noir, H. 38 cm ; L. 32 cm

Inventaire 4309

Historique : collection Bonduri à Santo Stefano, 1718 ; collection Cesare Bernasconi , n° 134; legs Bernasconi, 1869

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 1999, n° 78

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 290 (Orbetto) ; Zannandreis, 1891, p. 240 ; Trecca, 1912, p. 84 (Pasquale Ottino ?) ; Kelescian Scaglietti, 1974, n° 87, p. 116-117 ; Marinelli, 1983, p. 99

377. - *Adoration des bergers*, vers 1605

Huile sur marbre noir, H. 45 cm ; L. 37,5 cm

Signé "Alexander D. Turcis F."

Inventaire 515

Historique : 1659 dans la galerie du roi de Pologne, Frédérique Auguste III ; 1832 galerie de Dresde

Dresde / Staatliche Gemäldegalerie

Exposition : Vérone, 1999, n° 14

Bibliographie : Orlandi, 1753, p. 44 ; Cat. 1929, n° 515 ; Licisco Magagnato, 1971, p. 308 ; catalogue 1992, n° 515, p. 389

378. - *Vierge à l'enfant*

Huile sur ardoise, H. 25, 5 cm ; L. 18, 5 cm

Inventaire 520

Historique : inventaire 1756

Dresde / Staatliche Gemäldegalerie

Bibliographie : Catalogue 1929, n° 520 ; cat. exp., Vérone, 1974, n° 85, fig. 109

379. - *Vierge avec saint Lorenzo Giustiniani et un noble vénitien*

Huile sur ardoise, H. 49, 5 cm ; L. 26 cm

Inventaire 287

Londres / Dulwich Gallery

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 59

380. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François*

Huile sur marbre noir, H. 43,5 cm ; L. 33,5 cm

Inventaire 136-19

Rovigo / Pinacoteca dell'Academia dei Concordi

Bibliographie : cat. exp., Padoue, 1991-1992, p. 228 ; cat. exp. Vérone, 1999, p. 237 ; cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 105

381. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François, avant 1615*

Huile sur marbre noir, H. 45 cm ; L. 23 cm

Inventaire 481

Historique : Padoue, couvent de San Giovanni di Verdara ?

Padoue / Museo civico

Exposition : Freigburg, 1987, n° 20 ; Padoue, 1991-1992, n° 148

Bibliographie : Palluchini, 1981, p. 115 ; cat. exp. Vérone, 1999, p. 237

382. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François*, avant 1615

Huile sur ardoise, H. 29 cm ; L. 22 cm

Inventaire 264

Historique : Legs Giacomo Carrara, 1796

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Francesco Rossi, 1989, n° 264, p. 160 ; Cat. exp., Vérone, 1999, p. 237 ; cat. exp. Milan, 2000-2001, p. 105

383. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François*, avant 1615

Huile sur pierre de touche, H. 50 cm ; L. 25 cm

Inventaire 937

Venise / Museo Correr

Bibliographie : cat. exp. Vérone, 1999, p. 237

384. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François*, avant 1615

Huile sur pierre de touche, H. 46 cm ; L. 26 cm

Inventaire 4306

Historique : Vérone, couvent de San Bernardino ; collection Muselli, Trecca ; collection Anselmi, Trecca ; au musée en 1868

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 83

385. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean*, avant 1615

Huile sur ardoise, H. 23,1 cm ; L. 17,6 cm

Inventaire 1203

Historique : 1756, catalogue de la galerie

Münich / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Exposition : Vérone, 1974, n° 85

Bibliographie : Kutzen, 1986, n° 1203

386. - *Lamentation avec la vierge, saint François et des anges*, avant 1615

Huile sur marbre noir, H. 40 cm ; L. 24 cm

Inventaire 20246-1B3503

Historique : Maison Bonduri à Santo Stefano en 1718 ; XIXe siècle, collection Gazzola ; 1960 don par famille Gazzola

Vérone / Museo di Castelvecchio

Exposition : Vérone, 1999, n° 84

Bibliographie : Dal Pozzo, 1718, p. 290 ; Zannandreis, 1891, p. 240

387. - *Capture de Samson*

Huile sur pierre de touche, H. 38, 5 cm ; L. 48, 5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 57

388. - *La Lapidation de saint Etienne*

Huile sur améthyste, ovale, H. 24, 5 cm ; L. 32, 5 cm

Inventaire 518

Dresde / Staatliche Gemäldegalerie

Bibliographie : cat. 1929, n° 518 ; Licisco Magagnato, 1991, note 2, p. 269

389. - *Résurrection du Christ*

Huile sur pierre de touche

Prague / Národní Galerie

Bibliographie : cat. exp. Vérone, 1999, p. 18

390. - *Crucifixion*

Huile sur marbre noir, H. 51,5 cm ; L. 27,5 cm

Inventaire 2322

Historique : acquisition Lajos Némethy, Estergom, 1903

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Tátrai, 1991, p. 120

391. - *Sainte Conversion*

Huile sur ardoise, H. 26 cm ; L. 19 cm

Rome / Galleria Doria Pamphili

Bibliographie : Torselli, 1969, n° 293, p. 170

392. - *Christ dans le jardin des oliviers,*

Huile sur ardoise, H. 39, 5 cm ; L. 31 cm

Inventaire 780

Milan / Pinacoteca di Brera

Bibliographie : Cat. 1990, n° 196, p. 365 (suiveur d'Alessandro Turchi); Tanzi, 1994, note 13 p. 64 (proche d'Antonio Campi)

393. - *Sainte Agnès protégée par un ange,* après 1617

Huile sur ardoise, H. 42, 5 cm ; L. 33 cm

Écrit en haut à droite "38. Dono anonimo, M. 85, 1957"

Inventaire T.R. 7709

Los Angeles / Country Museum of Art

Exposition : Vérone, 1999, n° 24

Bibliographie : Schaefer, 1986, n° 1, p. 410

394. - *Saint pierre avec un ange visite sainte Agathe en prison,* vers 1630

Huile sur ardoise, H. 34, 7 cm ; L. 49,5 cm

Inventaire 37.552

Historique : Collection Hood Blacwood, Angleterre, moitié XVIIIe siècle ; collection Ann Blacwood ; Acquis en 1909

Baltimore / Baltimore Walter Art Gallery

Exposition : Vérone, 1999, n° 29

Bibliographie : Pallucchini, 1981, p. 118

395. - *Saint Pierre avec un ange visite sainte Agathe en prison,* vers 1630

Huile sur pierre de touche, H. 33, 7 cm ; L. 42,3 cm

Macerata / Istituti di Cura e Ricovero, ospedale generale provinciale

Bibliographie : cat. exposition, 1999, p. 130

396. - *L'Ivresse de Noé*

Huile sur pierre de touche, H. 29,5 cm ; L. 22,5 cm

Inventaire 582

Chastworth / Collection des Duc de Devonshire

397. - *Cupidon et Psychée*

Huile sur pierre de touche, H. 26,9 cm ; L. 34 cm

Inventaire 671

Chatsworth / collection des Ducs de Devonshire

398. - *Vénus avec Adonis mort*

Huile sur ardoise, H. 27, 5 cm ; L. 34 cm

Inventaire 521

Historique : 1742, collection Dubreuil, Paris

Dresde / Staatliche Gemäldegalerie

Bibliographie : Catalogue 1929, n° 521 ; Palluchini, 1981, vol. 1, p. 119 ; Liscisco Magagnato, 1991, p. 308 ; Catalogue 1992, n° 521, p. 389

Entourage d'Alessandro Turchi

399. - *La Décollation de saint Jean Baptiste*

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 42,1 cm

Historique : 1756, catalogue de la galerie

Münich / Bayerische Staatsgemälde­sammlungen

Bibliographie : Kutzen, 1986, n° 968

400. - *Flagellation du Christ*

Huile sur ardoise, H. 69,5 cm ; L. 88 cm

Inventaire 4691

Münich / Bayerische Staatsgemälde­sammlungen

Entourage d'Alessandro Turchi

Bibliographie : Pallucchini, 1981, p. 114, p. 116 ; Kutzen, 1986, n° 4691

401. - Vierge à l'enfant avec saint François

Huile sur pierre de touche, H. 51 cm ; L. 36 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 56 (cercle de Turchi, Giovanni Ceschini?)

OTTINO Pasquale
1580 - Vérone -1630

402. - *Résurrection de Lazare*, avant 1614

Huile sur ardoise, H. 46 cm ; L. 36 cm

Inventaire 507

Historique : collection Martiniani jusqu'en 1614 ; collection Borghese

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Longhi, 1928, p. 68 ; Della Pergola, 1959, n° 221, p. 122 ; Conforti Calcagni, 1969, p. 164 ; Pallucchini, 1981, p.220 ; Magagnato (dir.), 1991, p. 248, p. 264, p. 268 ; Moreno, Stefani, 2000, n° 31, p. 315

403. - *Déposition*, début XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 47 cm ; L. 39 cm

Historique : Vente Sotheby's Londres, 1 décembre 1973

Localisation inconnue

404. - *Lamentation*, début XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 45 cm ; L. 22 cm

Historique : Vente Sotheby's Londres, 8 avril 1981, n° 125

Localisation inconnue

405. - *Lamentation*, début XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 42 cm ; L. 33, 7 cm

Historique : Vente Sotheby's New-york, 20 novembre 1980, n° 131

Localisation inconnue

406. - *Lamentation*, début XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 31, 5 cm ; L. 22, 5 cm

Historique : Vente Milan, Galerie Salomon Agustoni Algianti, 22 mai 1985

Localisation inconnue

407. - *Lamentation avec deux anges*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 46, 5 cm ; L. 24, 5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 35

408. - *Lamentation avec Madeleine et des anges*, début XVII^e siècle

Huile sur marbre noir, H. 27 cm ; L. 32 cm

Inventaire 4311

Historique : Vérone, couvent de San Bernardino ; au musée depuis 1868

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Treca, 1912, p. 83 (Felice Brusasorci ?) ; Magagnato, 1974, n° 33, p. 72, fig. 53 (atelier de Felice Brusasorci) ; Palluchini, 1981, p. 69 (Felice Brusasorci) ; Marinelli, 1991a, p. 60, fig. 83 (Pasquale Ottino) ; Marinellib, 1991, p. 83

409. - *Christ mort soutenu par deux personnages avec la Madeleine et deux anges*, début XVII^e siècle

Huile sur marbre noir; H. 55 cm ; L. 29 cm

Inventaire 4315

Historique : Vérone, collection Bernasconi, n° 90 ; au musée depuis 1871

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Treca, 1912, p. 83 (Pasquale Ottino ?) ; Conforti Calcagni, 1974, n° 164, p. 173, fig. 184 ; Palluchini, 1981, p. 120 ; Licisco Magagnato, 1991, p. 263 ; Cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 72

410. - *Complainte sur la mort du Christ*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 31, 5 cm ; L. 22, 5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 34

411. - *Le Christ au prétoire*

412. - *Le portement de croix*

Huile sur ardoise, H. 27, 5 cm ; L. 37 cm, chacune

Historique : Vente Drouot Richelieu Paris, 8 juin 1994, n° 80

Localisation inconnue

413. - *Annonciation*, début XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 25 cm

Historique : Vente Sotheby Monaco, 2 décembre 1994, n° 15

Localisation inconnue

414. - *Vierge à l'enfant avec saint Laurent Giustiniani*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 46 cm ; L. 24 cm

Provenance : peint pour les chanoines de San Giorgio in Alga, ordre fondé par San Lorenzo Giustiniani

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 36

415. - *Saint Laurent Giustiniani présente à la Vierge un magistrat vénitien*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 49,5 cm ; L. 26 cm

Inventaire DPG 287

Historique : Londres, Sir François Bourgeois, 1811

Londres / Dulwich College Picture Gallery

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 59 ; Cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 75

416. - *Joseph et la femme de Putiphar*

Huile sur marbre noir, H. 11 cm ; L. 22, 5 cm

Inventaire 4314

Historique : Vérone, collection Alessandro Pompei, n° 57 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Palluchini, 1981, p. 120 ; Marinelli, 1983, n° 1000, p. 96 ; Licisco Magagnato, 1991, p. 263

417. - *Exhortation à la fuite en Egypte*

Huile sur marbre noir, H. 31, 7 cm ; L. 39, 5 cm

Inventaire 937 bis

Historique : Padoue, galerie abbaye Santa Giustina ; musée 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1997, n° 18

418. - *Sainte Catherine*

Huile sur ardoise, H. 38 cm ; L. 46 cm

419. - *Sainte Agnès*

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 47 cm

Historique : Vente Florence, Casa d'Aste Pitti, 1989, n° 357

Localisation inconnue

420. - *Sainte Agathe*

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 48 cm

421. - *Sainte Apolline*

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 49 cm

Historique : Vente Sotheby's Florence, 13 mai 1981, n° 259

Localisation inconnue

422. - *Amour et Psyché*, avant 1620

Huile sur pierre de touche, H. 27, 5 cm ; L. 20, 5 cm

Historique : cité par Dal Pozzo en 1718 ?

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 33

423. - *Mars et Vénus*, début XVII^e siècle

Huile sur pierre de touche, H. 42, 5 cm ; L. 35 cm

Historique : Vente Hôtel Drouot, Paris, 1991

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 32

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 56-57 ; Marinelli, 2000, n° 429, p. 345

424. - *Circé*, début XVIIe siècle

Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 25 cm

Historique : Vente Sotheby Londres, 12 décembre 1979

Localisation inconnue

425. - *Christ aux Limbes*, début XVIIe siècle

Pierre de touche

Collection privée

Bibliographie : Marinelli, 2000, n° 433, p. 349

Cercle d'OTTINO

426. - *Loth et ses filles*

Peinture sur schiste, H. 57 cm ; L. 29 cm

Historique : Vente groupe Gersaint Toulouse, 11 mai 1995

Localisation inconnue

POZZO Dario Vérone, 1598/99 - ?

427. - *San Roch*

Huile sur pierre de touche, H. 18 cm ; L. 14 cm

Inventaire 5323

Historique : Vérone, collection Giulio Pompei, n° 31 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Marine, 1991, p. 83 (Dario Pozzo ?)

BARCA Giovanni Battista Mantoue, 1594 - Vérone, 1650

428. - *Vision de Saint Bernard*

Huile sur pierre de touche, H. 43 cm ; L. 24 cm

Inventaire 4305

Cercle d'OTTINO

Historique : Vérone, collection Andrea Monga ; au musée en 1911

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Peretti, 1998, p. 63 (Giambattista Barca) ; Marinelli, 2000, n° 473, p. 384

PIAZZA Cosimo dit Cosmo da Castelfranco Castelfranco, vers 1566 - 1620

429. - *Christ mort supporté par deux anges*, 1614

Huile sur ardoise, H. 115 cm ; L. 255 cm

Signé et daté 1614, sous la traverse : "Inclito Populo Romano Piazza a castofranco sacerdos capucinus... 1614"

Historique : Francesco de Rustici, conservateur capitolin, charge Paolo Piazza de la décoration, 1614

Rome / Pinacoteca Capitolina, Palazzo dei Conservatori

Bibliographie : Baglione, 1642, p. 161 ; Ridolfi, 1648, p. 366 ; Tofanelli, 1819, p. 131 ; Ruspi, 1867, p. 6 ; Da Portogruaro, 1936, p. 35 ; cat. exp., Aix, 1941, p. 193 ; Palluchini, 1981, vol. 1 ; Pupillo, 2004, p. 84

Œuvre en raport :

Paolo Piazza, *Lamentation sur le Christ mort*, huile sur toile, H. 72 cm ; L. 102,5 cm, collection privée

430. - D'après Cosimo Piazza

Saint François conforté par un ange

Huile sur albâtre, H. 28 cm ; L. 27 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 17

CANTARINI Simone Pesaro, 1612 - Vérone, 1648

431. - *Repos durant la fuite en Egypte*

Huile sur marbre, H. 33 cm ; L. 25 cm

Inventaire 578-1866

Historique : legs Guglielmo Lochis, 1866

Bergame / Carrara

Bibliographie : Francesco Rossi, 1989, n° 578, p. 44

BARCA Giovanni Battista Mantoue, 1594 - Vérone, 1650

FLACCO Orlando
1527- Vérone - 1591/93

432. - *Crucifixion avec Marie et Jean*

Huile sur ardoise, H. 45 cm ; L. 24 cm

Inventaire 271

Historique : legs Giacomo Carrara, 1796 (Palma Le jeune)

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Francesco Rossi, 1979, p. 196 (Orlando Flacco ?) Francesco Rossi, 1989, n° 271, p. 176 (Jacopo Negretti dit Palma le Jeune)

RONCHI Pietro
Vérone, début XVIIIe siècle

433. - *Noces de Sainte Catherine*

Huile sur pierre de touche, dimensions inconnues

Provenance : église de Sant' Eufemia

Turin / Paroisse de Pinzolo

Bibliographie : Cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 31

PRUNATO Santo
1652 - Vérone - 1728

434. - *Crucifixion avec la Vierge et Saint Jean*

Huile sur pierre de touche, dimensions inconnues

Vérone / Sant' Eufemia

Bibliographie : Zanolli Gemi, 1991, p. 142 ; cat. Exposition Milan, 2000-2001, p. 31

PERINI Odoardo
1671 - Vérone - 1757

435. - *Déposition de la croix*

Huile sur pierre de touche

Vérone / San Luca

Bibliographie : Cat. exposition, Milan, 2000-2001, p. 31

CIGNAROLLI Giandomenico
1722 - Vérone - 1793

436. - *Vierge, saint Andrea, saint Laurent et les âmes du purgatoire*

Huile sur pierre de touche

Vérone / Eglise Sant' Eufemia

Bibliographie : Nelly Zanolli Gemi, 1991, p. 109.

CARTOLARI Fabrizio
1792 - Vérone - 1816

437. - *Saint Thomas de Villeneuve dispensant l'aumône aux pauvres*

Huile sur pierre de touche

Vérone / Eglise Sant' Eufemia

Bibliographie : Zanolli Gemi, 1991, p. 109, ill. p. 108.

Anonyme, Vérone
XVI^e siècle - XVII^e siècle

438.- *Judith avec la tête d'Holopherne*

Huile sur pierre noire, H. 30 cm ; L. 22 cm

Inventaire 910

Historique : Padoue, abbaye Santa Giustina ; entré au musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 147

439. - *Loth et ses filles*

Huile sur pierre noire, H. 38 cm ; L. 27 cm

Inventaire 482

Historique : Padoue, couvent de San Giovanni di Verdara ; entré au musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 151

Bibliographie : Marinelli, 1991, p. 56 (Turchi)

440. - Madeleine

Huile sur pierre noire, H. 33 cm ; L. 25 cm

Inventaire 882

Historique : Padoue, abbaye Santa Giustina ; entré au musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 150

441. - Saint François en prière

Huile sur pierre de touche, H. 20 cm ; L. 27 cm

Inventaire 567

Historique : Padoue, commune

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991, n° 221 (école vénitienne)

442. - La Crucifixion

Huile sur marbre, H. 73 cm ; L. 51,5 cm

Inventaire 86

Historique : collection Félix Bamberg ; en 1879 dans l'ancienne collection royale de Roumanie ; après 1941 au château Peles de Sinaïa ; transféré au musée en 1948 et attribué à Federico Zuccari

Bucarest / Museul National de Arta

Bibliographie : Anatolie Teodosiu, 1974, n° 123, p. 58 (Federico Zuccari) ; Rodolfo Palluchini, 1981, p. 1151 (école Véronaise)

443 - Christ mort soutenu par des anges

Huile sur pierre de touche, H. 26 cm ; L. 37 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 141, p. 174

BOLOGNE

PRIMATICCIO Francesco
Bologne, 1505 – Paris, 1570

444. - *Sainte Famille avec Elizabeth*

Huile sur ardoise, H. 43, 5 cm ; L. 31 cm

Inventaire 128

Historique : 1772, collection Crozat de Thiers, Paris ; collection Pierre Crozat, Paris ; collection J.J. de Mesmes ?

Saint Pétersbourg / Ermitage

Exposition : Parme-Vienne, 2003, n° 3.3.1 ; Paris, 2004-2005, n°21

Bibliographie : Béguin, 1980, p. 244

FONTANA Lavinia
Bologne, 1522 - Rome, 1614

445. - *Sainte Agnès*

446. - *Sainte Cécile*

447. - *Sainte Catherine de Sienne*

448. - *Sainte Claire*

Huiles sur ardoise, H. 140 cm ; L. 73 cm

Signées et datées 1611-1614

Historique : commande de Gaspare Rivaldi

Rome / Santa Maria della Pace

Bibliographie : Cantaro, 1989, n°4a.101, p. 216-219

CARRACCI Annibale
Bologne, 1560 – Rome, 1609

449. - Attribué à

Saint Antoine de Padoue et Jésus

Huile sur albâtre, H. 23,5 cm ; L. 31 cm

Inventaire 10044127

Espagne / El Escorial

Bibliographie : Ximenez, 1764, p. 122 ; Quevedo, 1849, p. 327 ; Perez Sanchez, 1965, p. 99 ; Ruiz Alcon, 1973, p. 55, fig. p. 54

450. - Attribué à

Pietà

Huile sur albâtre, H. 23,5 cm ; L. 31 cm

Inventaire 10044126

Espagne / El Escorial

Bibliographie : Ximenez, 1764, p. 122 ; Quevedo, 1849, p. 327 ; Perez Sanchez, 1965, p. 99 ; Ruiz Alcon, 1973, p. 55 ; cat. exp., Forth Worth 2002, p. 63

CARRACCI Agostino
Bologne, 1557 - Parme, 1602
Attribué à

451. - *Portrait d'un jeune homme*, vers 1590

Huile sur ardoise, H. 18,5 cm ; L. 15,9 cm

Inventaire 1416

Inscription en haut à droite : ANNO AETATIS SU AE XXX

Historique : Palazzo Pitti, 1761 ; Uffizi, 1796 ; dépôt Pitti, 1971

Florence / Pitti (dépôt)

Exposition : Florence, 1975, n° 28

Bibliographie : Berti, 1979, p. 206

CARRACCI Ludovico
1555 - Bologne -1619

452. - *Sainte Famille avec sainte Elizabeth, saint Jean-Baptiste, Barbara et Laurent*

Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 33 cm

Inventaire 164

Saint-Pétersbourg / Ermitage

Bibliographie : Waagen, 1864, p. 74-75

CARRACCI Antonio
Venise, 1583 - Rome, 1618

453. - *Annonciation* (recto)

Vierge à l'enfant avec saint François (verso)

Inventaire Q 930

Huile sur albâtre, H. 22 cm ; L. 18 cm

Provenance : Collection Farnese, Rome, 1644 ; 1708 , Palais ducale, Parme ; 1734, Palais ducale, Naples

Naples / Museo di Capodimonte

Bibliographie : Salerno, 1956, p. 36 (Antonio Carracci) ; Spinosa, (dir.), 1994, p. 137-138 (atelier d'Annibale Carrache) ; Negro, Pirondini, 1995, p. 148 (Antonio) ; Spinosa, (dir.), 1996, p. 230-231 (ill.) (Antonio) ; cat. exp., Rome 1996-1997, p. 97-98 ; Whitfield, 2000, fig. 4, p. 17

454. - Attribué à

La Vocation de Saint Pierre

Huile sur lapis-lazuli, H. 16,2 cm ; L. 31,8 cm

Historique : collection Charles Reilly ; Don au collège st Mary, Oscott en 1846 ; Vente Sotheby's New-York, 21-23 janvier 2003

Localisation inconnue

CASTELLI Annibale
1573 - Bologne - après 1623

455. - Attribué à

Martyr de sainte Cécile

Huile sur agate, H. 15 cm ; L. 20 cm

Au dos inscription Castelli

Inventaire 10

Historique : legs Bonvoisin, 1860 (ancienne attribution Valerio Castello)

Le Havre / Musée Malraux

Bibliographie : Brejon, 1988, n° 84

TIARINI Alessandro
1577 - Bologne - 1668

456. - *Christ dans le jardin*

Huile sur pierre noire, H. 33 cm ; L. 40 cm

Inventaire 738

Historique : Padoue, galerie abbaye Santa Giustina ; musée 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1997, n° 65

Bibliographie : Canova, 1980, p. 330, n° 207

ALBANI Francesco, dit l'Albane
1578 - Bologne - 1660

457. - *La Sainte famille avec sainte Catherine et sainte Cécile*, 1600-1601

Huile sur ardoise, H. 26, 2 cm ; L. 18, 2 cm

Inventaire 324

Historique : cardinal Pietro Aldobrandini, 1603 ; collection Doria jusqu'à la fin du XVIIIe siècle

Rome / Galleria Doria Pamphili

Bibliographie : Safarik, 1983, n° 159, p. 30 ; Puglisi, 1999, n° 10

458. - *Vierge et l'enfant avec deux anges*, 1611

Huile sur ardoise, H. 107 cm ; L. 157 cm

Inventaire 175

Rome / Pinacoteca Capitolina

Bibliographie : Puglisi, 1999, n° 43, pl. 117

459. - *Vierge à l'enfant*, 1630

Huile sur ardoise, H. 20 cm ; L. 24 cm

Inventaire 77

Historique : collection Sacchetti ; 1747 chambre apostolique

Rome / Pinacoteca Capitolina

Bibliographie : Puglisi, 1999, n° 63, pl. 143

460. - *La Vierge lisant avec l'enfant Jésus*

Huile sur marbre, diamètre 27,3 cm (tondo)

Inventaire 860.I.244

Historique : Don de Bourguignon de Fabregoules en 1860

Aix en Provence / Musée Granet

Bibliographie : Brejon de Lavergnée, 1988, p. 34 ; Puglisi, 1999, n° 63 V.a.

Cercle de RENI Guido

461. - *La Sainte famille contemplant l'enfant Jésus endormi*

Huile sur ardoise, H. 39 cm ; L. 28.9 cm

Inventaire 2541

Historique : 1796, galerie du duc de Modène ; saisie ; 1798, Museum central des Arts ; 1895, déposé au musée des Beaux-Arts

Clermont-Ferrand / Musée Bargouin

462. - *La Vierge contemplant l'enfant Jésus endormi*

Huile sur ardoise, ovale, H. 43 cm ; L. 55,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 38

463. - *L'Adoration des Bergers*

Huile sur ardoise, H. 25,5 cm ; L. 20 cm

Inventaire 502

Historique : collection Esterházy, 1871

Budapest / Szépművészeti Múzeum

Bibliographie : Tátrai, 1991, p. 101

CIGNANORI Bologne, 1628 - Forli 1719

464. - *Sainte famille*

ALBANI Francesco, dit l'Albane 1578 - Bologne - 1660

Huile sur ardoise, H. 28 cm ; L. 39,5 cm

Inventaire 3496

Historique : collection Feroni, avant 1850

Florence / Uffizi

Bibliographie : Berti, 1979, p. 218

Ecole bolonaise XVII^e siècle

465. - *Léto transforme les bergers en grenouilles*

Huile sur ardoise, ovale, H. 30 cm ; L. 35 cm

Inventaire 19

San Severino Marche / Museo San Severino

Bibliographie : Moretti, Zampetti, 1992, n° 19, p. 82 (artiste bolonais XVII^e, F. Albani ?)

466. - Diane et Actéon

Huile sur ardoise, ovale, H. 30 cm ; L. 35 cm

Inventaire 20

San Severino Marche / Museo San Severino

Bibliographie: Moretti, Zampetti, 1992, n° 20, p. 82 (artiste bolonais XVII^e)

467. - Vierge adorant l'Enfant

Huile sur pierre noire, H. 21 cm ; L. 28 cm

Inventaire 885

Historique : Monselice, collection Stefano Piombin ; Legs Stefano Piombin

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1997, n°885

468. - Vénus et Adonis avec Cupidon

Inventaire 7192

Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 25 cm

Historique : Inventaire 1857, Prado

CIGNANORIBologne, 1628 - Forli 1719

Madrid / Museo del Prado

469. - Saint Jean-Baptiste

Huile sur marbre oval, H. 16 cm ; L. 11,3 cm

Inventaire 1106

Chatsworth / Colletion des Ducs de Devonshire

470. - Copie d'après Bartolomeo Schedoni, première moitié XVII

Vierge à l'Enfant et Saint Jean

Huile sur pierre noire, H. 16 cm ; L. 19 cm

Inventaire 719

Historique : Monselice, collection Stefano Piombin ; Legs Stefano Piombin

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1997, n° 341

471. - Copie d'après Guercino, première moitié XVII

Vierge à l'Enfant avec un ange présentant des fruits

Huile sur pierre noire, H. 16 cm ; L. 13 cm

Inventaire 823

Padoue / Museo Civico

472. - Diane et Actéon

Huile sur pierre de touche, H. 22 cm ; L. 29 cm

Historique : Vérone, collection Alessandro Pompei ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Trecca, 1912, p. 84 (anonyme)

473. - Persée délivre Andromède

Huile sur onyx, H. 41 cm ; L. 36 cm

Paris / Collection privée

Bibliographie : Röttgen, Schleier, 1993, fig. 6, p. 197 (peut être Antonio Carracci)

LOMBARDIE

CAMPI Giulio **1507/1508 - Crémone - 1573**

474. - Attribué à

Passage de la mer rouge, vers 1570

Huile sur ardoise, H. 47 cm ; L. 67 cm

Collection privée

Bibliographie : Tanzi, 2004, p. 45-58

CAMPI Bernardino **1522 - Crémone - 1591**

475. - Attribué à

Déposition du Christ, entre 1574 et 1580

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 33 cm

Provenance : Don du sénateur Marcantonio Areso au marquis d'Ayamonte ?

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 15

Bibliographie : Lamo, 1584, p. 102, p. 112 ; Zaist, 1774, p. 205

Oeuvre en rapport :

Bernardino Campi, *Déposition du Christ*, huile sur toile, H. 235 mm ; L. 160 mm, Milan, Pinacoteca di Brera, inventaire 16.

SALMEGGIA Enea dit Il Talpino **1565/70 - Bergame - 1626**

476. - *Flagellation du Christ*, vers 1609

Huile sur pierre noire, H. 34 cm ; L. 24 cm

Inventaire 490

Historique : abbaye Santa Giustina ; 1857, Musée

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 161

CRESPI Giovanni Battista, dit Cerano
1575 - Cerano - 1632

477. - *Saint Jérôme méditant sur le crucifix*, après 1600

Huile sur ardoise, H. 27 cm ; L. 21 cm

Historique : donation Bourguignon de Fabregoules, 1860

Inventaire 860.1.250

Aix en Provence / Musée Granet

Bibliographie : Marco Rosci, n° 77, 2000, p. 138

Oeuvre en rapport :

Cerano, *Saint Jérôme méditant sur le crucifix*, huile sur toile, H. 65 cm ; L. 49 cm, Rome, Galleria Spada

478. – *Vierge*, Après 1600

Huile sur ardoise, H. 27 cm ; L. 17 cm

Provenance : collection Balbi di Piovera, Gènes, 1947

Milan / Collection Doria

Exposition : Novara, 1964, n° 19

Bibliographie : Rosci, n° 12, 2000, p. 53.

479. - *Le Couronnement de la vierge*, entre 1606 et 1619

Huile sur albâtre, diamètre 20 cm

Milan / Chiesa S. Maria della Passione

Bibliographie : Tea, 1963, n.p ; Agosti, 1996, p. 162 ; Rosci, 2000, p. 66 ; Collomb, 2004, p. 137

Oeuvre en rapport :

Cerano, *Couronnement de la Vierge*, huile sur toile, H. 234 cm ; L. 170 cm, Trecate, Oratorio del Gonfalone

Cerano, *Couronnement de la Vierge*, pierre noire et sanguine, H. 340 mm ; L. 236 mm, Milan, Pinacoteca di Brera, inventaire 259

480. - *Le sacrifice d'Isaac*, entre 1606 et 1619

Huile sur albâtre, H. 18 cm ; L. 22 cm

Milan / Chiesa S.Maria della Passione

Bibliographie : Tea, 1963, n.p ; Agosti, 1996, p. 162 ; Rosci, 2000, p. 66 ; Collomb, 2004, p.

**PROCACCINI Giulio Cesare
Bologne, 1572 - Milan, 1625**

481. - *La Déposition*, entre 1606 et 1619

Huile sur onyx

Milan / Chiesa S. Maria della Passione

Bibliographie : Torre, 1674, p. 297 ; Pirovano, 1822, p. 95 ; Elli, 1906, p. 53 ; Costantino Baroni, 1938, n. p. ; Tea, 1963, n. p. ; Brigstocke, 1976, p. 120 ; Rosci, 1993, p. 23-24 ; Agosti, 1996, p. 162 ; Collomb, 2004, p. 137

**CATTAPANE Luca (?)
Crémone, notice entre 1575 et 1599**

482. - *Christ au jardin des oliviers*, après 1596

Huile sur pierre noire, H. 35 cm ; L. 29 cm

Inventaire 913

Historique : Padoue, abbaye Santa Giustina ; entré au musée en 1857

Padoue / Museo Civico

Exposition : Padoue, 1991-1992, n° 153

**Della ROVERE Giovanni Battista
1561 - Lombardie - 1621**

**Della ROVERE Giovanni Mauro
1575 -Lombardie - 1640**

483. - *Mystères du rosaire*, 1616

Huiles sur ardoise, H. 43 cm ; L. 36 cm, chacune

Historique : Paiement 1616 (Archivio delle sussidarie, Chiari, f. 55)

Chiari / église de Santa Maria Maggiore

Bibliographie : Rivedetti, 1921, p. 81-92 ; Rivedetti, 1993, p. 107-113 ; Campione d'Italia, 2003, p. 110

BIANCHI Isidoro
1581 - Campione d'Italia - 1662

484. - *Immaculée et les anges*, vers 1640

Huile sur ardoise, H. 43,5 cm ; L. 31,7 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 7 ; Campione d'Italia, 2003, n° 11

485. - *Sainte famille avec saint Jean Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie*, vers 1640

Huile sur ardoise, H. 47 cm ; L. 35 cm

Localisation inconnue

Bibliographie : cat. exp., Milan, 2000-2001, p. 41

486. - *Lamentation avec saint Michel et un autre saint*, vers 1640-1660

Huile sur ardoise, H. 45,3 cm ; L. 23,5 cm

Historique : Vente, Christie's Londres, 17 avril 2002 (p. 115)

Localisation inconnue

Exposition : Campione d'Italia, 2003, n° 12

Oeuvre en rapport :

Isidoro Bianchi, *Déposition avec saint Michel et un autre saint*, dessin, Vente Christie's Londres, 18 avril 1989, n° 24

487. - *Le Banquet des Dieux aux noces d'Amour et Psyche*, après 1605

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 48,5 cm

Historique : Collection G. B. Polleri ; acquisition de Polleri en 1904

Gênes / Palazzo Bianco

Exposition : Nice, 1992, n° 16 (anonyme, Gênes, vers 1530-40)

MIRADORI Luigi dit Genovesino
Gênes, 1605 - Crémone, 1654

498. - *Saint Pierre renie le Christ*

Huile sur ardoise, H. 25 cm ; L. 25 cm

Inventaire 356

Historique : Legs Giacomo Carrara, 1796

Bergame / Academia Carrara

Bibliographie : Rossi, 1979, p. 260

PROCCACINI ERCOLE
vers 1605 - Milan - vers 1677

499. - *Vénus allongée accompagnée de trois putti*

Huile sur marbre noir, H. 74 cm ; L. 119 cm

Historique : Acquis à Paris en 1953 ; Vente Paris, Tajan, 25 juin 2002

Localisation inconnue

NUVOLONE Giuseppe
1619 - Milan - 1703

500. - *Cupidon couronné de lauriers*, vers 1650

Huile sur marbre blanc, diamètre 81 cm

Historique : inventaire Borromeo 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Bibliographie : Ferro, 2003, p. 249 (Giuseppe Nuvolone)

501. - *Angelot avec Clexydre*, vers 1650

Huile sur marbre blanc, diamètre 82 cm

Historique : inventaire Borromeo 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Bibliographie : Ferro, 2003, p. 249 (Giuseppe Nuvolone)

502. - *Cupidon endormi*, vers 1650

Huile sur marbre blanc, diamètre 83 cm

Historique : inventaire Borromeo 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Bibliographie : Ferro, 2003, p. 249 (Giuseppe Nuvolone)

MIRADORI Luigi dit Genovesino Gênes, 1605 - Crémone, 1654

503. - *Cupidon endormi*, vers 1650

Huile sur marbre blanc, diamètre 83 cm

Historique : inventaire Borromeo 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Bibliographie : Ferro, 2003, p. 249 (Giuseppe Nuvolone)

504. - Attribué à

Prière dans le jardin des oliviers

Huile sur ardoise, H. 44 cm ; L. 67,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 31

VOLO Giuseppe dit Vicenzino 1662 - Milan - actif jusqu'à 1700

505. - *Natures mortes avec des fleurs*

Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 27 cm, chacune

Inventaires 802 et 803

Historique : collection Durini

Milan / Castello Sforzesco

Bibliographie : Morandotti, dans cat. exp. Reggia di Colorno, 1989, p. 246 ; Fiorio, 1999, n° 700 et 701, p. 306 ; Geddo, 2001, p. 91.

506. - Attribué à

Nature morte avec un panier de fleurs

Huile sur ardoise, H. 40 cm ; L. 56 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 60

Del SOLE Giovanni Battista 1654-1717

507. - *Tempête de mer avec des barques*

Huile sur lapis lazuli, H.10,7 cm ; L.4,7 cm

Historique : museo Settala

Milan / Pinacoteca Ambrosiana

Exposition : Milan, 1984, n° 6

508. - Tempête de mer avec des barques

Huile sur lapis lazuli, H.11,3 cm ; L. 6,5 cm

Historique : museo Settala

Milan / Pinacoteca Ambrosiana

Exposition : Milan, 1984, n° 7

509. - Rapt d'Europe

Huile sur lapis lazuli, H. 11,5 cm ; L. 4,7 cm

Milan / Pinacoteca Ambrosiana

Exposition : Milan, 1984, n° 8 (Del Sole ?)

510. - Triton et nymphe

Huile sur lapis lazuli, H. 10 cm ; L. 4,2 cm

Milan / Pinacoteca Ambrosiana

Exposition : Milan, 1984, n° 8 (Del Sole ?)

SAGLIER Giovanni **Actif Milan, XVIIe Siècle**

511. - *Vase avec des fleurs*

3 morceaux d'ardoise insérés dans un cabinet, H. 56 cm ; L. 33,5 cm

512. - Guirlande de fleurs

2 morceaux d'ardoise triangulaires insérés dans un cabinet, H. 10 cm ; L. 25 cm

513. - Guirlande de fleurs

6 morceaux d'ardoise insérés dans un cabinet, H. 10 cm ; L. 25 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

514. - Fleurs

Del SOLE Giovanni Battista 1654-1717

Huile sur marbre noir, H. 116 cm ; L. 36 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Ecole lombarde **Première moitié XVII^e siècle- fin XVII^e siècle**

515. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean, saint François et des anges*

Huile sur ardoise, H 44 cm ; L. 23,5 cm

Inventaire 465

Historique : don de l'administration de la Casa di Risposo, Turin, 1959

Turin / Museo Civico

Bibliographie : Malle, 1963, p. 119 (milanais, proche de Cerano et Nuvolone)

516. - Christ portant la croix

Huile sur pierre, H. 15 cm ; L. 12 cm

Inventaire 1403

Historique : legs Pierina Fanelli Deleidi, 1930

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Rossi, 1989, n° 1403, p. 120

517. - Saint Charles Borromée et l'ostensoire du saint suaire

Huile sur ardoise, H. 22,5 cm ; L. 22,5 cm

Milan / Collection Arcivescovado

Bibliographie : Bona Castellotti, (dir.), 1991, p. 376

518. - Adam et Eve chassés du paradis

Inventaire 279

Historique : Legs Olgniati, 1931

Côme / Museo Civico

519. - Rapt d'Europe

Huile sur marbre clair, diamètre 55 cm

Historique : inventaire 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

520. - Neptune et Amphitrite

Huile sur marbre clair, diamètre 55 cm

Historique : inventaire 1690

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

521. - Rose

Huile sur marbre, H. 36 cm ; L. 53 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

522. - Nature Morte

Huile sur pierre verte, H. 96 cm ; L. 59 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

523. - Guirlande de fleurs

Huile sur albâtre octogonal, inséré dans un cabinet, H. 59,5 cm ; L. 98 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

524. - Bouquet de fleurs

Huile sur marbre clair, H. 47 cm ; L. 35 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale (Saglier ou Vincenzine)

525. - Bouquet de fleurs

Huile sur marbre clair, diamètre 57 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale (Saglier ou Vincenzine)

526. - Bouquet de fleurs

Huile sur marbre clair, H. 46 cm ; L. 35 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

527. - Bouquet de fleurs

Huile sur marbre noir, H. 117 cm ; L. 36,5 cm

Isola Bella / Collection Borromeo

Documentation Mauro Natale

528. - Nature morte dans un panier

Huile sur ardoise, H. 25 cm ; L. 36,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 73a-b

529. - Nature morte dans un panier

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 39 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 74

530. - Repos pendant la fuite en Egypte

Huile sur ardoise, H. 37 cm ; L. 53 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition ! Milan, 2000-2001, n° 72

GÊNES

CAMBIASO LUCA

Gênes (Moneglia), 1527 – San Lorenzo de El Escorial, 1585

531. - *Assomption avec saint Bernard et sainte Claire*, vers 1570-1580

Huile sur ardoise, H. 240 cm ; L. 170 cm

GÊNES

Historique : Commandé pour l'église et couvent de S. Maria degli Angeli

Gênes / Monastère des Clarisse cappuccine del SS Sacramento

Bibliographie : Ratti, 1780, p. 78 ; Alizeri, 1846, p. 250 ; Alizeri, 1875, p. 312 ; Guida, 1860, p. 57 (Luca Cambiaso) ; Fabretti, 1956, p. 16 ; Suida Manning, William Suida, 1958, p. 53

532. - D'après ?

Baptême du Christ, 2ème quart du XVIe siècle

Huile sur ardoise, H. 158 cm ; L. 96 cm

Historique : chapelle Saint Jean Baptiste dans ancienne église de S. Giacomo (à mettre en rapport avec les restructurations commencées à partir de 1553 et qui culminent en 1563 avec les restaurations de Paolo Spinola ?) ; 1866 construction d'une nouvelle église et peinture transportée dans le baptistère.

Gênes / San Giacomo Apostolo

Bibliographie : Alizeri, 1875, vol II partie I, p. 675 (d'après Luca Cambiaso) ; Remondini, 1897 XVI, p. 208 (Luca Cambiaso) ; Suida-Manning, Suida, 1958, p. 51 (Luca Cambiaso) ; Fabretti, 1959, p. 267-275

CALVI Lazzaro **1502 - Gênes - 1607**

533. - *Vierge à l'enfant entre les saints Jean Baptiste et Laurent*

Huile sur ardoise, H. 73 cm ; L. 62 cm

Historique : édicule dans Vico di Scurreria La Vecchia, commandé par un des chanoines de la cathédrale ?

Gênes / Museo Sant' Agostino

Bibliographie : Clario di Fabio, 2000, n° 33, p. 65

SEMINO Andrea **1525 - Gênes - 1594**

534. - *La Visitation*, 3ème quart XVI

535. - *Adoration des pasteurs*

536. - *Présentation au temple*,

537. - *Dispute des docteurs*

Tempera sur ardoise, H. 123,5 ; L. 74 cm

Gênes / église de S. Maria di Castello

Bibliographie : Vigna, 1864, p. 196 (Andrea Semino) ; domenicains, 1910, p. 56 (peintre génois) ; Rotondi Terminiello, 1983, p. 30-34 ; cat. exp. Gênes, 1985, p. 44-45 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 235

Œuvre en rapport :

Andrea Semino, *Adoration des bergers*, St Annunziata di Portoria

SEMINO Alessandro **? - Tolède, 1607**

SEMINO Cesare **? Gênes**

538. - *Assomption*, 1591

Huile sur ardoise, H. 373 cm ; L. 161 cm

Signé et daté : CAES ET / ALEX CEMI / 1591

Historique : commandé pour la chapelle Sera à S. Siro

Gênes / église de S. Siro, sacristie

Bibliographie : Ratti, éd. 1967, p. 147 (Sarzana ?) ; Alizeri, 1875, pp. 143-144 (Andrea Semino) ; Guida, 1860, p. 96 ; Da Prato, 1900, p. 237, p. 244 ; Fabretti, 1956, p. 16 ; Belloni, 1969, p. 76 ; cat. exp. Gênes, 1985, p. 44-45

Œuvre en rapport :

Luca Cambiaso, *Assomption*, église paroissiale de San Bartolomeo di Vallecalle

BENSO Giulio

1601- Gênes - 1668

539. - *Cène*, 1622

Huile sur ardoise, H. 60 cm L. 301 cm

Signé et daté

540. - *Jésus lave les pieds des apôtres*

Huile sur ardoise, H. 60 cm ; L.210 cm

541. - *Entrée de Jésus dans Jérusalem*

Huile sur ardoise, H. 60 cm ; L.210 cm

Inventaire P.B. 82 v

Provenance : église des SS Giacomo e Filippo ; Académie en 1861

Gênes / Palazzo Bianco

Exposition : Gênes, 1991, n° 10

Bibliographie : Grosso, 1931, p. 154 ; Costa, 1938, p. 22 ; Conte, 1967, p. 28 ; Belloni, 1969, p. 272 ; Newcome, 1979, p. 34 ; Newcome, 1983, p. 323 ; cat. exp., Gênes, 1985, p. 44-45 ; Savioli, 1988, n° 215, p. 206 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 238 ; Botta, [s.d], p. 178.

PIOLA Pellegro

1617-1640

542. - *La Vierge à l'enfant avec Saint Jean et saint Eligio évêque, 1640*

Huile sur ardoise, H. 98 cm ; L. 65 cm

Provenance : commande de la Corporation des orefici ; exposé dans l'édicule de leur édifice en 1640

Gênes / Accademia Ligustica

Exposition : Gênes, 1984-85

Bibliographie : Soprani, 1718, p. 318 ; Remondini, 1865, n° 67, p. 287 ; Alizeri, 1875, p. 33 ; Grosso, 1953, n° 23 ; Conte, 1960, p. 28 ; Castagna, 1970, vol. II, p. 417 ; Cat. exp. Gênes, 1985, p. 45 ; Savioli, 1988, n° 2161, p. 206 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 235 ; Zanolla, 1993, n° 31, p. 86-89

543. - *Crucifixion contemplée par Sainte Barbara et autres saints*

Huile sur ardoise, dimensions inconnues

Provenance : 1674, derrière la maison des Semini

Oeuvres perdues ?

Bibliographie : Soprani, 1718, p. 317 ; cat. exp., Gênes, 1985, p. 45 ; Zanolla, 1993, n° 5 (Peut-elle correspondre à la Crucifixion du musée St Agostino ?)

VASSALLO Anton Maria

Gênes, 1615 - Milan, 1657

544. - *Vierge du rosaire*

Huile sur ardoise, H. 72,5 cm ; L. 60,8 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000, n° 58

Ecole Ligure

545. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean l'évangéliste, saint Joseph, saintes Catherine d'Alexandrie et de Sienna, saint Dominique et saint Paul*, XVI^e siècle

Historique : église de Santa Maria di Castello, chapelle de San Biagio

Gênes / Museo di Santa Maria di Castello

Bibliographie : Poggi, 1973, p. 205

546. - *Vierge à l'enfant avec saint Roch et Ponzo di Ricco del Golfo*, XVI^e siècle

Ponzo di Ricco del Golfo (la Spezia) / Oratoire de S. Rocco

Bibliographie : cat. exp., Gênes, 1985, p. 45 ; Maltese, 1990, vol. 1, p. 235

547. - *Vierge à l'enfant avec saint Jean*, XVI^e ou XVIII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 103 cm ; L. 72 cm

Historique : édicule rue delle Cinque Lampadi

Gênes / Museo Sant' Agostino

Bibliographie : Remondini, 1865, n° 53, p. 303 ; Clario di Fabio, 2000, n° 37, p. 67

548. - *Pietà*, fin XVI^e siècle

Huile sur ardoise, H. 141 cm ; L. 129 cm

Gênes / église San Francesco da Paola

549. - *Vierge à l'enfant*, XVII^e siècle ?

Huile sur ardoise, H. 81 cm ; L. 56 cm

Historique : édicule de Via Fossatello, à angle du Vico San Pancrazio

Gênes / Museo Sant' Agostino

Bibliographie : Remondini, 1865, n° 20, p. 278 ; Grosso, 1953, n° 27 ; Clario di Fabio, 2000, n° 34

550. - *Vierge du carmel*, première moitié du XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 96 cm ; L. 61,5 cm

Gênes / Museo Sant' Agostino

Exposition : Nice, 1992, n° 17

551. - *Déposition*, première moitié du XVII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 100 cm ; L. 75 cm

Historique : édicule du Vico delle Cinque Lampadi, angle du Vico del Filo. Maison appartenant à la mère de Sainte Catherine Fieschi-Adorno

Gênes / Museo Sant' Agostino

Bibliographie : Clario di Fabio, 2000, n° 35, p. 66.

552. - *Saint Nicolas de Tolentino*, première moitié XVIIe siècle

553. - *Saint Antoine de Padoue*

554. - *Saint Jacques Majeur*

555. - *Saint Evêque*

Huiles sur ardoise, H. 166 cm ; L. 55 cm

Gênes / église San Matteo

Bibliographie : Jacopo D'oria, 1860, p. 16 (Andrea Semino ou cercle de Luca Cambiaso)

556. - *Vierge à l'enfant avec sainte Anne*, première moitié du XVIIe siècle

Huile sur ardoise, H. 80 cm ; L. 90 cm

Gênes / couvent de San Giuseppe

557. - *Sainte famille*

Huile sur ardoise

Gênes / Santa Maria della Sanità

Bibliographie : Conte, fig. 75, p. 113 ; Remondini, 1865, n° 62, p. 360

558. - *Crucifixion du Christ contemplé par trois figures sacrées*

Huile sur ardoise, H. 95,2 cm ; L. 77,8 cm

Provenance : Soeurs agostiniennes de l'église de Santa Maria in Passione

Gênes / Museo di Sant'Agostino (dépôt) ?

Bibliographie : Rotondi Terminiello dans cat. exp. Gênes, 1984, pp. 118-119 ; Zanolla, 1993, n° 5, p. 55

559. - *Crucifixion avec la Vierge, Saint-Jean et Marie-Madeleine*, 1640

Huile sur ardoise, H. 105 cm ; L. 78 cm

Gênes / Soprintendenza Beni Artistici

Bibliographie : Maltese, 1990, vol. 1, p. 235

560. - *Décollation de Saint Jean Baptiste,*

Huile sur ardoise, H. 11 cm ; L. 73 cm

Déposition,

Huile sur ardoise, H. 100 cm ; L. 75 cm

Historique : édicule du Vico delle Cinque Lampadi, angle du Vico del Filo. Maison appartenant à la mère de Sainte Catherine Fieschi-Adorno

Gênes / Museo Sant' Agostino

Bibliographie : Clario di Fabio, 2000, n° 36, p. 67

561. - *Crucifixion*

Huile sur ardoise, H. 82 cm ; L. 38 cm

Gênes / Eglise San Pietro Apostolo

562. - *Sainte Famille avec saint Jean et Bernard de Chiaravalle*

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 42 cm

Gênes / Piazza Gaetano

563. - *Pietà*

Huile sur ardoise, H. 82 cm ; L. 64,5 cm

Historique : cité dans l'inventaire des biens de l'Institut en 1903

Gênes / institut Assetti per sordomuti, chapelle

XVIII^e siècle

564. - *Christ*, premier quart XVIII^e siècle

Vierge

Saint Nicolas

Saint Augustin

Saint thomas de Villeneuve

Sainte Rita

Saint Guglielmo ermite

XVIII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 88 cm ; L. 60 cm, chacune

Douleur de la Vierge

Huile sur ardoise, H. 112 cm ; L. 91 cm

Gênes / Sanctuaire de S. Maria Assunta della Madonnetta

565. - *Mystères du rosaire*, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle

Huiles sur ardoise, H. 70 cm ; L. 70 cm

566. - *Jésus au sépulcre*, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle

Huile sur ardoise, H. 40 cm ; L. 40 cm

Gênes / église N.S. del Monte

567. - *Vierge à l'enfant*, XVIII-XIX^e siècle

Huile sur ardoise, H. 124,5 cm ; L. 102 cm

Gênes / San Teodoro

568. - *Vierge à l'enfant*, première moitié XIX^e siècle

Huile sur ardoise, H. 97 cm ; L. 68 cm

Gênes / Sanctuaire de S. Maria Assunta della Madonnetta

Peinture sur pierre en Italie

MANTOUE

FETTI Domenico
Rome, 1589-1623

569. - *Sainte martyre*, 1613

Signé (monogramme sur l'épée) et daté 1613

Huile sur marbre noir, H. 70 cm ; L. 54 cm

Historique : commande de Ferdinando Gonzaga ou Marguerita Gonzaga ou don de soeur Lucrina ?; couvent de Sainte Ursule à Mantoue ; suppression du monastère en 1786

Mantoue / Palazzo Ducale

Bibliographie : Marani, Perina, 1965, p. 455 ; Palluchini, 1981, p. 135 ; Safarik, 1990, p. 183 (Fetti et collaborateurs ?)

570. - *Saint Ludovic de Toulouse*, 1613

Huile sur marbre noir, H. 71 cm ; L. 56 cm

Historique : commande de Ferdinando Gonzaga ou Marguerita Gonzaga ou don de soeur Lucrina ?; couvent de Sainte Ursule à Mantoue ; suppression du monastère en 1876

Mantoue / Palazzo Ducale

Bibliographie : Marani, Perina, 1965, p. 455 ; Palluchini, 1981, p. 135 ; Safarik, 1990, p. 183 (Fetti et collaborateurs ?) ; Safarik, 1996, p. 91

571. - *Saint Sébastien*, 1613

572. - *Saint avec une palme dans la main gauche*

573. - *Saint avec une palme dans les mains*

574. - *Sainte avec une palme, sainte Catherine d'Alexandrie ?*

Huiles sur marbre noir, H. 70 cm ; L. 54 cm

Historique : commande de Ferdinando Gonzaga, de Marguerita Gonzaga ou don de soeur Lucrina ?; couvent de Sainte Ursule à Mantoue ; suppression monastère 1786

Mantoue / Palazzo Ducale

Bibliographie : Marani, Perina, 1965, p. 455 ; Safarik, 1990, p. 183 (Fetti et collaborateurs ?)

FETTI Lucina **Active à Mantoue, 1ère ½ XVII^e siècle**

575. - *Annonciation*

Huile sur ardoise, H. 61 cm ; L. 52 cm

Rome / Collection Lemme

MARIANI Camillo **Vicenza, 1567- Rome, 1611**

576. - *Sainte famille avec un ange en adoration*

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 53 cm

Inventaire 110

Historique : collection Ottoboni, 1841

Florence / Fondazione Longhi

Bibliographie : Gregori, 1980, p. 288, n° 110

FETTI Domenico Rome, 1589-1623

**ANDREASI Ippolito ?
1548 - Mantoue - 1608**

577. - *Déposition du Christ*, entre 1590 et 1608

Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 59 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000, n° 1a

**CACCIA Guglielmo dit Moncalvo
Montabone, 1568 ? - Moncalvo, 1625**

578. - *Vierge à l'enfant*

Huile sur ardoise, H. 39 cm ; L. 32 cm

Inventaire 197

Historique : acquis en 1886

Milan / Castello Sforzesco

Bibliographie : Fiorio 1999, p. 163

Anonyme, début XVII^e siècle

579. - *Portrait d'Alfonsina Gonzaga*

Huile sur pierre de touche, H. 20,5 cm ; L. 15,5 cm

Inventaire 5324

Historique : Vérone, collection Pompei, n° 30 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Marinelli, 1998, n° 43, p. 65 (anonyme du début du XVII^e siècle)

580. - *Portrait d'une fille d'Alfonsina Gonzague*

Huile sur pierre de touche, H. 22 cm ; L. 14 cm

Inventaire 5325

Historique : Vérone, collection Giulio Pompei, n° 30 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Marinelli, n° 44, p. 65 (anonyme, début du XVII^e siècle)

FERRARE

CARPI Girolamo da 1501- Ferrare - 1556

581. - Attribué à

Portrait de Bindo Altoviti

Huile sur pierre noire, H. 88 cm ; L. 73 cm

Historique : Jean de Sellon, Genève, 1795

Genève / collection particulière

Exposition : 1978, n° 65 (portrait de Bindo Altoviti, Jan Stephen Von Calcar ?)

Bibliographie : Volpe, 1979, p. 76 (Girolamo da Carpi) ; Mason Rinaldi, 1979, p. 65 (Girolamo Mazzola Bedoli ?) ; Ballarin, 1996, II, I, fig. 249 (Francesco Salviati) Di Giampaolo, 1997, n° 48, p. 142 ((Probablement de Girolamo Mazzola Bedoli) ; cat. exp., Rome/Paris, 1998, p. 48, note 29, p. 52 (Girolamo da Carpi) ; Pattanaro, 2000, n° 24a, p. 160-161 (Francesco Salviati)

NAPLES

ROSA Salvator Arenella (Naples) 1615- Rome, 1673

582. - *Sorcellerie*

Huile sur pierre de touche, H. 43,5 cm ; L. 59 cm

Collection privée, localisation inconnue

Bibliographie : Salerno, 1983, p. 122, fig. 63

583. - Attribué à

Glaucus et Scylla

Huile sur ardoise, H. 25 cm ; L. 18 cm

Inventaire MI. 48. 2. 7

Historique : acquis en 1948

Montauban / musée Ingres

GIORDANO Luca Cercle de

584. - *Ecce Homo*

Huile sur ardoise, H. 32,5 cm ; L. 25,5 cm

Sur le gradin, inscription : "GB Lucca"

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 23

Oeuvre en rapport :

Luca Giordano, *Ecce Homo*, église des Carmélites de Penaranda de Bracamonte

GENTILESCHI Orazio d'après

585. - *David et Goliath*, vers 1650

Huile sur ardoise, H. 32 cm ; L. 22 cm

Inventaire 125

Historique : collection Monti ; mentionné dans inventaire 1650

Milan / collection Arcivescovado

Bibliographie : Bona Castellotti, (dir.), 1991, p. 134

GENTILESCHI Artemisia D'après

586. - *Judith et Holopherne*, vers 1650

Huile sur ardoise, H. 32 cm ; L. 22 cm

Inventaire 126

Provenance : collection Monti ; mentionné dans inventaire 1650

Milan / collection Arcivescovado

Bibliographie : Bona Castellotti, (dir.), 1991, p. 134

Oeuvres en rapport :

Artemisia Gentileschi, *Judith et Holopherne*, huile sur toile ; H. 158,8 cm ; L.15,5 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire Q 837

STANZIONE Massimo D'après

587. - *Déposition*

Huile sur ardoise, H. 43,7 cm ; L. 52,4 cm

Inventaire 3401

Historique : Probablement acheté à Naples par Gibbs Crawford Antrobus ; vendu vers 1917 par Crawford John Antrobus à un marchand nommé Charles Huggin ; vente Christie's 26 juillet 1918 ; achat Miss Parker pour la galerie Eldar gallery ; acquis de la galerie en 1919 (peintre français)

Londres / National Gallery

Bibliographie : Levey, 1971, n° 3401, p. 210

Oeuvre en rapport :

Massimo Stanzione, Déposition, chartreuse de S. Martino, Naples, vers 1638

588. - Sacrifice d'Isaac, moitié du XVIIe siècle

589. - David et Goliath

590. - Caïn et Abel

591. - Samson tue un philistin

Huile sur ardoise, diamètre 50 cm chacune

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 75

592. - Neptune, Amphitrite et Triton

Huile sur ardoise, H. 54 cm ; L. 60 cm

Milan / Galleria Canelli (2005)

EMILIE

BADALOCCHIO Sisto

1585 - Parme - 1620

593. - *Oraison dans le jardin des oliviers*

Huile sur ardoise, H. 45 cm ; L. 32 cm

Inventaire 480

Historique : galerie Mannheim

Munich / Alte Pinakothek

STANZIONE MassimoD'après

Bibliographie : catalogue Munich, 1986, p. 51

594. - *Annonciation*, second quart XVI^e siècle

Huile sur ardoise, H. 27 cm ; L. 21 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000, n° 65

Emilie ?

595. - *Annonciation*

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 26 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : Milan, 2000-2001, n° 98, p. 164

596. - *Déposition*

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 29 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : Milan, 2000-2001, n° 99, p. 164

597. - *Martyr de sainte Agathe*

Huile sur albâtre, diamètre 6 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : Milan, 2000-2001, n° 101, p. 164

598. - *Christ mort*

Huile sur ardoise, H. 17 cm ; L. 22,5 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : Milan, 2000-2001, n° 102, p. 164

ITALIE

599. - *La Vocation de saint Pierre*, fin XVI^e siècle-début XVII^e siècle

Huile sur lapis-lazuli, H. 15 cm ; L. 8 cm

Inventaire 532

Historique : Legs Malaspina

Pavie / Museo Civico del Castello Visconteo

600. - *Saint Georges terrassant le dragon*, fin XVI^e siècle

Huile sur marbre, H. 38 cm ; L. 35,5 cm

Inventaire 932.6.8

Historique : collection Ernest ; 1932, musée

Rouen / Musée des Beaux Arts

601. - *Sacrifice d'Isaac*

Huile sur ardoise, H. 18 cm ; L. 21 cm

Inventaire 306

Historique : Legs Olginati 1931

Côme / Museo Civico

602. - *Judith accompagnée de sa servante*

Huile sur ardoise, H. 18 cm ; L. 22 cm

Inventaire 304

Historique : Legs Olginati 1931

Côme / Museo Civico

603. - *Saint Jean-Baptiste s'abreuve à une source*

Huile sur ardoise, H. 19 cm ; L. 26,5 cm

Inventaire 626

Historique : Legs Olginati 1931

Côme / Dépôt Palazzo Giovio ?

604. - *L'Erection de la croix*

Huile sur ardoise, H. 20 cm ; L. 38 cm

Inventaire 19.835.18

Historique : Donation Henry 1835

Cherbourg / Musée Thomas Henry

Bibliographie : Brejon de Lavergnée, 1988, p. 455

605. - *Fuite en Egypte*

Huile sur marbre, H. 25 cm ; L. 29 cm

Inventaire 95

Historique : collection Friry-Waidmann ; collection Dussault ; entrée au musée 1973

Remiremont / Musée Charles Friry

606. - *Martyr de sainte Catherine*

Huile sur albâtre, H. 39 cm ; L.65 cm

Inventaire 45

Marseille / Musée des Beaux-Arts

Exposition : 1984-1985, n° 108

607. - *Sainte Claire tenant une monstrance*

Huile sur marbre, H. 16,2 cm ; L. 14,5 cm

Inventaire 858.2

Historique : collection Flechey ; musée 1858

Troyes / Musée des Beaux -Arts

608. - *Vierge à l'enfant*

Huile sur marbre, H. 37,5 cm ; L. 35 cm

Inventaire 08.7.1

Historique : Acquis en 1908

Troyes / Musée des Beaux-Arts

609. - *Saint Jean écrivant l'apocalypse*

Huile sur marbre, H. 22 cm ; L. 13, 6 cm

Inventaire 05.7.2

Historique : acquis en 1905

Troyes / Musée des Beaux-Arts

610. - *Saint Pierre*

Huile sur ardoise, H. 15 cm ; L. 12 cm

Inventaire 524

Historique : inventaire 1693 (anonyme)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. I, n° 266, p. 146

611. - *Résurrection du Christ*

Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 59 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000, n° 1b

612. - *Martyr de saint Laurent*

Huile sur ardoise, H. 17,5 cm ; L. 25 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp., Milan, 2000-2001, n° 146, p. 175

613. - *Christ mort entouré par des anges*

Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 28 cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp., Milan, 2000-2001, n° 147, p. 175

614. - *Madeleine pénitente*

Huile sur albâtre, H. 10 cm ; L. 7 cm (insérée dans un reliquaire)

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp., Milan, 2000-2001, n° 149, p. 175

615. - *Vierge qui lit, Dieu le père et un ange*

Huile sur albâtre, H. 39 cm ; L. 33,5cm

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. exp., Milan, 2000-2001, n° 151, p. 175

616. - *Portrait de jeune comme saint martyr*

Huile sur pierre de touche, H. 20 cm ; L. 20 cm

Historique : acquis auprès de G. Ferrari, 11 décembre 1913

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Peretti, 1998, n° 37, p. 59

617. - *Sainte famille avec deux franciscains en adoration, 1658*

Inscription au recto : « AND MANTUA BENAVIDES / Fa.t 1658 / Noli »

Huile sur pierre de touche, H. 15,5 cm ; L. 18,5 cm

Historique : Collection Benavides ? ; acquis en 1944

Vérone / Museo di Castelvecchio

618. - *Portrait d'un cardinal*

Huile sur pierre de touche, diamètre 11 cm

Inventaire 4484

Historique : Vérone, collection Alessandro pompei, n° 4 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

619. - *Paysage*

Huile sur pierre de touche, H. 32 cm ; L. 40 cm

Non inventorié

Historique : Vérone, collection Alessandro Pompei, n° 68 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

620. - *Prise d'une ville*

Huile sur pierre de touche, H. 26 cm ; L. 40 cm

Inventaire 4307

Historique : Vérone, collection Alessandro Pompei, n° 42/36 ; au musée en 1892

Vérone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Trecca, 1912, p. 84 (Orbetto) ; Rossi, 1998, p. 59 (anonyme)

621. - *Sainte Famille*

Huile sur pierre de touche, H. 35 cm ; L. 22, 5 cm

Inventaire 6887

Historique : Vérone, Collection Pompei, n° 104 ; au musée en 1852

Vérone / Museo di Castelvecchio

622. - *Flagellation*

Huile sur pierre de touche, H. 26 cm ; L. 20,5 cm

Inventaire 20247

Historique : Vérone, collection Gazzola ; Florence, collection Gazzola ; don du Comte Giuseppe Gazzola, 1957

Vérone / Museo di Castelvecchio

623. - *Saint Antoine de Padoue*

Huile sur pierre de touche, H. 32 cm ; L. 22 cm

Inventaire 5522

Historique : Vérone, couvent de San Bernardino ; au musée en 1868

Verone / Museo di Castelvecchio

Bibliographie : Trecca, 1912, p. 85 (anonyme)

624. - *Crucifixion*

Huile sur pierre de touche, H. 48 cm ; L. 25 cm

Non inventorié

Historique : Vérone, collège des Anges ; au musée en 1857

Verone / Museo di Castelvecchio

625. - *Christ à la colonne*

Huile sur pierre de touche, H. 12,5 cm ; L. 10,8 cm

Inscription au verso : « FRANCESCO / BOTACINI »

Inventaire 5311

Historique : don C. Ferriani, 1928

Vérone / Museo di Castelvecchio

Artistes étrangers en Italie

AACHEN Hans Von Köln, 1551/52 - Prague, 1615

626. - *Rodolphe II* (recto), vers 1600-1603

Allégorie de la guerre (verso)

Huile sur albâtre, H. 16 cm ; L. 12 cm

Inventaire GM 1235

Historique : acquis en 1930 de Adolf Klein, Frankfurt

Nüremberg / Germanisches Nationalmuseum

Bibliographie : Chadraba, 1970, fig. 2 ; Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1-42, p 195 ; Kaufmann Da Costa, 1988, n° 148 ; Tacke, 1995, n° 23, p. 26-27 ; Jacoby, 2000, n° 58, p. 178-179, fig. 73-74

Exposition : Essen, 1988, n° 101-102

627. - *Allégorie des guerres turques* (recto), vers 1600

Capricorne avec l'aigle impérial (verso)

Huile sur marbre, H. 21,5 cm ; L. 27 cm

Inscription en haut à droite : NIMIUM DILECTE DEO / PROTEMILITAT AETHER

Inventaire 228

Historique : 1799, collection Dr Czernin, Prague ; 1823 Collection du comte d'Harrach

Rohrau (Haute Autriche) / collection Comte Harrach

Bibliographie : Wieszacker, 1952, p. 118-119 (Adam Elsheimer) ; Chadraba, 1970, fig. 3 ; fig. 28-29 (Aachen) ; Kaufmann Da Costa, 1985, p. 85, p. 88, n° 1658, p. 200 ; Kaufmann Da Costa, 1988, p. 57, n° 1.60 ; Fucikova, 1988, p. 192 ; Jacoby, 2000, n° 56, p. 164-176, fig. 28-29

628. - *Chute de Phaéton*, vers 1600

Triomphe de Cupidon et Bacchus

Huile sur albâtre, H. 37 cm ; L. 45 cm

Inventaire PA 943

Historique : 1619 inventaire empereur Mathias II, Vienne ; 1781, gemäldegalerie, Vienne

Ambras / château d'Ambras

Bibliographie : Peltzer, 1911-1912, p. 133, p. 137, fig. 52, p. 160 ; Haupt, 1976, n° 957 ; Scheick, 1979, p. 160 (Hans van Aachen)

Exposition : Vienne, 1977, n° 348, p. 134 (cf expo ?) ; Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1617 ; Kaufmann Da Costa, 1988, n° 1.17 ; Fucikova, 1988, p. 192 ; Fucikova, 1989, p. 196 ; Jacoby, 2000, n° 40, p. 141-143

629 . - *Création d'Eve*

Huile sur albâtre, H. 25 cm ; L. 21,5 cm

Inventaire PA 876

Historique : 1758, cité dans Schatzkammer, Vienne; 1781, Gemäldegalerie, Vienne

Ambras / château d'Ambras

Exposition : Vienne, 1977, n° 349

Bibliographie : Peltzer, 1911-1912, p. 133, p. 160 ; Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1-43 ; Da Costa Kaufmann, 1988, p. 64 ; Jacoby, 2000, n° 1, p. 78, fig. 40

630 . - *Adam et Eve chassés du Paradis*

Huile sur albâtre, H. 25 cm ; L. 21,5 cm

Inventaire PA 877

Historique : 1758, cité dans Schatzkammer, Vienne; 1781, Gemäldegalerie, Vienne

Ambras / château d'Ambras

Exposition : Vienne, 1977, n° 351, p. 135

Bibliographie : Peltzer, 1911-1912, p. 133, p. 160 ; Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1-44 ; Da Costa Kaufmann, 1988, p. 64 n° 1.46 ; Jacoby, 2000, p. 78-79 fig. 41

631. - *Andromède délivrée* (recto)

Éole déchaîne les vents (verso)

Huile sur albâtre, H. 38 cm ; L. 45 cm

Inventaire PA 941

Historique : Inventaire empereur Mathias II, Vienne, 1619 ? ; 1781, Gemäldegalerie, Vienne.

Ambras / château d'Ambras

Exposition : Vienne, 1977, n° 350, p. 135

Bibliographie : Peltzer, 1911-1912, fig. 55, p. 133, p. 160 ; Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1-45 ; Kaufmann Da Costa, 1988, n° 1.47 ; Fucikova; 1988, p. 188 ; Fucikova, 1989, p. 196 ; Jacoby, 2000, n° 41, p. 143-145, fig. 60-61

632. - *Allégorie de l'alliance de Rodolphe II et Christian II de Saxe*

Huile sur agate et jaspe, H. 26 cm ; L. 21,5 cm

Inventaire 434

Historique : 1607, cadeau de Rodolphe II à Christian II de Saxe, Prague; 1610 inventaire Kunstammer, Dresde

Dresde / Staatliche Kunstsammlungen

Bibliographie : Kaufmann Da Costa, 1985, n° 1-70, p. 204 ; Kaufmann Da Costa, 1988, p. 59, p. 105, n° 1.73 ; Jacoby, 2000, n° 59, p. 180-181, fig. 26

633. - *Lamentation sur le christ mort*

Huile sur marbre noir, H. 16,5 cm ; L. 22 cm

Inventaire 129

Historique : décrit en 1611 par Hainhofer ; 1877 pour monastère Bénédictin de Münster

Kremsmünster / Benediktinerstift

Bibliographie : Doering, 1894, p. 148 ; Peltzer, 1911-1912, p. 98, p. 165 ; Jacoby, 2000, n° 24, p. 116-119, fig. 52

634. - *Vanité*, vers 1590-1595

Huile sur ardoise, H. 53 cm ; L. 42 cm

Inventaire NR O14811

Prague / Národní Galerie

Exposition : Essen / Vienne, 1998, p. 210

**SPRANGER Bartholomeus
Anvers, 1546 - Prague, 1611**

635. - *Apollon et les Muses*

Huile sur marbre, H. 37 cm ; L. 45 cm

Signé BAR. SPRANGERS F.

Inventaire 1500

Historique : Kunstkammer de Rodolphe II ?

Vienne / Kunsthistorisches Museum

Bibliographie : Diez, 1909-1910, p. 132, tav. XXIII, p. 143 ; Kaufmann Da Costa, 1988, n° 585 ; Ferino-Pagden, Prohaska, Schütz, 1991, p. 115, T. 360

ROTTENHAMMER Hans
Munich, 1564 - Augsburg, 1625

636. - *Hercule et Omphale*, vers 1596-1606

Huile sur pierre de touche, H. 43 cm ; L. 35 cm

Localisation inconnue

Exposition : Padoue, 1988, n° 158

637. - *Loth et ses filles*, vers 1596-1606

Huile sur ardoise (arrondie en haut), H. 59,7 cm ; L. 27,9 cm

Historique : Vente Sotheby's New-York, 16 mai 1996 (Felice Brusasorzi)

Milan / Collection Giulini

Exposition : Béziers, 1967, n° 16 (école allemande ?) ; Milan, 2000-2001, n° 41

Œuvre en rapport :

Hans Rottenhammer, *Loth et ses filles*, huile sur pierre de touche, H. 11,3/4 cm ; L. 9 cm, Chatsworth, collection des ducs de Devonshire.

Artiste à Prague, XVII

638. - *Christ mort*

Huile sur marbre, H. 51 cm ; L. 38 cm

Inventaire 942

Vienne / Gemäldegalerie

Exposition, Vienne : 1977, n° 352, p. 135

639. - D'après Hans van Aachen

Christ mort avec un ange et Madeleine

Huile sur améthyste et lapis, octogonale, H. 17 cm ; L. 21 cm

ROTTENHAMMER Hans Munich, 1564 - Augsburg, 1625

Milan / Collection Giulini

Bibliographie : cat. Exp. Milan, 2000-2001, n° 139, p. 173

KÖNIG Johann
1586- Nuremberg - 1642

640. - *Fuite en Egypte*

Huile sur pierre paysagère, H. 17,5 cm ; L. 35 cm

Inventaire 55.406

Historique : collection Esterházy, Vienne ; entré au musée 1820 (Elsheimer)

Esztergom / Christliches Museum

Bibliographie : Czobor, 1965, p. 25-28 ; fig. 1 ; Cséfalvay, 1993, n° 47, p. 205-206

641. - Suzanne et les Vieillards

Huile sur ardoise, dimensions inconnues

Munich / Collection privée

Bibliographie : Czobor, 1965, p. 27

POELENBURGH Cornelis Van
1594/95 - Utrecht - 1667

642. - Attribué à

Léto transforme en grenouilles les bergers de Licia

Huile sur lapis-lazuli, H. 23 cm ; L. 33 cm (ovale)

Historique : Palais Pitti, 1882

Inventaire 1930

Florence / Opificio delle Pietre Dure

Exposition : Florence, 1969, n° 33 ; Florence, 1970, n° 13 ; Florence, 1986-87, n° 1.121 ; Florence, 2001, n° 21

Bibliographie : Caillois, 1963, p. 40 ; Chiarini, 1970, n° 5, p. 32 ; Bellessi, 1998, p. 8, fig. 3

BRAMER Leonaert
1596 - Delft - 1674

643. - *La Circoncision*, entre 1616 et 1621

Artiste à Prague, XVII

Huile sur ardoise, H. 56 cm ; L. 56 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 12

644. - La Décollation de Saint Jean-Baptiste, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 32,4 cm ; L. 48,8 cm

Inventaire 975 4 55 25

Historique : donation Suzanne et Henri Baderou, 1975

Rouen / Musée des Beaux-Arts

645. - Jésus tombe sous le poids de la Croix, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 37 cm

Inventaire 98

Historique : Collection Camillo Tanzi 1888

Milan / Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Bibliographie : Fiorio, 2001, p. 38-39

646. - Le Massacre des innocents, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 35,1 cm ; L. 52,8 cm

Rome / Galleria Pallavicini

Exposition : Salerno, 1977-78, p. 274 ; Zwolle-Delft, 1994, n° 5

647. - L'Arrestation du Christ, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 54,3 cm

Rome / Galleria Pallavicini

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 6

Bibliographie : Salerno, 1977-78, n° 48.5, p. 274 ; Cat. exposition, Florence, 1970, [n.p.]

648. - L'Adoration des bergers, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 15 cm ; L. 22 cm

Inventaire 7850

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 27 ; Zwolle-Delft, 1994, n° 7

649. - L'Adoration des mages, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 15,5 cm ; L. 22,2 cm

Inventaire 830

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 28 ; Zwolle-Delft, 1994, n° 7

Bibliographie : Chiarini, 1970, n° 8, p. 34

650. - L'Adoration des mages, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 33,5 cm ; L. 53,3 cm

Moscou / Country etstate Archangelskoye

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 286

651. - La Libération de saint Pierre, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 39,5 cm ; L. 51,5 cm

Hartford / Wadsworth Atheneum Sumner Collection

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 293

652. - Le Reniement de saint Pierre, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 52 cm

Milwaukee / Collection William et Sharon Treul

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 10

653. - Conversion de Saul, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 26,6 cm ; L. 54,5 cm

Inventaire 2253

Historique : provenance Pierre Crozat ; Famille Crozat ; 1772, acquisition par Catherine II la grande ; 1774 inventorié à l'Ermitage

Saint Petersburg / Ermitage

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 11

BRAMER Leonaert1596 - Delft - 1674

654. - Scène biblique, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 26 cm ; L. 53 cm

Inventaire 2254

Historique : provenance Pierre Crozat ; Famille Crozat ; 1772, acquisition par Catherine la grande ; 1774 inventorié à l'Ermitage

Saint Petersburg / Ermitage

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 12

655. - Les trois Marie au tombeau du Christ, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 53 cm

Rome / Collection Lemme

656. - Joseph expliquant les songes du Pharaon, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 24,5 cm

Rome / Collection Lemme

657. - Soldats au repos, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 14 cm

Signé daté en bas à gauche : LvB 1626

Inventaire n° 28-1946

La Hague / Museums Bredius

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 9

658. - Escarmouche de cavalerie dans la nuit, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 36 cm ; L. 47 cm

Inventaire B208 ; 1069

Cambrai / Musée municipal

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 304

659. - Querelle de cavaliers, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 13 cm ; L. 18 cm

Inventaire NM 5267

BRAMER Leonaert1596 - Delft - 1674

Stockholm / National Museum

Bibliographie : cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 304

660. - Soldats de nuit, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 21, 4 cm ; L. 32 cm

Inventaire 1844

Salzburg / Residenzgalerie, collection Czernin

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 9a

661. - Halte de cavaliers, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 16,5 cm ; L. 21,7 cm

Historique : galerie Gilbert Molle 2003

Gand / Collection privée

Inédit

662. - Un fermier avec deux soldats jouant aux dés, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 22,5 cm ; L. 27,5 cm

Inventaire 5266

Stockholm / National Museum

Bibliographie : cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 305

663. - Personnes près d'un feu, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 22,4 cm ; L. 32,5 cm

Historique : vente Vienne, Dorotheum, 12-15 septembre 1967, n° 19 ; vente Munich, Weinmüller, 12-13 mai 1976, n° 1448

New-York / Otto Naumann ltd.

Exposition : Zwolle-Delft, 1994, n° 13

664. - Paysage avec des bergers, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 22, 4 cm ; L. 32,5 cm

Milwaukee / Collection privée

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 96 ; p. 303

BRAMER Leonaert1596 - Delft - 1674

665. - Compagnie autour d'une table, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 15 cm ; L. 21 cm

Inventaire NM 248

Stockholm / National Museum

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 304

666. - Compagnie de musique, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, H. 15 cm ; L. 21 cm

Inventaire NM 249

Stockholm / National Museum

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 304

667. - Joueurs de cartes, entre 1616 et 1621

Huile sur ardoise, diamètre 12,5 cm

Paris / Collection privée

Bibliographie : Cat. exposition, Zwolle-Delft, 1994, p. 305

668. - Entourage de Bramer

Adoration des Mages

Inventaire 40671

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 30 cm

Historique : Collection Ferrieri ; collection Sacra Congregazione di Propaganda Fide ; 1912, Musei Vaticani (école italienne XVIIe siècle)

Rome / Museo Vaticano

669. - Peintre proche de Bramer actif à Rome

Salomé reçoit la tête de Baptiste

Huile sur ardoise, H. 20 cm ; L. 23,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 82

RUBENS Pierre Paul
Siegen, 1577 - Anvers, 1640

670. - *Vierge de la Vallicella*, 1608

Huile sur ardoise, H. 425 cm ; L. 250 cm

671. - *Les saints Grégoire, Maur et Papianus*

Huile sur ardoise, H. 425 cm ; L. 280 cm

672. - *Les Saints Domitille, Nérée et Achille*

Huile sur ardoise, H. 425 cm ; L. 280 cm

Rome / Santa Maria in Vallicella

Bibliographie : Baglione, 1642, p. 362 ; Incisa della Rocchetta, 1962-63, p. 161-183 ; Jaffé, 1963, p. 209 ; Castelfranco, 1966, p. 83-85 ; Zur Mühlen, 1990, p. 23-60 ; Costamagna, dans cat. exp., Rome, 1995, p. 150-173 ; Lohse Belkin, 1998, p. 85-91, n° 55-57 ; cat. exp., Milan, 2000-2201, p. 24-25 ; Laneyrie-Dagen, 2003, p. 86-87 (ill.)

Oeuvres en rapport :

Rubens, Saint Grégoire entouré d'autres saints, huile sur toile, H. 477cm ; L. 288cm, 1607, Grenoble, musée de peinture et de sculpture

Rubens, Saint Grégoire, saint Maur, saint Papianus et sainte Domitille, huile sur toile, H. 146, 5 cm ; L. 120 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

Rubens, Saint Grégoire, Sainte Domitille et autres saints, Montpellier, plume, encre brune, lavis brun sur pierre noire , H. 735 mm ; L. 435 mm, Montpellier, musée Fabre, inventaire 864.2.706.

Rubens, Peinture miraculeuse de la Madonna de la Vallicella portée par des anges, pierre noire et sanguine, rehauts de blanc, H. 440 mm ; L. 370 mm, Moscou, musée Pouchkine, inventaire 70798.

Rubens, Madonna della Vallicella honorée par des anges, huile sur toile, H. 86 cm ; L. 57 cm, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inventaire n° 629.

Rubens, Madonna della Vallicella portée par les anges, plume, encre brune, lavis gris et rehauts de blanc, traces de crayon, H. 266 mm ; L. 151 mm, Vienne, Graphische sammlung Albertina, inventaire 8231.

D'après Pierre Paul Rubens

673. - *Adoration des Mages*

Huile sur marbre, H. 44 cm ; L. 37 cm

Inventaire 509

Historique : Inventaire 1693

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della pergola, 1959, vol. II, n° 275, p. 185

674. - Conversion de saint Paul

Huile sur albâtre, H. 27 cm ; L. 37 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 42

675. - Moïse sauvé des eaux

Huile sur albâtre, H. 52 cm ; L. 59,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 43a

676. - Jugement de Salomon

Huile sur albâtre, H. 52 cm ; L. 59,5 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 43b

**HEINTZ Joseph, le jeune
Augsbourg, 1600 - Venise, 1678**

677. - *La Tentation de saint Antoine*

Huile sur ardoise, H. 35 cm ; L. 42 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 26

**BOTH Andries
Utrecht 1612 - Venise 1641**

678. - *Musiciens ambulants*, vers 1636

Huile sur ardoise, H. 45 cm ; L. 70 cm

Inventaire n° 20

Historique : collection Dei, 1845

Feltre / Museo Civico

D'après Pierre Paul Rubens

Bibliographie : Briganti, Trezzani, Laureati, 1983, p. 200, fig. 611

Manière d'Adam Elsheimer

679. - *La Lutte de Jacob avec l'ange*

Huile sur jaspe, H. 17 cm ; L. 12 cm

Inventaire 483

Historique : Provenance indéterminée ; cité par Manilli en 1650 ; inventaire 1693 (anonyme) ; inventaire 1790 (Federico Zuccaro)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : della Pergola, 1959, vol. II, n° 233, pp. 162-163 ; della Pergola, 1965; n° 65, p. 212 ; della Pergola, 1971, n° 21, p. 39

680. - *Loth et ses filles fuient Sodome*

Huile sur jaspe, H. 17 cm ; L. 12 cm

Inventaire 487

Historique : Provenance indéterminée ; cité par Manilli en 1650 ; inventaire 1693 (anonyme) ; inventaire 1790 (Federico Zuccaro)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Manilli, 1650, p. 112 ; Della Pergola, 1959, vol. II, n° 234, p. 163 ; Della Pergola, 1965; p. 212 ; Della Pergola, 1971, n° 22, p. 39

681. - *Loth et ses filles fuient Sodome*

Huile sur marbre ; H. 28 cm ; L. 34 cm

Milan / Collection Giulini

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 64

682. - *Paysage au clair de lune*

Huile sur ardoise, H. 24,5 cm ; L. 33 cm

Inventaire 88

Historique : collection Renaud Icard, Lyon ; don de Giovanni Testori

Florence / Fondazione Longhi

Bibliographie : Gregori, 1988, n° 88 (attribué à Filippo Napoletano)

Ecole vénitienne-flamande

683. - *Saint François reçoit les stigmates*

Huile sur marbre, H. 23 cm ; L. 16 cm

Historique : legs Giacomo Carrara, 1796

Bergame / Accademia Carrara

Bibliographie : Francesco Rossi, 1989, n° 365, p. 253

Anonyme

684. - *Nativité*

Adoration des bergers

Huile sur albâtre, H. 27 cm ; L. 22 cm

Madrid / Monastero de la Encarnacion

Bibliographie : Ruiz Alcon, 1973, p. 56

685. - Intérieur d'une auberge (école hollandaise ?)

Huile sur ardoise, H. 23,5 cm ; L. 32,5 cm

Historique : collection cardinal Léopold de Médicis

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1967, n° 31

686. - Annonciation (école hollandaise ?)

Huile sur albâtre (ovale), H. 35,5 cm ; L. 24,5 cm

Inventaire 1618

Florence / Palazzo Pitti

Exposition : Florence, 1970, n° 12

ECOLE FRANCAISE

STELLA Jacques

Lyon, 1596 - Paris, 1657

687. - *Judith en prière*

Huile sur ardoise, H. 30 cm ; L. 36 cm

Ecole vénitienne-flamande

Inventaire 261

Historique : collection Borghèse en 1650 ; inventaire 1693 (Alessandro Turchi)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Manilli, 1650, p. 113 ; Longhi, 1928, p. 200 ; Della Pergola, 1959, vol. I, n° 220, p. 122 (Orbetto) ; Moreno, Stefani, 2000, n° 30, p. 314

688. - Adoration des Bergers, entre 1623 et 1634

Huile sur pierre paysagère, H. 26 cm ; L. 25 cm

Inventaire 201

Historique : Provenance indéterminée ; inventaire 1693 (anonyme)

Rome / Galleria Borghese

Bibliographie : Della Pergola, 1959, vol. II, n° 139, p. 97-98, fig. 137 (Anonyme romain) ; Bertin, 1995-1996, n° 11 ; Chomer, 2003, p. 188 (Jacques Stella)

Exposition : Rome, 1971, n° 14

689. - Assomption de la Vierge entourée d'anges, 1624

En Bas à gauche, signé et daté : « Jaq. Stella...1624 »

Huile sur agate, H. 9,8 cm ; L. 9,1 cm

Historique : don d'Urbain VIII au duc de Pastrana, Ruiz Gomez de Silva, avant 1626 ; Don du duc de Pastrana en 1635

Pastrana / Collégiale

Bibliographie : Torres-Peralta, 1983, p. 377-379, fig. 1-3

690. - Attribué à

Martyr de saint Laurent, vers 1625-1630

Huile sur marbre, H. 22,5 cm ; L. 16,3 cm

Inventaire L.10

Historique : donation Vivenel

Compiègne / musée Vivenel

Bibliographie : Blu, 1900, n° 20, p. 6

691. - Sainte Hélène trouvant la vraie croix

STELLA JacquesLyon, 1596 - Paris, 1657

Signé et daté au dos 1627

Huile sur marbre, H. 21 cm ; L. 30 ,5 cm

Historique : Vente Sotheby's Londres, 30 mai 1973

Localisation inconnue

692. - L'Empereur Héraclius entre dans Jérusalem avec la vraie croix, vers 1627

Huile sur marbre, H. 21 cm ; L. 30,5 cm

Historique : Comte Zichy, Hongrie ; Vente Sotheby's New-York, 17 janvier 1992

Localisation inconnue

693. - Suzanne et les vieillards, 1631

Signé et daté, au verso *Jacobus Stella Lugdunensis faciebat / Romae* 1631

Huile sur marbre, H. 25 cm ; L. 35,5 cm

Etats-Unis / Collection David Rust

Bibliographie

Bibliographie : Rosenberg, 1982, n° 98 ; Bertin, 1995-1996, n° 36

694. - Joseph et Putiphar, 1631

Signé et daté, au verso *Jacobus Stella Lugdunensis faciebat / Romae* 1631

Huile sur marbre, H. 25 cm ; L. 35,5 cm

Etats-Unis / Collection David Rust

Bibliographie : Rosenberg, 1982, n° 99

695. - L'Echelle de Jacob, vers 1630

Huile sur onyx, H. 22,5 cm ; L. 33 cm

Inventaire 1996.231.1

Historique : Vente Serre, Paris, 1992, p. 27 ; Don de Bernard C. Salomon

Los Angeles / Los Angeles Museum

Bibliographie : Bertin, 1995-1996, n° 15

696. - Sainte Cécile, 1634

Inscription au dos : peint en 1634 à Rome

Huile sur marbre

Historique : peint pour le maréchal de Créqui ?

Localisation inconnue

Documentation Gilles Chomer, Lyon, musée des Beaux-Arts.

697. - Saint Pierre visitant sainte Agathe en prison, vers 1635

Huile sur ardoise, H. 24,5 cm ; L. 31,5 cm

Oberlin / Collection privée

Bibliographie : Rosenberg, 1982, (1983), p. 36, fig. 11

698. - Annonciation, 1631

Signé et daté au dos : « Jacobus Stella Lugdunensis / fecit romae 1631 »

Huile sur lapis lazuli collée sur ardoise, H. 12,8 cm ; L. 11,4 cm

Pavie / Museo Civico del Castello Visconteo

Bibliographie : Bertin, 1995-1996, n° 38

699. - La sainte famille avec saint Jean-Baptiste, 1633

Signé et daté : "Ja...es Stella fecit / 1633"

Huile sur ardoise, H. 53 cm ; L. 57 cm

Historique : dr Cox Macro, Suffolk ; Mesdemoiselles Patterson, Norfolk ; vente Sotheby's Londres, 5 juillet 1984 ; vente Sotheby's Londres, 4 juillet 1990, n° 70 ; collection particulière ; galerie Michel Descours ; acquisition mai 2001

Montpellier / musée Fabre

700. - Sainte famille, vers 1630-1640

Huile sur ardoise, H. 28 cm ; L. 39,5 cm

Inventaire Cenacoli n° 83

Historique : collection du marquis Leopoldo Feroni, Florence ; Don 1851

Florence / Palazzo Pitti

Bibliographie : Rosenberg, 1977, n° 116

701. - Sainte famille, vers 1630-1640

Signé à droite

Huile sur ardoise, H. 51,5 cm ; L. 29,6 cm

Inventaire 977.3

Historique : acquisition musée 1977

Cherbourg / Musée des Beaux Arts

Bibliographie : Rosenberg, 1979, p. 401, fig. 1 ; Chomer, 1980, p. 88, fig. 9 ; cat. exp., Dijon, 1998 / Le Mans, 1998-1999, p. 74

Oeuvres en rapport :

Gravure de Gilles Rousselet d'après Jacques Stella, La Sainte famille, Francfort, Stadelsches Kunstinstitut.

Jacques Stella, La Sainte Famille avec l'enfant Jésus, huile sur toile, H.42 cm ; L. 54 cm, Dijon, Magnin, inventaire 1981.9.P.

702. - Sainte famille

Huile sur marbre noir, H. 35 cm ; L. 42 cm

Historique : cabinet de travail de l'empereur Napoléon III, Palais Saint-Cloud, 1870 ; Vente Christie's, New-York, 21 octobre 1997, n° 13 ; vente Sotheby's New-York, 28 janvier 1999, n° 403

Localisation inconnue

Bibliographie : Pougetoux, 2003, n° 123, p. 107

703. - Sainte famille avec un lys

Huile sur ardoise, H. 34,5 cm ; L. 43 cm

Historique : vente Sotheby's Londres, 15 juin 1988

Localisation inconnue

Œuvres en rapport : Gravure de Nicolas de Poilly d'après Jacques Stella, Sainte famille au lys, Paris, Bibliothèque nationale, vers 1635

704. - Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste

Huile sur marbre noir, H. 30 cm ; L. 23 cm

Inscription au dos : La sainte famille / Peinture sur marbre noir, réhaussé d'or / par Jacques Stella / Peintre de l'Ecole Française / mort en 1657, âgé de 66 ans / présenté / A sa Majesté l'impératrice Joséphine / épouse de Napoléon Ier Empereur de Français / L'an premier de son règne, 12 prairial / par Alexandre Lenoir, Administrateur du Musée / des Monuments privés

Historique : Offert à l'Impératrice par Alexandre Lenoir, 1er juin 1804 ; inventaire de Malmaison, 1814, n° 1064 ; vente Augsbourg, 15 juin 1819, n° 25 ; Vente Augsbourg, 1820, n° 20 ; Vente Louis- Napoléon Bonaparte, Londres, 20 aout 1840, n° 140

Localisation inconnue

Bibliographie : Pougetoux, 2003, n° 122, p. 107

705. - Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste, vers 1650

Huile sur marbre noir de Belgique, H. 22,5 cm ; L. 18,2 cm

Inventaire 1890, n. 7849

Historique : collection Mediceo Lorenesi

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 1977, n° 115 ; Florence, 2001, n° 22

Bibliographie : Barrorero, 1979, p. 10, fig. 12

706. - Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste, vers 1650

Huile sur ardoise, H. 30,3 cm ; L. 23,1 cm

Inventaire 1927.449

Historique : vente Paris, 20 décembre 1791, n° 4822 ? ; vente Paris, 29 avril 1793, n° 5049 ? ; Vente, Paris, 16 janvier 1816 ? ; Duc Hamilton ; Vente du Duc Hamilton, Christie's Londres, 24 juin 1882 ; collection de Donald Smith, baron Strathcona et Mount Royal ; 1914, collection Margaret Smith, baronne Strathcona et Mount Royal ; 1926, baron Donald Palmer Sterling ; 1927 don au musée

Montréal / Montreal museum Fine Arts

Bibliographie : Rosenberg, 1982, (1983), fig. 12

707. - Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste

Huile sur ardoise ovale, H. 30,5 cm ; L. 22,8 cm

Historique : Paris, Galerie Didier Aaron et cie 1999

Localisation inconnue

708. - Vierge se penchant sur Anne d'Autriche,

Signé en bas à gauche sur le montant du lit

Inscription sur le liseré de l'oreiller : "ANNA D'AUST. REGINA FRANC"

Huile sur pierre de touche, H. 31,9 cm ; L. 28, 8 cm

STELLA JacquesLyon, 1596 - Paris, 1657

Inventaire 1996-89

Historique : Don de Suzanne Biedermann, 1996

Lyon / musée des Beaux Arts

Bibliographie : Barroero, 1979, p. 15, tav. 23 ; Biedermann, 1983, p. 59-60

Oeuvres en rapport :

Atelier de Jacques Stella, La Vierge se penchant sur Anne d'Autriche enfant, schiste, H. 24 cm ; L. 18 cm, vente Drouot Richelieu, 29 mai 1996

Jacques Stella, attribué à, Vierge à l'enfant, huile sur marbre, H. 25 cm ; L. 19 cm, Rive Gauche, galerie d'Art et Antiquaire, Paris, 1996 (Jacques Leegenhoek)

Jacques Stella, Vierge à l'enfant, huile sur bois, H. 43 cm ; L. 33 cm, Paris, Galerie Marcus

Jacques Stella, Vierge à l'enfant, huile sur marbre, H. 30 cm ; L. 22 cm, Epinal, musée Départemental des Vosges

709. - Vierge à l'enfant

Huile sur marbre, H. 30 cm ; L. 22 cm

Non inventorié

Historique : collection de Salm

Epinal / Musée départemental des Vosges

Bibliographie : Bernard Huin, 1982, n.p.

Oeuvres en rapport :

Jacques Stella, Vierge regardant l'enfant dormir, huile sur toile, H. 46,5 cm ; L. 35,78 cm, signé et daté 1654, Paris, Drouot Richelieu, 17 juillet 1993, n° 100

710. - Vierge à l'enfant avec Marie Madeleine et saint Jacques

Huile sur pierre noire, H. 40 cm ; L. 45 cm

Historique : sotheby's Londres, 11 avril 1990, n° 1

Localisation inconnue

711. - Jésus Christ recevant la vierge dans le ciel

Huile sur albâtre oriental, forme octogonale, H. 30 cm ; L. 41 cm

Inventaire 7967

Historique : saisie révolutionnaire chez Crawford Quentin

Paris / Musée du Louvre

Bibliographie : Bergeon, 1990, p. 102

Oeuvres en rapport :

Gravure à l'eau forte par Lerouge

712. - Triomphe de Louis XIII sur les ennemis de la religion

Signé à droite sur le timon du fleuve : Jacobus Stella Galus / 164 (illisible)

Huile sur lapis-lazuli, H. 26,5 cm ; L. 34,5 cm

Inventaire MV 6124

Historique : Vente M. Bousquin, Paris, 29-31 janvier 1838, n° 365 ; janvier 1840, dn madame Adélaïde d'Orléans ; collection du duc de Vendôme ; 1932, acquis des héritiers par l'intermédiaire de Monsieur Henri Dimier

Versailles / Musée national du château

Exposition : Paris, 2002, n° 1

Bibliographie : Bajou, 1998, p. 48

713. - Sémiramis

Huile sur ardoise, H. 35,5 cm ; L. 53 cm

Historique : Sotheby's Londres, 12 décembre 1990

Localisation inconnue

714. - Repos pendant la fuite en Egypte

Huile sur ardoise, H. 39,5 cm ; L. 52 cm

Glasgow / Musée de Glasgow

715. - Attribué à

Jugement de Paris

Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 62 cm

Milan / Collection Giuliani

Exposition : Milan, 2000-2001, n° 47

Bibliographie : Salsi, 2003, fig. 4

716. - Attribué à

Un Chasseur avec une nymphe sur les épaules

Huile sur ardoise

Milan / collection Giulini

Bibliographie : Salsi, 2003, fig. 1, p.297

Oeuvre en rapport :

Giorgio Ghisi, Chasseur avec une nymphe sur les épaules, gravure, Milan, Civica Raccolta delle Stampe

717. - Attribué à

Tobie et l'ange

Huile sur pietra paesina, H. 17 cm ; L. 31 cm

Paris / Collection particulière

Bibliographie : Massinelli, 2004, p. 118-119

718. - Attribué à

Vierge à l'enfant avec saint François et saint Jean Baptiste

Huile sur ardoise, H. 38,1 cm ; L. 42,6 cm

Historique : Vente 15 novembre 1791 ? ; Vente 1801 ? ; vente Christie's New-York, 1997 ; vente Sotheby's New-York, 28 janvier 1999, n° 403

BREBIETTE Pierre
(1598 ? - 1642)

719. - *L'Adoration des Mages*, vers 1625-1630

Huile sur ardoise, dimensions inconnues

Australie / Collection particulière

Bibliographie : Paola Pacht Bassani, Annick Notter, 2000, pp. 50-51

720. - *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, vers 1624-1625

Huile sur ardoise, dimensions inconnues

Rome / Galleria Pallavicini

Bibliographie : Paola Pacht Bassani, Annick Notter, 2000, p. 49

Ecole française ?, XVIIe siècle

721. - *Rapt de Proserpine*, vers 1650

Huile sur marbre noir de Belgique, H. 52 cm ; L. 69 cm

Historique : inventaire 1911 ; déposé au musée de Bolzano en 1937 ; Palais Pitti en 1981

Inventaire 1911, n. 564

Florence / Galleria Palatina

Exposition : Florence, 2001, n° 23

Bibliographie : Chiarini dans [collectif], 2001, p 311-313 (Jacques Stella) ; Salsi, 2003, fig.3

722. - *Christ marche sur les eaux*

Huile sur marbre ?, H. 54 cm ; L. 74 cm

Inventaire 1911, n. 1432

Florence / Galleria Palatina

Exposition, Florence, 2001, n° 26

723. - *Le Baptême du Christ*

Huile sur albâtre, H. 32 cm ; L. 40 cm

Inventaire 858.I.23

Tours / Musée des Beaux Arts

Bibliographie : Fohr, 1982, n° 77, p. 76

724. - *Saint Jérôme*

Huile sur améthyste, H. 13 cm ; L. 18 cm

Inventaire T. 30

Historique : legs Trimolet, 1878

Tours / musée des Beaux-Arts

Bibliographie : Fohr, 1982, n° 1.2 n° 9, p. 134

725. - *La Mort de Sainte Cécile*

Huile sur marbre blanc, H. 41 cm ; L. 33 cm

Inventaire 793.7.1

Historique : 1790-1794 saisie révolutionnaire au couvent des Ursulines de Tours

Tours / Musée des Beaux Arts

Bibliographie : Fohr, 1982, n° 81, p. 77-78

ILLUSTRATIONS

Liste des illustrations

- Fig. A : anonyme, *Ermite* (Extr. Aldrovandi, 1648, p. 756)
- Fig. B : anonyme, *Ermite* (Extr. Aldrovandi, 1648, p. 757)
- Fig. C : anonyme, *Pèlerin entouré d'anges* (Extr. Aldrovandi, 1648, p. 758)
- Fig. D : anonyme, *Pierres peintes par la nature représentant des oiseaux* (Extr. Kircher, 1665, p. 32)
- Fig. E : anonyme, *Pierres peintes par la nature représentant des animaux* (Extr. Kircher, 1665, p. 33)
- Fig. F : anonyme, *Pierres peintes par la nature représentant des êtres humains* (Extr. Kircher, 1665, p. 31)
- Fig. G : anonyme, *Pierre imagée représentant la Vierge à l'Enfant* (Extr. Kircher, 1665, p. 44)
- Fig. H : anonyme, *Pierres imagées représentant des saints* (Extr. Kircher, 1665, p. 36)
- Fig. 1 : RICCIARELLI (Daniele), *David combattant Goliath* (Documentation château de Fontainebleau)
- Fig. 2 : Ecole d'Annibale Carrache, *Paysage avec roche anthropomorphe* (Extr. Lugli, 1997, n° 77, [n.p.])
- Fig. 3 : MOMPER (Joos de), *Paysage anthropomorphe* (Extr. Venise, 1987, p. 191)
- Fig. 4 : MOMPER (Joos de), *Paysage anthropomorphe* (Extr. Lugli, 1997, n° 74)
- Fig. 5 : GHEYN II (Jacques de), *Roches et plantes* (Extr. Venise, 1987, p. 195)
- Fig. 6 : Anonyme, Rome (entourage de Maratta), *Vierge de Lorette* (La Rochelle, musée des Beaux-Arts)
- Fig. 7 : KÖNIG (Johann), *Repos pendant la fuite en Egypte* (Extr. Cséfalvay, 1993, p. 206)
- Fig. 8 : CARRACHE (Antonio), *Vierge à l'enfant avec saint François* (Rome, Pinacoteca Capitolina, photographie Antonio Idini)
- Fig. 9 : D'après Antonio CARRACHE, *Vierge à l'enfant avec saint François* (Rome, Pinacoteca Capitolina, photographie Antonio Idini)
- Fig. 10 : PIAZZA (Cosimo), *Christ mort entouré d'un ange et de saint François* (Photo de l'auteur, Rome, Palazzo dei Conservatori)
- Fig. 11 : BASSANO (Jacopo), *Crucifixion* (Extr. Bassano / Forth-Worth, 1992-1993, n° 55)
- Fig. 12 : Anonyme, Rome, premier quart du XVIIe siècle ?, *Déluge* (Florence, Opificio delle Pietre Dure)
- Fig. 13 : pierre paysagère (Extr. Florence, 2001, n° 28)
- Fig. 14 : LIAGNIO (Filippo Napoletano) *Roger libère Angélique* (photo de l'auteur, Florence, Istituto di Studi Etruschi)
- Fig. 15 : POELENBURGH (Cornelis Van), attribué à, *Léto transforme les bergers en grenouille* (Florence / Opificio delle Pietre Dure)
- Fig. 16 : SALVIATI (Francesco), *La Nativité* (photo de l'auteur, Rome, Palazzo dei Conservatori)
- Fig. 17 : Anonyme florentin, vers 1550, *Ferdinand de Médicis* (extr. Butters, 1996, n° XXXII)
- Fig. 18 : Anonyme florentin, vers 1560, *Portrait de Benvenuto Cellini* (documentation Musée d'Ecouen)

- Fig. 19 : CORTONE (Pierre de), *La Nativité* (Extr. catalogue Madrid, 1994, p. 320)
- Fig. 20 : d'après Jacopo Bassano, *L'Adoration des bergers* (documentation Kimbell Art Museum)
- Fig. 21 : PENNI (Luca), attribué à, *La Déposition*, (photo de l'auteur, Auxerre, cathédrale d'Auxerre)
- Fig. 22 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *La Nativité de la Vierge* (Extr. Volpe, Lucco, 1980, tav.LXII)
- Fig. 23 : ZUCCARO (Taddeo), *La Conversion de Saul* (Rome, Soprintendenza, négatif 85212)
- Fig. 24 : ZUCCARO (Federico), *L'Adoration des mages* (Extr. Acidini Luchinat, 1998, vol. I, n° 15, p. 233)
- Fig. 25 : ZUCCARO (Federico), *Le Couronnement de la Vierge* (Extr. Acidini Luchinat, 1998, vol. I, n° 17, p. 273)
- Fig. 26 : ZUCCARO (Federico), *Résurrection du fils de la veuve de Nain* (Extr. Acidini Luchinat, 1998, vol. II, n° 79, p. 38)
- Fig. 27 : ZUCCARO (Federico) , *Saint Marc* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 28 : ZUCCARO (Federico), *La Dérision du Christ* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 29 : ZUCCARO (Federico), *Christ au calvaire* (Documentation Rome, Photothèque Hertziana)
- Fig. 30 : ZUCCARO (Federico), *Christ au calvaire* (Extr. Acidini Luchinat, 1998, vol. II, fig. 4, p. 181)
- Fig. 31 : VENUSTI (Marcello), *Sainte Catherine* (photo de l'auteur, Rome, S. Agostino)
- Fig. 32 : VENUSTI (Marcello), *Sainte Catherine* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 33 : VENUSTI (Marcello), *Scènes de la vie de saint Jean Baptiste* (photo de l'auteur, Rome, Santa Caterina dei Funari)
- Fig. 34 : VENUSTI (Marcello), *La Prédication de saint Jean Baptiste* (photo de l'auteur, Rome, Santa Caterina dei Funari)
- Fig. 35 : VENUSTI (Marcello), *Portrait de Ludovico I de Torres* (photo de l'auteur, Rome, Santa Caterina dei Funari)
- Fig. 36 : VENUSTI (Marcello), *Portrait de Luigi de Torres* (photo de l'auteur, Rome, Santa Caterina dei Funari)
- Fig. 37 : VENUSTI (Marcello), *La Nativité de saint Jean Baptiste* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 38 : VENUSTI (Marcello), *La Nativité de saint Jean Baptiste* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 39 : VENUSTI (Marcello), *L'Apparition de l'ange à Zacharie* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 40 : VENUSTI (Marcello), *L'Apparition de l'ange à Zacharie* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 41 : VENUSTI (Marcello), *Saint Jean Baptiste* (Rome, Soprintendenza, négatif 107925)
- Fig. 42 : MUZIANO (Girolamo), *La Déposition* (Rome, Soprintendenza, négatif 179941)
- Fig. 43 : MUZIANO (Girolamo), *La Déposition* (Documentation Paris, photothèque Louvre)
- Fig. 44 : VENUSTI (Marcello), *La Vierge à l'enfant entourée de saints Pierre et Paul* (Rome, Museo Capitolino)
- Fig. 45 : PULZONE (Scipione) *L'Assomption* (Rome, Soprintendenza, négatif 160623)
- Fig. 46 : VANNI (Francesco), *La Chute de Simon Mage* (Extr. Chapell, Kirwin, 1974, n° 26)
- Fig. 47 : *Vue du chœur de l'église de Santa Maria in Vallicella* (Extr. Londres-Rome, 2001, fig. 9)
- Fig. 48 : RUBENS (Pierre Paul), *Vierge de la Vallicella* (Extr. Lille, 2004, fig. 25a)
- Fig. 49 à 52 : FONTANA (Lavinia), *Saintes Claire, Catherine, Agnès et Cécile* (Extr. Cantaro, 1989, n°4)
- Fig. 53 : CARPI (Girolamo da), attribué à, *Portrait de Bindo Altoviti* (Extr. Boston-Florence, 2004, n° 17)
- Fig. 54 : SALVIATI (Francesco), *Portrait de Roberto di Filippo di Filippo Strozzi ?* (Extr. Rome, 1998, p. 49)
- Fig. 55 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Portrait de Clément VII* (Extr. Volpe, Lucco, 1981, n°

101)

- Fig. 56 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Portrait de Clément VII* (Los Angeles, Los Angeles Museum)
- Fig. 57 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Portrait de Paul III et son neveu Octave Farnese* (Extr. Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 58 : CONTE (Jacopino del), attribué à, *Portrait de Giulia Gonzaga* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 59 : CONTE (Jacopino del), *Portrait de Giulia Gonzaga* (Extr. Schäffer, 1906, p. 31)
- Fig. 60 : SALVIATI (Francesco) ?, *Giulia Gonzaga* (Milan, Finarte)
- Fig. 61 : CONTE (Jacopino del) *Vittoria Farnese ?* (Rome, Soprintendenza, négatif 100187)
- Fig. 62 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia), *Cléopâtre* (Rome, Soprintendenza, négatif 95784)
- Fig. 63 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia), *Lucrèce* (Rome, Soprintendenza)
- Fig. 64 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia), *Vierge à l'enfant* (Milan, Finarte)
- Fig. 65 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia), *Vénus et l'amour* (Milan, collection Giulini)
- Fig. 66 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Christ porte-croix* (Documentation Florence, Kunsthistorisches)
- Fig. 67 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Christ porte-croix* (Extr. Volpe, Lucco, 1981, n° 93, p. 122)
- Fig. 68 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Christ porte-croix* (Extr. Madrid, 1995, n° 5)
- Fig. 69 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo), *Pietà* (Extr. Madrid, 1995, n° 10)
- Fig. 70 : TITIEN, *Ecce Homo* (Extr. Madrid, 2003, n° 36)
- Fig. 71 : TITIEN, *Vierge de douleur* (Extr. Cagli, Valcanover, 1969, tav. LI)
- Fig. 72 : TITIEN, *Vierge de douleur* (Extr. Cagli, Valcanover, 1969, tav. LI)
- Fig. 73 : BASSANO (Jacopo), école de, *Christ porte-croix* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 4)
- Fig. 74 : BASSANO (Jacopo), attribué à, *Déposition* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 75 : BASSANO (Francesco), *Dérision du Christ* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 2)
- Fig. 76 : BASSANO (francesco), *Oraison dans le jardin* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 3)
- Fig. 77 : d'après Jacopo Bassano ?, *Adoration des mages* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 5)
- Fig. 78 : d'après Jacopo Bassano ?, *Adoration des bergers* (Extr New-York, Corsini, n° 8a)
- Fig. 79 : CALIARI (Paul Veronese), attribué à, *Crucifixion avec les deux larrons* (Extr. Padoue, 1992, [n.p])
- Fig. 80 : BRUSASORCI (Felice), *Lamentation sur le Christ mort* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 81 : BRUSASORCI (Felice), *Lamentation sur le Christ mort* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 82 : BRUSASORCI (Felice), *Lamentation sur le Christ mort* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 83 : BRUSASORCI (Felice), *Lamentation sur le Christ mort* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 84 : FARINATI (Paolo), *Christ à la colonne* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 85 : FARINATI (Paolo), *Christ à la colonne* (don du collectionneur, photo)
- Fig. 86 : FARINATI (Paolo), *Enée fuyant Troie* (photo de l'auteur, Sienne, Pinacoteca)
- Fig. 87 : FARINATI (Paolo), *Enée fuyant Troie* (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 88 : FARINATI (Paolo), *Lamentation sur le Christ mort* (Extr. Vente New-York, 2003)
- Fig. 89 : FARINATI (Orazio), *Lamentation sur le Christ mort* (Extr. Vente Christie's Londres, 2003)
- Fig. 90 : CREARA (Sante), *Christ mort avec un ange* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 18)
- Fig. 91 : CREARA (Sante), *Déposition* (Extr. Vente Sotheby's Londres, 1997, n° 212)

- Fig. 92 : TURCHI (Alessandro), *Résurrection de Lazare* (Extr. Vérone, 1999, n° 16)
- Fig. 93 : OTTINO (Pasquale), *Résurrection de Lazare* (Extr. Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 94 : TURCHI (Alessandro), *Saint Pierre visite sainte Agate en prison* (Extr. Vérone, 1999, n° 29)
- Fig. 95 : TURCHI (Alessandro), *Allégorie du baptême de Girolamo Marino* (Extr. Vérone, 1999, n° 11)
- Fig. 96 : BRUSASORCI (Felice), *Baptême du fils de Giovanni Cornaro* (Extr. Vérone, 1999, fig. 1)
- Fig. 97 : BERNARDI (Pietro), *Christ en croix entouré de deux anges* (Milan, Galleria Altomani)
- Fig. 98 : VASARI (Giorgio), attribué à, *Christ dans la maison de Marthe et Marie* (Extr. Pillsbury, 1970, n° 36)
- Fig. 99 : VASARI (Giorgio), *L'Adoration des bergers* (Extr. Vente Sotheby's New-York, 2004, n° 18A)
- Fig. 100 : VASARI (Giorgio), *Plan des peintures de la salle du Cinquecento* (Extr. Rubinstein, 1967, n° 2)
- Fig. 101 : Vue du Studiolo (Extr. Allegri, Cechi, 1980, p. 323)
- Fig. 102 : LIGOZZI (Jacopo), *Boniface VIII reçoit les douze empereurs florentins représentant les puissances d'Europe et d'Asie* (photo de l'auteur, Florence, Palazzo Vecchio, Salone de Cinquecento)
- Fig. 103 : LIGOZZI (Jacopo), *Pie V couronne Cosme de Médicis grand duc de Toscane et les douze empereurs florentins représentant les puissances d'Europe et d'Asie* (photo de l'auteur, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento)
- Fig. 104 : CARDI (Lodovico dit le Cigoli), *Cosme de Médicis crée Duc par le sénat florentin* (photo de l'auteur, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento)
- Fig. 105 : CRESTI (Domenico dit le Passignano), *Cosme de Médicis reçoit de Pie IV l'investiture du grand maître de l'ordre des chevaliers de saint Stéphane* (photo de l'auteur, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento)
- Fig. 106 : CARDI (Lodovico dit le Cigoli), *La Cène*, (Documentation Paris, photothèque Louvre)
- Fig. 107 : d'après Lodovico Cigoli, *Saint François recevant les stigmates* (Florence, Istituto di Studi Etruschi)
- Fig. 108 : LIAGNIO (Filippo Teodoro dit Filippo Napoletano), *Pillage d'une ville avec des soldats et des captifs* (Sotheby's Londres, 1998, n° 236, négatif O 46514)
- Fig. 109 : LIAGNIO (Filippo Teodoro dit Filippo Napoletano), *Dante et Virgile aux enfers* (Extr. Londres-Rome, 2001, n° 113)
- Fig. 110 : LIAGNIO (Filippo Teodoro dit Filippo Napoletano), *Bataille navale* (photo de l'auteur Florence, Opificio delle Pietre dure)
- Fig. 111 : LIAGNIO (Filippo Teodoro dit Filippo Napoletano), *Bataille navale* (Extr. Florence, 2001, n° 10)
- Fig. 112 : LIGOZZI (Francesco) ?, *Dante et Virgile aux enfers* (Extr. Florence, 2001, fig. 6)
- Fig. 113 : MURILLO (Bartolomé Esteban), *Oraison dans le jardin* (Extr. Meslay, 2001)
- Fig. 114 : TEMPESTA (Antonio), *Chasse aux sangliers* (Photo de l'auteur, Lyon, collection Gilbert Molle)
- Fig. 115 : TEMPESTA (Antonio), *Vue du château saint Ange* (Vatican, Museo Vaticano, négatif n° IV.36.15)
- Fig. 116 : TEMPESTA (Antonio), *Prise de Jérusalem* (Documentation Rome, photothèque Hertziana)
- Fig. 117 : LIAGNIO (Filippo Teodoro dit Filippo Napoletano), *Prise de Jérusalem* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 30)
- Fig. 118 : TEMPESTA (Antonio), *Passage de la mer rouge*, (Documentation Florence, photothèque Kunsthistorisches)
- Fig. 119 : TEMPESTA (Antonio), *Passage de la mer rouge* (Madrid, Patrimonio nazionale, négatif DG 017162)
- Fig. 120 : TEMPESTA (Antonio), *Passage de la mer rouge* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 48)
- Fig. 121 : d'après Antonio Tempesta, *Passage de la mer rouge* (Orléans, musée des Beaux Arts)

- Fig. 122 : TEMPESTA (Antonio) ?, *Moïse trouvé sur l'eau* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 52a)
- Fig. 123 : TEMPESTA (Antonio) ?, *Moïse transforme l'eau du Nil en sang* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 52a)
- Fig. 124 : CESARI (Giuseppe dit le Cavalier d'Arpin), *Persée délivre Andromède* (Extr. Röttgen, 2000, n° 98)
- Fig. 125 : Ecole bolonaise, *Persée délivre Andromède* (don Erich Schleier)
- Fig. 126 : CARRACHE (Antonio) ?, *Vocation de saint Pierre* (Sotheby's New-York)
- Fig. 127 : Guido Reni, d'après, *La Vierge contemplant l'enfant Jésus endormi* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 78)
- Fig. 128 : ALBANI (Francesco), *Vierge à l'enfant entouré de deux anges* (Photo de l'auteur, Rome, pinacoteca Capitolina)
- Fig. 129 : anonyme, Prague, d'après Hans van Aachen ?, *Christ mort avec un ange et Madeleine* (photo de l'auteur, Milan, collection Giulini)
- Fig. 130 : ROTTENHAMMER (Hans), *Loth et ses filles* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 41)
- Fig. 131 : CERQUOZZI (Michelangelo), *Cardeuse de lin* (Extr. Florence, 20001, fig. 7)
- Fig. 132 : CERQUOZZI (Michelangelo), *Homme avec un chien* (Extr. Florence, 20001, fig. 8)
- Fig. 133 : CERQUOZZI (Michelangelo), *Berger assis et un jeune homme* (photo de l'auteur, Lyon, collection Gilbert Molle)
- Fig. 134 : BRAMER (Leonard), *Cavaliers autour d'un feu* (photo de l'auteur)
- Fig. 135 : BRAMER (Leonard), *Les Trois Marie au tombeau* (photo Lemme, Rome)
- Fig. 136 : LAIRE (Sigismundo), *Annonciation* (Madrid, Patrimonio nacional, négatif DG 008262)
- Fig. 137 : LAIRE (Sigismundo), *Résurrection* (Madrid, Patrimonio nacional, négatif DG 008150)
- Fig. 138 : STELLA (Jacques), *Hélène trouvant la vraie croix* (Documentation Lyon, Gilles Chomer)
- Fig. 139 : STELLA (Jacques), *L'Empereur Héraclius entre dans Jérusalem avec la vraie croix* (Sotheby's New-York, 1992)
- Fig. 140 : STELLA (Jacques), *L'Annonciation* (documentation Pavie, Museo)
- Fig. 141 : STELLA (Jacques), *Songe de Jacob* (Los Angeles, Los Angeles Museum)
- Fig. 142 : STELLA (Jacques), *Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste* (Documentation Lyon, Gilles Chomer)
- Fig. 143 : STELLA (Jacques), *Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste* (Extr, Florence, 2001, n° 22)
- Fig. 144 : STELLA (Jacques), *Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste* (Montreal, Montreal Museum Fine Arts)
- Fig. 145 : CAMPI (Bernardino), attribué à, *Pietà* (Photo de l'auteur, Milan, collection Giulini)
- Fig. 146 : BIANCHI (Isidoro), *Immaculée avec les anges* (Extr. Milan, 2000-2001, n° 7)
- Fig. 147 : BIANCHI (Isidoro), *Déposition avec saint Michel* (Extr. Campione d'Italia, n° 12)
- Fig. 148 : BIANCHI (Isidoro), *Le Banquet des Dieux aux noces d'Amour et psyché* (photo de l'auteur, Gênes, Palazzo Bianco)
- Fig. 149 : SAGLIER (Giovanni), *Nature Morte* (Extr. Natale, 2000, p. 27)
- Fig. 150 : Della ROVERE (Giovanni Battista et Giovanni Mauro), *Mystères du Rosaire* (Photo de l'auteur, Chiari, église annexe de Santa Maria Maggiore)
- Fig. 151 : *Maître-autel* (photo de l'auteur, Milan, Santa Maria della Passione)
- Fig. 152 : *Maître-autel* (photo de l'auteur, Milan, Santa Maria della Passione)
- Fig. 153 : *Maître-autel* (photo de l'auteur, Milan, Santa Maria della Passione)
- Fig. 154 : SEMINO (Andrea), *Visitation* (photo de l'auteur, Gênes, S. Maria di Castello)
- Fig. 155 : SEMINO (Andrea), *Adoration des bergers* (photo de l'auteur, Gênes, S. Maria di Castello)
- Fig. 156 : SEMINO (Andrea), *Présentation au temple* (photo de l'auteur, Gênes, S. Maria di Castello)
- Fig. 157 : SEMINO (Andrea), *Jésus parmi les docteurs* (Photo de l'auteur, Gênes, S. Maria di Castello)
- Fig. 158 : SEMINO (Alessandro et Cesare), *Assomption* (Photo de l'auteur, Gênes, S. Siro)
- Fig. 159 : CAMBIASO (Luca), *Vierge entourée de saint Bernard et sainte Claire* (photo de l'auteur, Gênes, clarisse cappuccine del SS. Sacramento)
- Fig. 160 : CAMBIASO (Luca), attribué à ?, *Baptême du Christ* (photo de l'auteur, Gênes, San

Giacomo Apostolo)

- Fig. 161 à 163 : BENSO (Giulio), *La Cène* (photo de l'auteur, Gênes, museo S. Agostino)
- Fig. 164 à 167 : BENSO (Giulio), *Lavement des pieds* (photo de l'auteur, Gênes, museo S. Agostino)
- Fig. 168 à 170 : BENSO (Giulio), *L'Entrée dans Jérusalem* (photo de l'auteur, Gênes, museo S. Agostino)
- Fig. 171 : Piola (Pellegro), *La Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint Eligio* (Zanolla, 1993, n° 1)
- Fig. 172 et 173 : CARLONE, (Giovan Battista), *Calotte et coupole de l'église du Gesù* (photo de l'auteur, Gênes, Gesù)

Illustrations

Figure A : Anonyme
Ermite
dans Ulisse Aldrovandi,
Musaeum Metallicum...,
Bologne, 1648



Figure B : Anonyme
Ermite
Gravure
dans Ulisse Aldrovandi,

Museum Metallicum ...,
Bologne 1648



Figure C : Anonyme
Pèlerin entouré d'anges
Gravure
dans Ulisse Aldrovandi,
Museum Metallicum ...,
Bologne 1648



Figure D : Anonyme
Pierres imagées représentant des oiseaux
Gravure

dans Ulisse Aldrovandi,
 Museaum Metallicum ...,
 Bologne 1648



Figure E : Anonyme
 Pierres imagées représentant des animaux
 Gravure
 dans Ulisse Aldrovandi,
 Museaum Metallicum ...,
 Bologne 1648

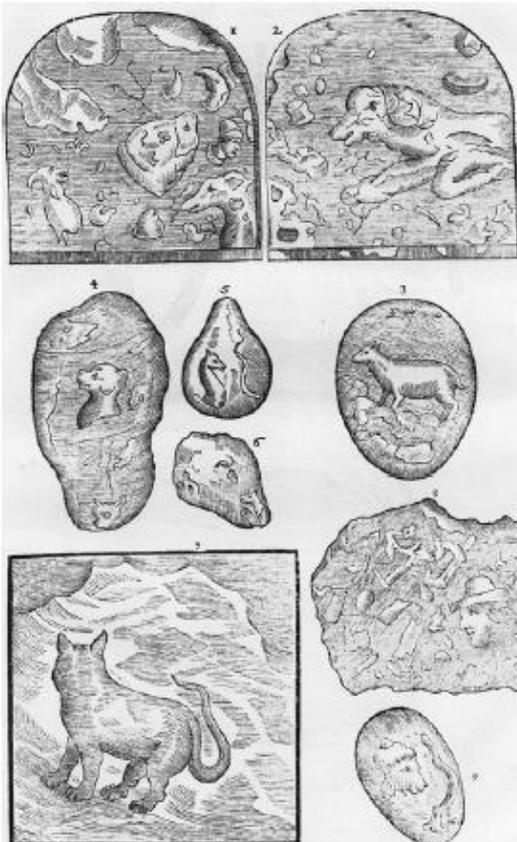


Figure F : Anonyme
 Pierres imagées représentant des êtres humains
 Gravure
 dans Ulisse Aldrovandi,
 Museum Metallicum ...,
 Bologne 1648



Figure G : Anonyme
 Pierre imagée représentant la Vierge à l'enfant
 Gravure
 dans Ulisse Aldrovandi,
 Museum Metallicum ...,
 Bologne 1648



Figure H : Anonyme
 Pierres imagées représentant des êtres humains
 Gravure
 dans Ulisse Aldrovandi,
 Museum Metallicum ...,
 Bologne 1648



Figure 1a-b : RICCIARELLI (Daniele)
 David combattant Goliath
 Huile sur ardoise, H. 133 cm ; L. 177 cm, recto verso
 Fontainebleau / Château (dépôt du Louvre)



Figure 2 : Ecole d'Annibale Carrache
Paysage représentant le torse du Belvédère
Plume, encre brune, H. 195 mm ; L. 270 mm
Turin / Biblioteca Reale

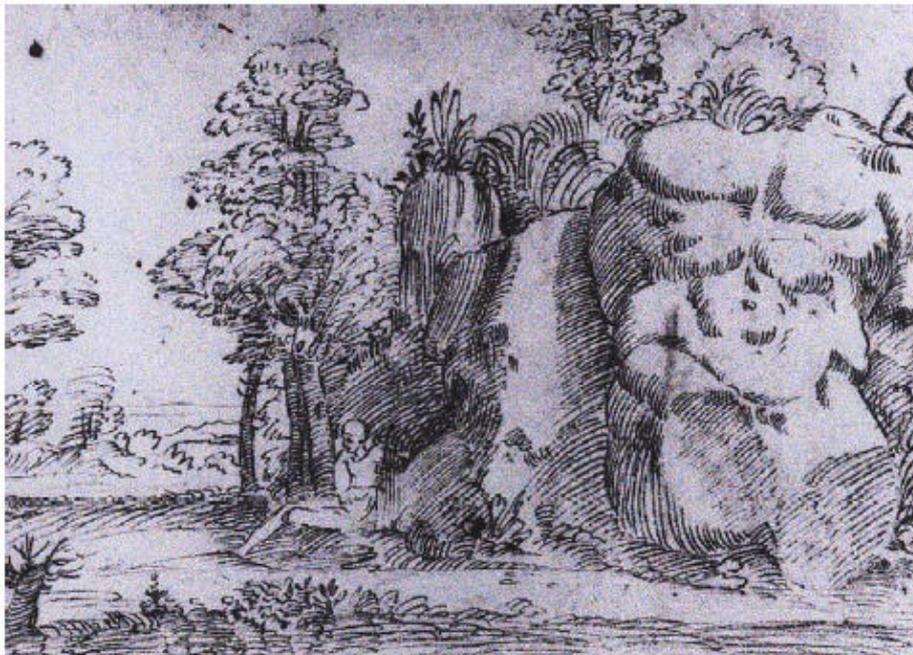


Figure 3 : MOMPER (Joos de)
Paysage anthropomorphe
Huile sur toile, H. 52, 5 cm ; L. 39,6 cm
Paris / Collection Jean-Jacques Lebel



Figure 4 : MOMPER (Joos de)
Paysage anthropomorphe
Huile sur toile, H. 52, 5 cm ; L. 39,6 cm
Paris / Collection Jean-Jacques Lebel



Figure 5 : GHEYN II (Jacques de)
Roches et plantes formant des têtes grotesques
Encre sur papier, H. 266 mm ; L. 175 mm
Paris / Fondation Custodia, Institut néerlandais



Figure 6 : Anonyme, Rome, XVIIe siècle (entourage de Carlo Maratta) ?
La Vierge de Lorette
Huile sur pierre paysagère, H. 22 cm ; L. 38 cm
La Rochelle / Musée des Beaux-Arts



Figure 7 : KÖNIG (Johann)
Repos pendant la fuite en Égypte
Huile sur pierre paysagère, H. 17,5 cm ; L. 35 cm
Esztergom / Christliches Museum



Figure 8 : CARRACHE (Antonio)
Vierge à l'enfant avec saint François
Huile sur albâtre, H. 22 cm ; L. 18 cm
Naples / Museo di Capodimonte



Figure 9 : d'après Antonio CARRACHE
Vierge à l'enfant avec saint François
Huile sur cuivre, H. 22 cm ; L. 17,8 cm
Rome / Pinacoteca Capitolina



Figure 10 : PIAZZA (Cosimo)
Christ mort entouré d'un ange et saint François
Huile sur ardoise, H. 115 cm ; L. 255 cm



Figure 11 : BASSANO (Jacopo) ?

Crucifixion

Huile sur pierre de touche, H. 49,4 cm ; L. 29,8 cm

Barcelone / Museu Nacional d' Art de Catalunya



Figure 12 : Anonyme, Rome, premier quart du XVIIe siècle ?
Déluge
Huile sur marbre mischio, H. 71,5 cm ; L. 53 cm
Florence / Istituto di Studi Etruschi



Figure 13 : Pierre paysagère

collomb_al_fig013.jpg

Figure 14 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)

Roger libère Angélique

Huile sur lineato d'arno, H. 43 cm ; L. 27 cm

Florence / Istituto di Studi Etruschi



Figure 15 : POELENBURGH (Cornelius Van), attribué à

Léto transforme les bergers de Lycie en grenouilles

Huile sur lapis-lazuli, H. 22 cm ; L. 33 cm



Figure 16 : SALVIATI (Francesco)
L'Adoration des bergers
Huile sur péperin, H. 176 cm ; L. 172 cm
Rome / Palazzo della Cancelleria



Figure 17 : Anonyme florentin, 1550 ca
Ferdinand de Médicis
Huile sur porphyre
Localisation inconnue



Figure 18 : Anonyme florentin, 1560 ca
Benvenuto Cellini
Huile sur porphyre, H. 0,81 cm ; L. 0,83 cm
Ecouen / Musée de la Renaissance



Figure 19 : CORTONE (Pierre de)
Nativité
Huile sur aventurine, H. 51 cm ; L.. 40 cm
Madrid / Museo del Prado



Figure 20 : d'après Bassano (Jacopo)
Adoration des Mages
Huile sur jaspe, H. 18,4 cm ; L. 14 cm
Fort Worth / Kimbell Art Museum



Figure 21 : PENNI (Luca), attribué à
Déposition
Huile sur ardoise, H. 73 cm ; L. 153 cm
Auxerre / cathédrale d'Auxerre



Figure 22 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Naissance de la Vierge
Huile sur péperin, H. 560 cm ; L. 350 cm
Rome / Santa Maria del Popolo



Figure 23 : ZUCCARO Taddeo
Conversion de Saul
Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 260 cm
Rome / San Marcello al Corso



Figure 24 : ZUCCARO (Federico)
Adoration des Mages
Huile sur six morceaux de marbre
Venise / San Francesco della Vigna



Figure 25 : ZUCCARO (Federico)
Couronnement de la Vierge entouré et les saints
Huile sur ardoise, H. 893 cm ; L. 397 cm
Rome / San Lorenzo in Damaso



Figure 26 : ZUCCARO (Federico)
La Résurrection du fils de la veuve de Nain
huile sur ardoise, H. 412 cm ; L. 276 cm
Orvieto / Museo dell'Opera del Duomo

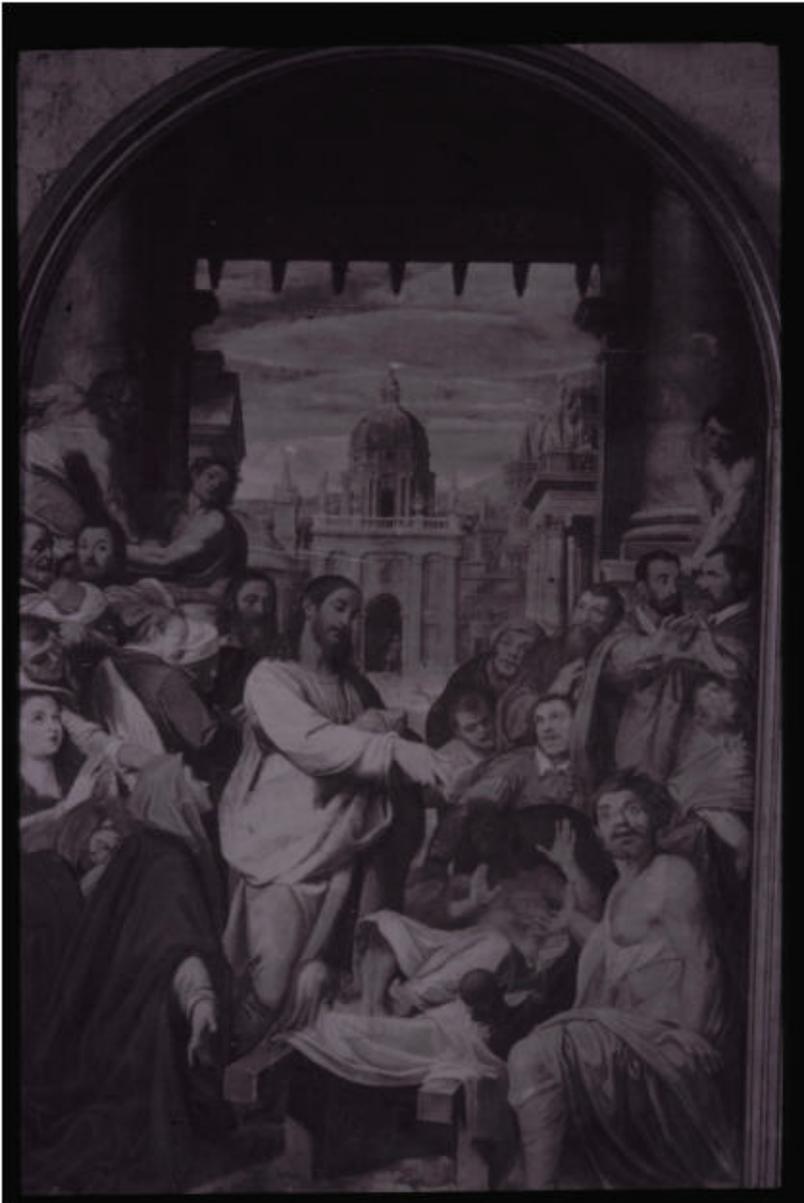


Figure 27 : ZUCCARO (Federico)
Saint Marc
Huile sur ardoise, H. 180 cm ; L. 60 cm
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figures 28-29 : ZUCCARO (Federico)
Dérision du Christ et Christ au Calvaire
Huile sur ardoise, H. 180 cm ; L. 60 cm, chacun
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 30 : ZUCCARO (Federico)
Christ au calvaire
Huile sur ardoise, H. 166 cm ; L. 250 cm
Rome / Santa Prassede



Figure 31 : VENUSTI (Marcello)
Sainte Catherine
Huile sur ardoise, H. 164 cm ; L. 82 cm
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 32 : VENUSTI (Marcello) ?
Sainte Catherine
plume, lavis, encre brune, H. 264 mm ; L. 212 mm
Milan / Pinacoteca Ambrosiana



Figure 33 : VENUSTI (Marcello)
Scènes avec l'Apparition de l'ange à Zacharie, un saint non identifié et Simon
Huile sur ardoise
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 34 : VENUSTI (Marcello)
Prédication de saint Jean Baptiste
Huile sur ardoise
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figures 35 et 36 : VENUSTI (Marcello)
Portraits de Ludovico I de Torres et Luigi de Torres
Huile sur ardoise, diamètre 60 cm, chacun
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 37 : VENUSTI (Marcello)
Nativité de saint Jean Baptiste
Huile sur ardoise
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 38 : VENUSTI (Marcello)

Nativité de saint Jean Baptiste
plume, encre brune, lavis, pierre noire, H. 275 mm ; L. 307 mm
Stockholm / National Museen



Figure 39 : VENUSTI (Marcello)
Apparition de l'Ange à Zacharie
Huile sur ardoise
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 40 : VENUSTI (Marcello)
Apparition de l'Ange à Zacharie
plume et encre, 272 mm ; L. 415 mm
Moscou / Musée Puskin



Figure 41 : VENUSTI (Marcello)
Saint Jean Baptiste
Huile sur ardoise, H. 175 cm ; L. 88 cm
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 42 : MUZIANO (Girolamo)
Déposition
Huile sur ardoise, H. 280 cm ; L. 158 cm
Rome / Santa Caterina dei Funari



Figure 43 : MUZIANO (Girolamo)
Déposition
Sanguine avec rehauts de blanc,
H. 285 mm ; L. 206 mm
Paris / Musée du Louvre



Figure 44 : VENUSTI (Marcello)
Vierge en gloire avec saint Pierre et saint Paul
Huile sur ardoise, H. 243 cm ; L. 144 cm
Rome / Palazzo dei Conservatori



Figure 45 : PULZONE (Scipione)
Assomption
Huile sur ardoise, H. 550 cm ; L. 300 cm
Rome / San Silvestro al Quirinale



Figure 46 : VANNI (Francesco)
Chute de Simon mage
Huile sur ardoise, H. 723 cm ; L. 427 cm
Rome / Basilique Saint Pierre (dépôt)



Figure 47 : Vue du chœur de l'église de Santa Maria in Vallicella
avec les tableaux de Pierre Paul Rubens
Rome / Santa Maria in Vallicella



Figure 48 : RUBENS (Pierre Paul)
Vierge de la Vallicella
Huile sur ardoise, H. 425 cm ; L. 280 cm
Rome / Santa Maria in Vallicella



Figures 49 à 52 : FONTANA (Lavinia)
Saintes Claire, Catherine, Agnès et Cécile
Huile sur ardoise, H. 140 cm ; L. 73 cm, chacune
Rome / Santa Maria della Pace



Figure 53 : CARPI (Girolamo da), attribué à
Portrait de Bindo Altoviti
Huile sur ardoise, H. 88 cm ; L. 73 cm
Genève / Collection particulière



Figure 54: SALVIATI (Francesco) ?
Portrait de Roberto di Filippo di Filippo Strozzi
Huile sur marbre, 9 cm de diamètre
New-York / Collection Marco Grassi



Figure 55 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Portrait de Clément VII
Huile sur ardoise, H. 50 cm ; L. 47 cm
Naples / Museo di Capodimonte



Figure 56 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Portrait de Clément VII
Huile sur ardoise, H. 105,4 cm ; L. 87,6 cm
Los Angeles / J. Paul Getty Museum



Figure 57 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Portrait de Paul III et son neveu Octave Farnese
Huile sur ardoise, H. 103,5 cm ; L. 89 cm
Parme / Galleria Nazionale



Figure 58 : CONTE (Jacopino del), attribué à
Portrait de Giulia Gonzaga
Huile sur ardoise, H. 112 cm ; L. 79 cm
Œuvre détruite ou disparue



Figure 59 : CONTE (Jacopino del) ?
Portrait de Giulia Gonzaga
Huile sur ardoise, H. 110 cm ; L. 86 cm
Wiesbaden / Museum Wiesbaden



Figure 60 : SALVIATI (Francesco) ?
Portrait de Giulia Gonzaga ?
Huile sur ardoise, H. 38 cm ; L. 28 cm
Florence / Collection privée



Figure 61 : CONTE (Jacopino del)
Portrait de Vittoria Farnese ?
Huile sur ardoise, H. 106 cm ; L. 78 cm
Rome / Galleria Borghese



Figure 62 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia)
Cléopâtre
Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 43 cm
Rome / Galleria Borghese



Figure 63 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia)
Lucreèce
Huile sur ardoise, H. 55 cm ; L. 43 cm
Rome / Galleria Borghese



Figure 64 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia)
Vierge à l'enfant
Huile sur ardoise, H. 87 cm ; L. 57,5 cm
Localisation inconnue



Figure 65 : GRAZIA (Leonardo dit da Pistoia)
Vénus et l'amour
Huile sur ardoise, H. 83,5 cm ; L. 54 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 66 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Christ porte-croix
Huile sur ardoise, H. 155 cm ; L. 118
Budapest / Szépművészeti Múzeum



Figure 67 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Christ porte-croix
Huile sur ardoise, H. 105 cm ; L. 74,5 cm
Saint Pétersbourg / L'Ermitage



Figure 68 : LUCIANI (Sebastiano dit del Piombo)
Christ porte-croix
Huile sur ardoise, H. 43 cm ; L. 32 cm
Madrid / Museo del Prado

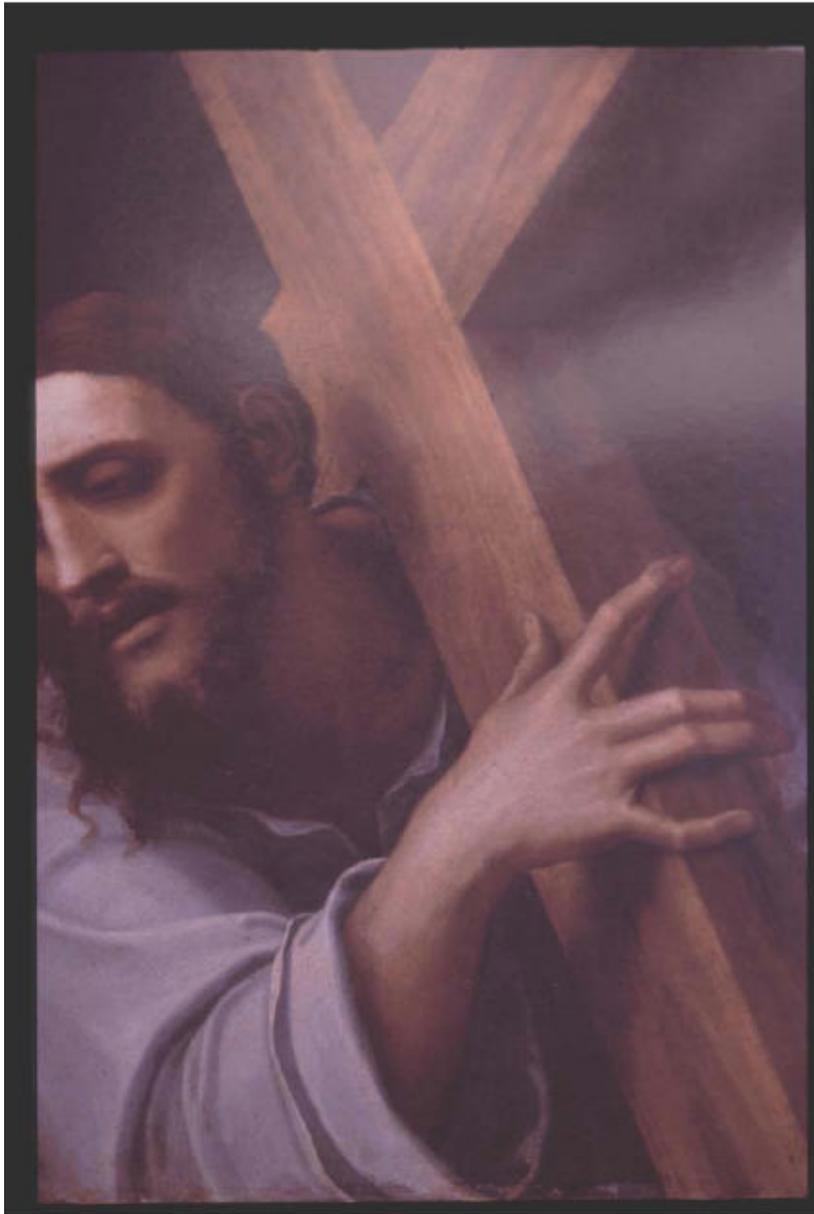


Figure 69 : LUCIANI (Sebastiano del Piombo)
Pietà
Huile sur ardoise, H. 124 cm ; L.111,1 cm
Madrid / Museo del Prado (dépôt)



Figure 70 : TITIEN
Ecce Homo
Huile sur ardoise, H. 69 cm ; L. 59 cm
Madrid / Museo del Prado



Figure 71 : TITIEN
Vierge de douleur
Huile sur marbre, H. 68 cm ; L. 53 cm
Madrid / Museo del Prado



Figure 72 : TITIEN
Vierge de douleur
Huile sur panneau, H. 68 cm ; L. 61 cm
Madrid / Museo del Prado



Figure 73 : BASSANO (Jacopo), école de ?
Christ porte-croix
Huile sur ardoise, H. 25 cm ; L. 20,5 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 74 : BASSANO (Jacopo)
Déposition
Huile sur pierre de touche, H. 31 cm ; L. 24 cm
Londres / Collection Lansdowne ?



Figure 75 : BASSANO (Francesco)
Dérision du Christ
Huile sur pierre de touche,
H. 43 cm ; L. 28 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 76 : BASSANO (Francesco)
Oraison dans le Jardin
Huile sur pierre de touche
H. 43 cm ; L. 28 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 77 : D'après Jacopo Bassano ?
Adoration des Mages
Huile sur lapis-lazuli, H. 8,5 cm ; L. 26,5 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 78 : D'après Jacopo Bassano
Adoration des bergers
Huile sur jaspe de Sicile, H. 18,4 cm ; L. 14 cm
Chicago / Martin d'Arcy Museum of Art

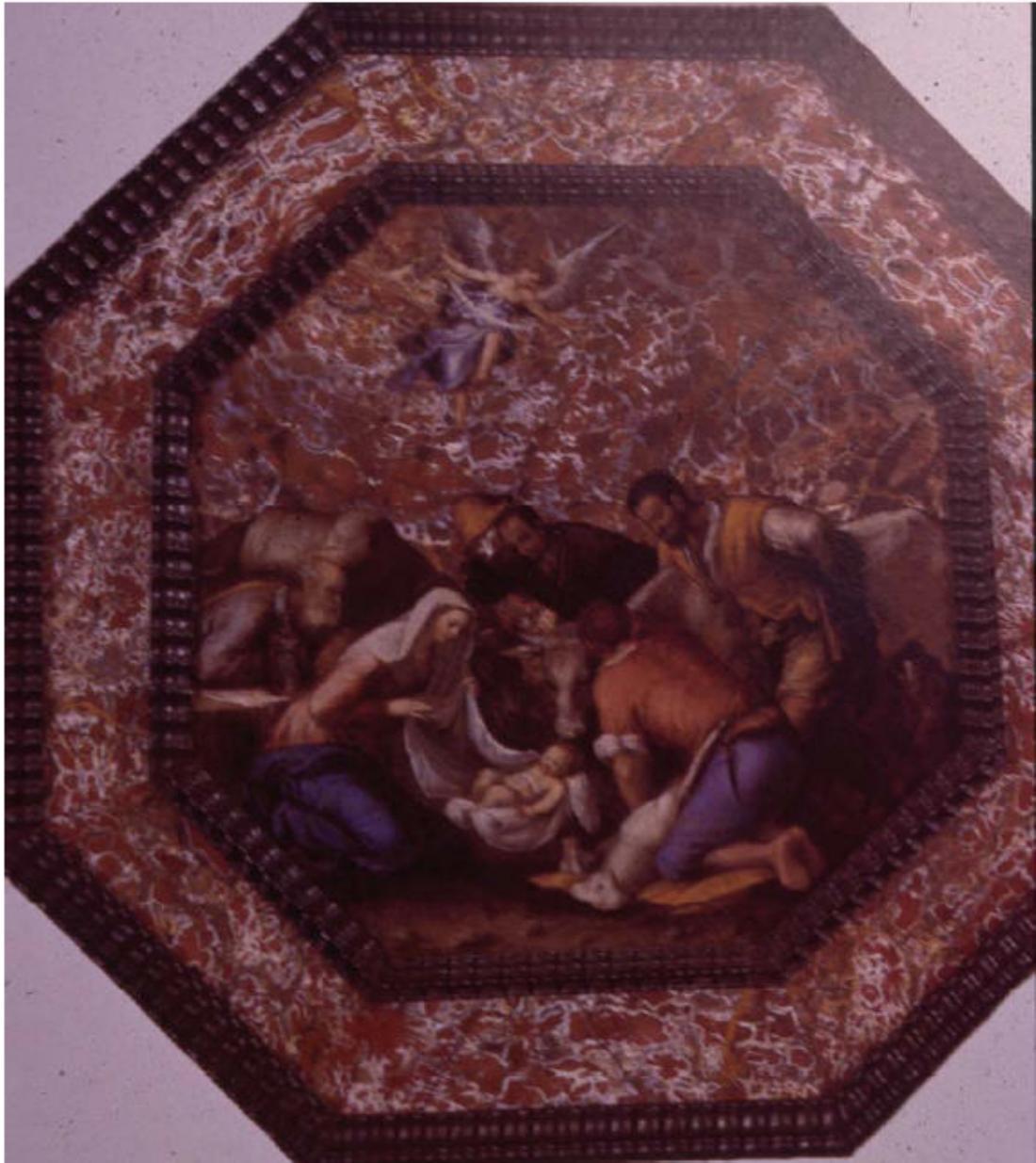


Figure 79 : CALIARI (Paolo Veronese), attribué à
Crucifixion avec les deux larrons
Huile sur pierre de touche, H. 64 cm ; L. 38 cm
Padoue / Museo Civico



Figure 80 : BRUSASORCI (Felice)
Lamentation sur le Christ mort
Huile sur pierre de touche, H. 31,5 cm ; L. 36,5 cm
Localisation inconnue



Figure 81 : BRUSASORCI (Felice)
Mise au tombeau
Huile sur pierre de touche, H. 24 cm ; L. 22 cm
Vienne / Kunsthistorisches Museum



Figure 82 : BRUSASORCI (Felice)
Lamentation sur le Christ mort
Huile sur pierre de touche, H. 90 cm ; L. 90 cm
Prague / Narodni Galerie



Figure 83 : BRUSASORCI (Felice)
Lamentation sur le Christ Mort
pierre noire, H. 402 mm ; L. 341 mm
Edimbourg / National Gallery of Scotland



Figure 84 : FARINATI (Paolo)
Christ à la colonne
Huile sur toile
H. 53,5 cm ; L. 43,5 cm
Localisation inconnue



Figure 85 : FARINATI (Paolo)
Christ à la colonne
Huile sur pierre de touche
H. 21,1 cm ; L. 16,5 cm
New York / Collection privée



Figure 86 : FARINATI (Paolo)
Énée fuyant Troie
Huile sur pierre de touche
H. 39 cm ; L. 32 cm
Sienne / Pinacoteca Nazionale



Figure 87 : FARINATI (Paolo)
Énée fuyant Troie
Huile sur pierre de touche
H. 38,7 cm ; L. 29 cm
Chatsworth / Collection des Ducs de Devonshire



Figure 88 : FARINATI (Paolo)
Lamentation sur le christ mort
Huile sur pierre de touche
H. 33 cm ; L. 27 cm
Localisation inconnue



Figure 89 : FARINATI (Orazio)
Lamentation sur le Christ mort
Huile sur pierre de touche
H. 33 cm ; L. 27,9 cm
Localisation inconnue



Figure 90 : CREARA (Sante), attribué à
Christ mort avec un ange
Huile sur pierre de touche, H. 87 cm ; L. 52 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 91 : CREARA (Sante)
Déposition
Huile sur pierre de touche, H. 44,1 cm ; L. 37,9 cm
Localisation inconnue



Figure 92 : TURCHI (Alessandro dit l'Orbetto)
Résurrection de Lazare
Huile sur ardoise, H. 47 cm ; L. 37 cm
Rome / Galleria Borghese



Figure 93 : OTTINO (Pasquale)
Résurrection de Lazare
Huile sur ardoise, H. 46 cm ; L. 36 cm
Rome / Galleria Borghese

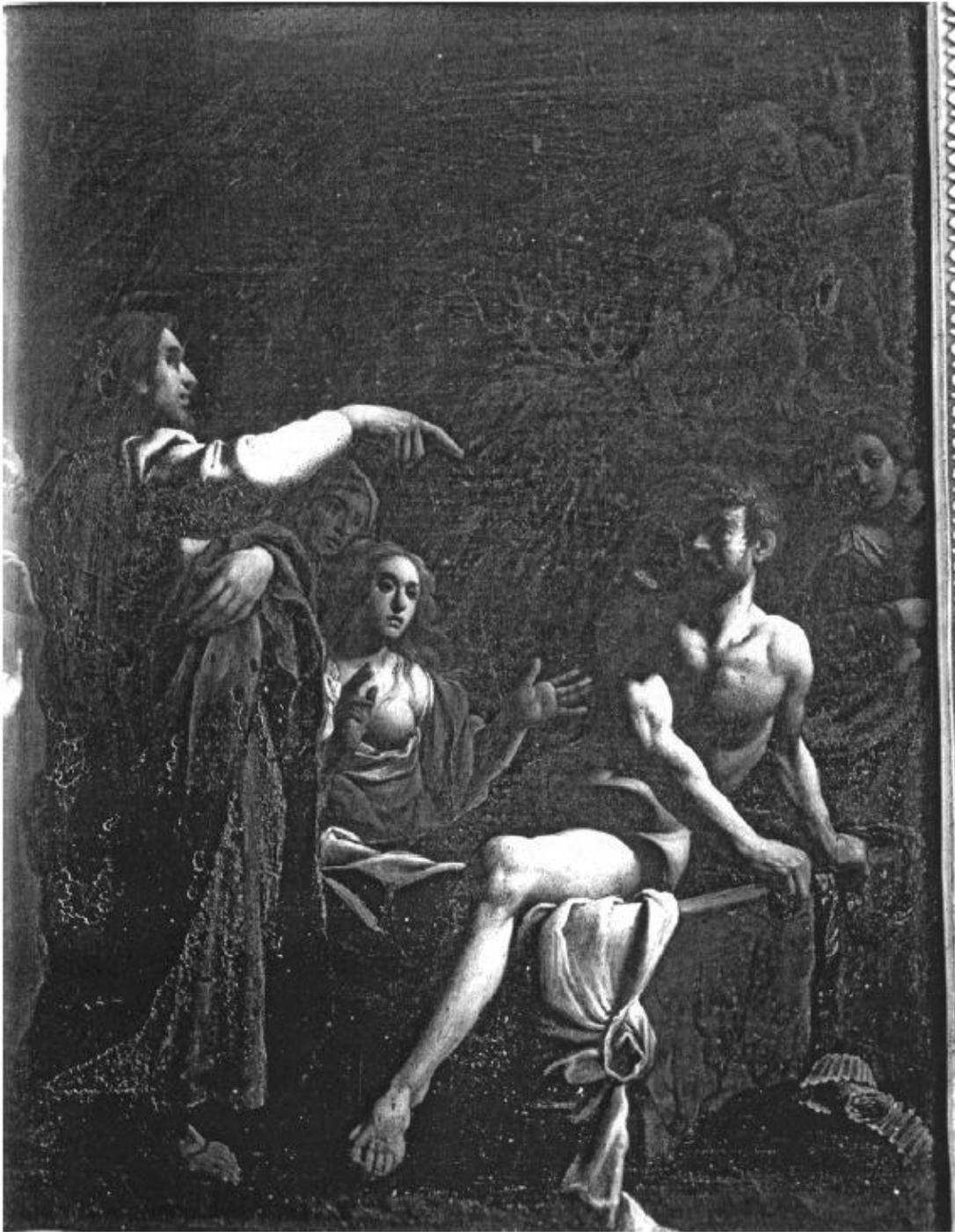


Figure 94 : TURCHI (Alessandro dit l'Orbetto)
Saint Pierre visite sainte Agate en prison
Huile sur ardoise, H. 34,7 cm ; L. 49,5 cm
Baltimore / Walters Art Gallery



Figure 95 : TURCHI (Alessandro dit l'Orbetto)
Allégorie du baptême de Girolamo Marino
Huile sur pierre de touche, H. 33,7 cm ; L. 42,3 cm
Florence / Uffizi



Figure 96 : BRUSASORCI (Felice)
Allégorie du baptême du fils de Giovanni Cornaro
Huile sur pierre de touche
collection privée



Figure 97 : BERNARDI (Pietro)
Christ en croix entouré de deux anges
Huile sur pierre de touche, H. 40 cm ; L. 26,5 cm
Milan / Galleria Altomani



Figure 98 : VASARI (Giorgio)
Christ dans la maison de Marthe et Marie
Huile sur ardoise, 27,6 ; L. 35,3 cm
Ickworth / collection marquis de Bristol



Figure 99 : VASARI (Giorgio), attribué
L'Adoration des bergers
Huile sur ardoise, H. 51 cm ; L. 44 cm
Localisation inconnue

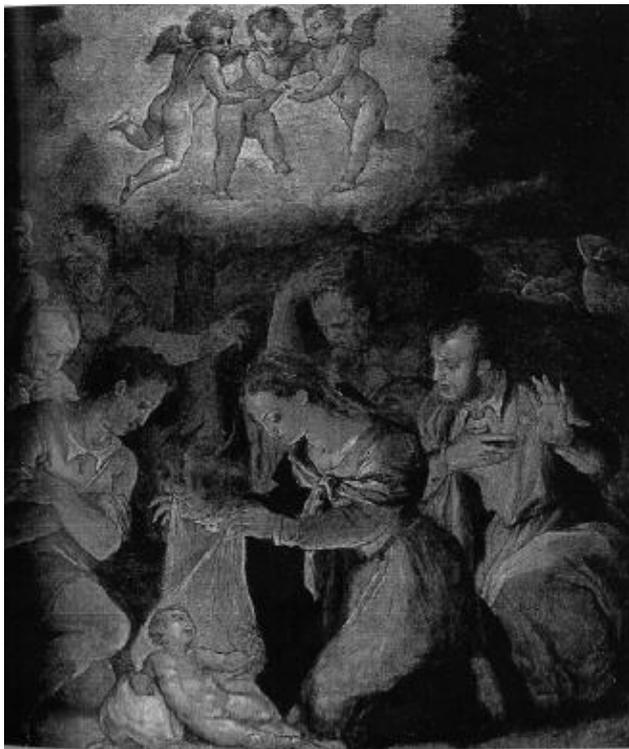


Figure 100 : VASARI (Giorgio)
Plan des peintures du Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio
Florence / Archivio di Stato

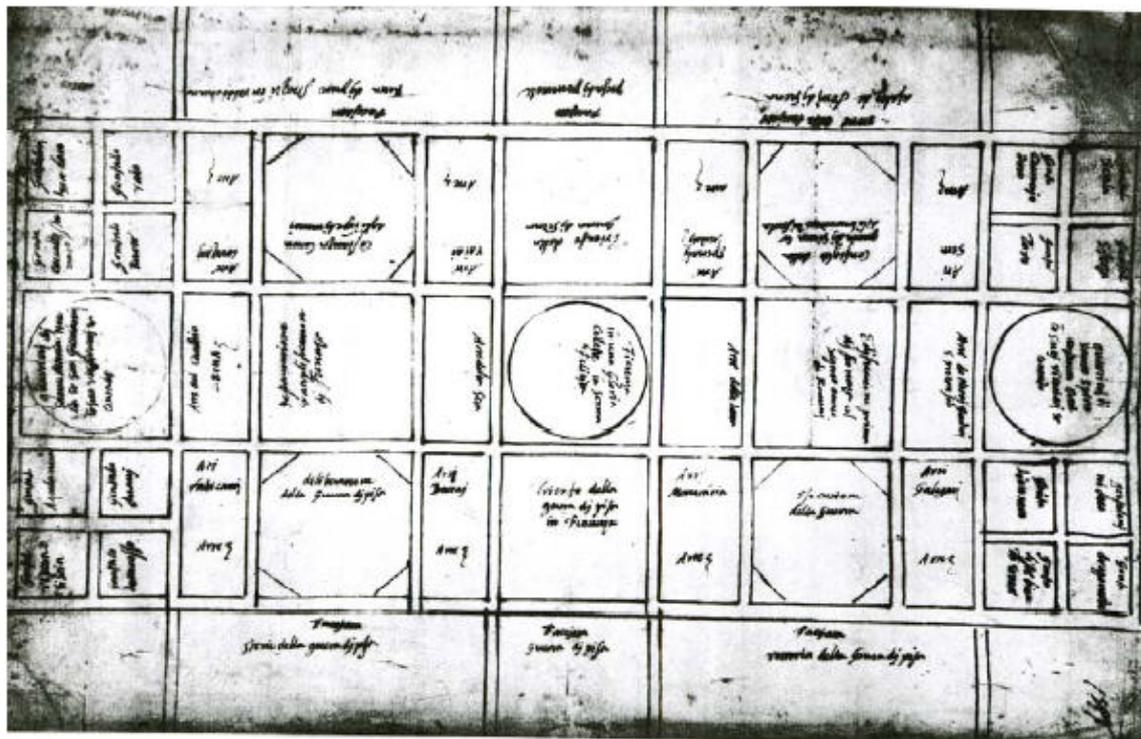


Figure 101 : Vue du Studiolo
 Florence / Palazzo Vecchio



Figure 102 : LIGOZZI (Jacopo)

Boniface VIII reçoit les douze empereurs florentins représentant les puissances d'Europe et d'Asie

Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm

Florence / Palazzo Vecchio, Saone dei Cinquecento



Figure 103 : LIGOZZI (Jacopo)
Pie V couronne Cosme de Médicis grand duc de Toscane
Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm
Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Figure 104 : CARDI (Lodovico dit le Cigoli)
Cosme de Médicis crée duc par le sénat florentin
Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650
Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Figure 105 : CRESTI (Domenico dit le Passignano)
Cosme reçoit de Pie IV l'investiture de grand maître de l'ordre des chevaliers de saint Etienne
Huile sur ardoise, H. 400 cm ; L. 650 cm
Florence / Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento



Figure 106 : CARDI (Lodovico dit le Cigoli)
Cène
Huile sur améthyste, H. 6 cm ; L. 12 cm
Localisation inconnue

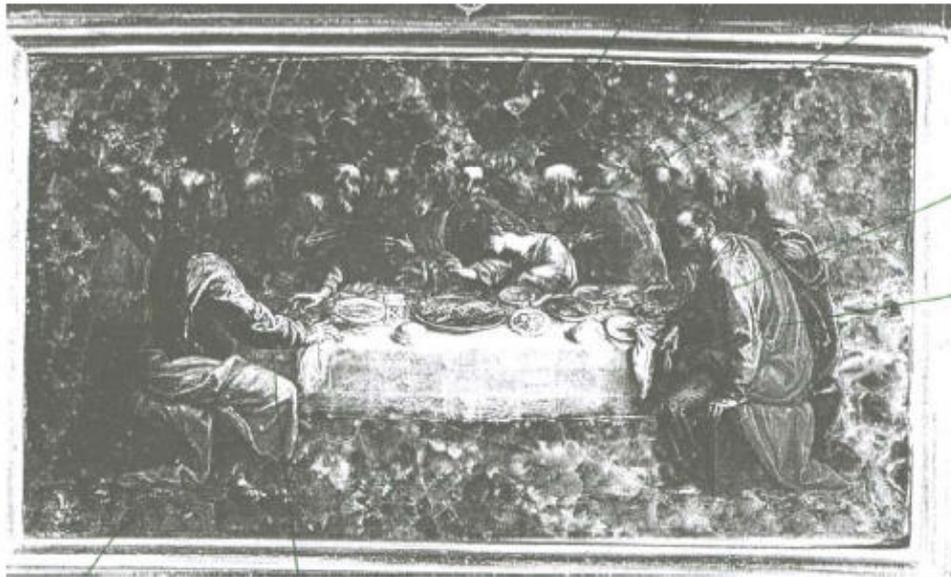


Figure 107 : d'après Lodovico Cigoli
Saint François recevant les stigmates
Huile sur pierre paysagère, H. 20 cm ; L. 32 cm
Florence / Istituto di Studi Etruschi



Figure 108 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)
Pillage d'une ville avec les soldats et leurs captifs
Huile sur ardoise, H. 25,5 cm ; L. 35 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 109 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)
Dante et Virgile aux enfers
huile sur ardoise, H. 25,5 cm ; L. 35 cm
Collection privée



Figure 110 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)
Bataille navale
Huile sur lineato d' arno, H. 53 cm ; L. 94 cm
Florence / Opificio delle Pietre Dure



Figure 111 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)
Bataille navale
Huile sur lineato d' arno, H. 52 cm ; L. 91 cm
Florence / Opificio delle Pietre Dure



Figure 112 : LIGOZZI (Francesco) ?
Dante et Virgile aux enfers
Huile sur pierre paysagère, H. 31 cm ; L. 33 cm
Florence / Opificio delle Pietre Dure



Figure 113 : MURILLO (Bartolomé Esteban)
Oraison dans le jardin
Huile sur obsidienne, H. 35,7 cm ; L. 26,7 cm
Paris / Musée du Louvre



Figure 114 : TEMPESTA (Antonio)
Chasse aux sangliers
Huile sur pierre dendritique, H. 29 cm ; L. 25 cm
Lyon / Collection Gilbert Molle



Figure 115 : TEMPESTA (Antonio)
Vue du château saint Ange
Huile sur pierre paysagère, H. 17 cm ; L. 19 cm
Vatican / Museo Vaticano



Figure 116 : TEMPESTA (Antonio)
Prise de Jérusalem
Huile sur pierre paysagère, H. 23,5 cm ; L. 37,5 cm
Rome / Galleria Borghese



Figure 117 : LIAGNIO (Filippo Teodoro, dit Filippo Napoletano)
Prise de Jérusalem
Huile sur pierre paysagère, H. 20 cm ; L. 25 cm.
Milan / Collection Giulini



Figure 118 : TEMPESTA (Antonio)
Passage de la mer rouge
Huile sur marbre, H. 40 cm ; L. 53 cm
Rome / Galleria Doria Pamphili



Figure 119 : TEMPESTA (Antonio)
Passage de la mer rouge
Huile sur albâtre, H. 40 cm ; L. 53 cm
Madrid / Monastero de la Encarnacion



Figure 120 : TEMPESTA (Antonio)
Passage de la mer rouge
Huile sur albâtre, H. 90 cm ; L. 70 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 121 : D'après Antonio Tempesta
Passage de la mer rouge
Huile sur onyx, H. 16 cm ; L. 35,5 cm
Orléans / Musée des Beaux Arts



Figure 122 et 123 : TEMPESTA (Antonio) ?
Moïse trouvé sur l'eau
Moïse transforme l'eau du Nil en sang
Huile sur lapis-lazuli, H. 15 cm ; L. 25 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 124 : CESARI (Giuseppe dit le Cavalier d'Arpin)
Persée délivre Andromède
Huile sur ardoise, H. 52 cm ; L. 38,2 cm
Vienne / Kunsthistorisches Museum



Figure 125 : École bolonaise, premier quart du XVIIe siècle
Persée délivre Andromède
Huile sur onyx, H. 41 cm ; L. 36 cm
Collection privée



Figure 126 : CARRACHE (Antonio)
Vocation de saint Pierre
Huile sur lapis-lazuli, H. 16,2 cm ; L. 31,8 cm
Localisation inconnue



Figure 127 : RENI (Guido), d'après
La Vierge contemplant l'enfant Jésus endormi
Huile sur ardoise, ovale, H. 43 cm ; L. 55,5 cm
Milan / Collection Giulini



Figure 128 : ALBANI (Francesco)
Vierge à l'enfant entourés de deux anges
Huile sur ardoise, H. 107 cm ; L. 157 cm
Rome / Pinacoteca Capitolina



Figure 129 : d'après Hans van Aachen, anonyme, Prague, 1600 ca ?
Christ mort avec un ange et Madeleine
Huile sur améthyste, H. 17 cm ; L. 21 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 130 : ROTTENHAMMER (Hans)
Loth et ses filles
Huile sur pierre de touche, H. 59,7 cm ; L. 27,9 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 131 et 132 : CERQUOZZI (Michelangelo)
Cardeuse de lin
Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 23 cm
Homme avec un chien
Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 19 cm
Florence / Palazzo Pitti



Figure 133 : CERQUOZZI (Michelangelo), attribué à
Berger assis et un jeune homme
Huile sur ardoise, H. 21 cm ; L. 18,5 cm
Lyon / Collection Gilbert Molle



Figure 134 : BRAMER (Léonard)
Cavaliers autour d'un feu
Huile sur ardoise, H.16,5 cm ; L. 21,7 cm.
Anvers / Collection privée



Figure 135 : BRAMER (Leonard)
Les trois Marie au tombeau
Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 53 cm
Rome / Collection Lemme



Figure 136 : LAIRE (Sigismundo)
Annonciation
Huile sur agate, H. 25 cm ; L. 20 cm
Madrid / Monastero de la Encarnacion



Figure 137 : LAIRE Sigismundo
Résurrection
Huile sur agate, H. 25 cm ; L. 20 cm
Madrid / Monastero de la Encarnacion



Figure 138 : STELLA (Jacques)
Hélène trouvant la vraie croix
Huile sur marbre, H. 21 cm ; L. 30,5 cm
Localisation inconnue



Figure 139 : STELLA (Jacques)
L'Empereur Héraclius entre dans Jérusalem avec la vraie croix
Huile sur marbre, H. 21 cm ; L. 30,5 cm
Localisation Inconnue



Figure 140 : STELLA (Jacques)
L'Annonciation
Huile sur lapis-lazuli, H. 12,8 cm ; L. 11,4 cm
Pavie / Museo Civico del Castello Visconteo



Figure 141 : STELLA (Jacques)
Songe de Jacob
Huile sur onyx, 22,5 cm ; L. 33 cm
Los Angeles / Los Angeles Country Museum of Arts



Figure 142 : STELLA (Jacques)
Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste
Huile sur ardoise,
H. 30,5 cm ; L. 22,8 cm
Localisation inconnue



Figure 143 : STELLA (Jacques)
Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste
Huile sur marbre noir,
H. 22,5 cm ; L. 18,2 cm
Florence / Palazzo Pitti



Figure 144 : STELLA (Jacques)
Vierge à l'enfant avec saint Jean Baptiste
Huile sur ardoise, 30,3 cm ; L. 23,1 cm
Montreal / Montreal Museum Fine Arts



Figure 145 : CAMPI Bernardino
Pietà
Huile sur ardoise, H. 33 cm ; L. 33 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 146 : BIANCHI (Isidoro)
Immaculée et les anges
Huile sur ardoise,
H. 43,5 cm ; L. 31,7 cm
Milan / Collection Giuliani



Figure 147 : BIANCHI (Isidoro)
Déposition avec saint Michel
Huile sur ardoise,
H. 43,5 cm ; L. 48,5 cm
Collection privée



Figure 148 : BIANCHI (Isidoro)
Le Banquet des Dieux aux noces d'Amour et Psyché
Huile sur ardoise, H. 34 cm ; L. 48,5 cm
Gênes / Palazzo Bianco



Figure 149 : SAGLIER (Giovanni)
Nature Morte
Huile sur marbre, H. 73,5 cm ; L. 85,5 cm
H. 85,5 cm ; L. 47 cm (avec le cadre)
Isola Bella / Palazzo Borromeo



Figure 150 : Della ROVERE
(Giovanni Battista et Giovanni Mauro)
Mystères du rosaire
Huiles sur ardoise,
chaque scène : H. 43 cm ; L. 36 cm
Chiari / église annexe de Santa Maria Maggiore



Figure 150 a : schéma des Mystères du rosaire
 Dimensions données en cm

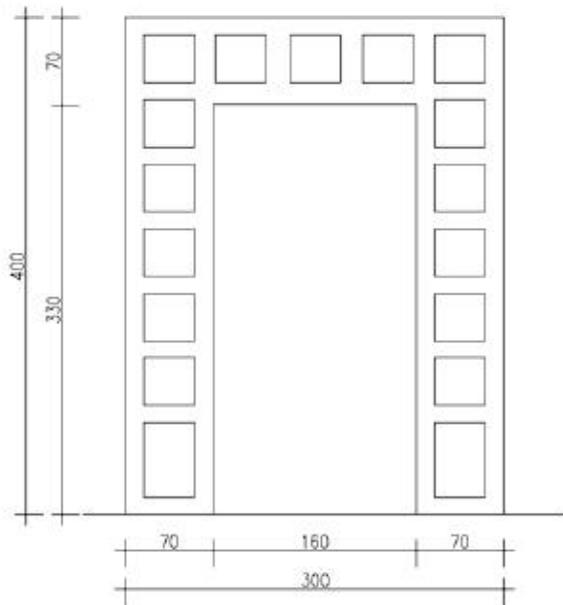


Figure 151 : Maître-autel
Milan / Santa Maria della Passione



Figure 152 : Maître-autel
Milan / Santa Maria della Passione



Figure 153 : Maître-autel
Milan / Santa Maria della Passione



Fig. 154 à 157 : SEMINO (Andrea)
Visitation
Adoration des bergers
Présentation au temple
Jésus parmi les docteurs
Tempera sur ardoise, H. 123,5 cm ; L. 74 cm
Gênes / Santa Maria di Castello



Figure 158 : SEMINO (Alessandro et Cesare)
Assomption
Huile sur ardoise, H. 373 cm ; L. 161 cm
Gênes / San Siro



Figure 159 : CAMBIASO (Luca)
Vierge à l'enfant entourée de saint Bernard et sainte Claire
Huile sur ardoise, H. 240 cm ; L. 170 cm
Gênes / Clarisse cappuccine del SS Sacramento



Figure 160 : CAMBIASSO (Luca), attribué à ?
Baptême du Christ
Huile sur ardoise, H. 158 cm ; L. 96 cm
Gênes / San Giacomo Apostolo



Figure 161 à 163 : BENSO (Giulio)
La Cène
Huile sur ardoise, H. 60 cm ; L. 301 cm
Gênes / Museo S. Agostino



Figure 164 à 167 : BENSO (Giulio)
Le Lavement des pieds (vue d'ensemble et détails)
Huile sur ardoise, H. 60 cm ; L. 210 cm
Gênes / Museo S. Agostino



Figure 168 à 170 : BENSO (Giulio)
Entrée dans Jérusalem (vue d'ensemble et détails)
Huile sur ardoise, H. 60 cm ; L. 210 cm
Gênes / Museo S. Agostino



Figure 171 : PIOLA (Pellegro)
La Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint Elligio
Huile sur ardoise, H. 98 cm ; L. 65 cm
Gênes / Accademia Ligustica



Figure 172 à 173 : CARLONE (Giovan Battista)
Calotte et coupole de l'église du Gesù
ardoise peinte
Gênes / Gesù



Note1. Pline l'ancien, *Histoire Naturelle*, éd. consultée, traduction et commentaire Jean Michel Croisille, Paris, les Belles Lettres, 1985, livre XXXV. Voir notamment le paragraphe 15, p. 42.

Note2. Vlad Borrelli, Licia, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Rome, Viella, 2003. Dans son ouvrage Licia Vlad Borrelli retrace les différentes techniques et indique que les premières peintures sur bois ont été retrouvées à Pitsà près de Corinthe. Parallèlement, l'analyse de la polychromie en architecture ou en sculpture a montré que deux techniques pouvaient être employées : la *tempera* ou l'encaustique. Voir Vlad Borrelli, 2003, p. 27.

Note3. Artistes à qui l'on attribue fréquemment la paternité de cette découverte. Cependant, *De Diversus Artibus*, rédigé entre le IX^e et le XIII^e siècle sous le pseudonyme Theophilus, indique déjà l'usage d'un mélange de pigments à l'huile. L'auteur de cet ouvrage portant sur les arts et sur les techniques artistiques – divisé en trois parties, la peinture, le travail du verre et le métal – a souvent été identifié comme étant l'abbé et orfèvre Roger de Helmarshausen. Voir la traduction : *Theophilus : the various Art*, traduction C.R. Dowell, Londres / Édimbourg / Paris, The Nelsons & Sons, 1961.

Note4. Dans cette étude, nous avons employés les éditions de 1550 et de 1568 mais nous nous sommes aussi appuyés sur la traduction d'André Chastel. Cependant, l'ensemble des citations se réfère à l'édition de 1550. Vasari, Giorgio, *Le Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue in sino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, pittore Aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 ; Vasari, Giorgio, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto Aretino, di nuova dal medesimo Riviste et Ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de vivi, & de morti dall'anno 1550 fino al 1567*, Florence, Giunta, 1568 ; Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Lorenzo Torrentino, Florence, 1550, éd. consultée, André Chastel, Paris, Berger Levrault, 1989, 12 vol.

Note5. Celio, Gaspare, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Naples, Scipione Bonino, 1638, édition consultée, annotations Emma Zocca, Milan, Electa, 1967 ; Torre, Carlo, *Il Ritratto di Milano*, Milan, Agnelli, 1674 ; Bocchi, Francesco, Cinelli, Giovanni, *Le Bellezze della città di Firenze...*, Florence, Gugliantini, 1677.

Note6. Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, Venise, Giovanni Battista Sgava, 1648 ; Baglione, Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di papa Urbino Ottavo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642 ; Baldinucci, Filippo, *Le Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, 1681-1728, édition consultée, A. Matteoli, Rome, De Lucca, 1975.

Note7. Voir notamment Barocchi, Paola, Bertela, Giovanna Gaeta, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, Florence, SPES, 2002.

Note8. Chiari, Santa Maria Maggiore, Archivio delle Sussidiarie, *Debitori e Livellari*, de 1604 à 1630.

Note9. Accinelli, *Scelta di notizie delle chiese di Genova*, XVIII^e, Gênes, Archivio Curiale Arcivescovile.

Note10. A.S.P., Corporazioni soppresse, *Santa Giustina*, 311, sacrestia 7 ; A.S.P., Corporazioni soppresse, *Santa Giustina*, 311, sacrestia 8.

Note11. Chiarini, Marco, Pampaloni, Anna Maria, Maetzke, Anna Maria, (dir.), *Pittura su pietra*, catalogue d'exposition, Florence, 1970.

Note12. Chiarini, Marco, Acidini Luchinat, Cristina, (dir.), *Bizzarie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogue d'exposition, Florence, 2000.

Note13. Ottani Cavina, Anna, « I Dipinti su lavagna », *Bolaffi Arte*, n° 6, 1971, p. 22-24.

Note14. Bona Castellotti, Marco, (dir.), *Pietra dipinta : Tesori nascoti del' 500 et del' 600 da una collezione privata milanese*, catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001.

Note15. « Dovete sapere che Sebastianello nostro Venetiano ha trovato un secreto di pingere in marmo a olio bellissimo, il quale farà la pittura poco meno che eterna. I colori subito che sono asciutti, si uniscono col marmo di maniera quasi impietriscono, et ha fatto ogni prova et è durevole », Bembo, Pietro, dans, *Delle Lettere da diversi Re, et Prencipi, et Cardinali, et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte*, Venise,

Sansovino, 1560, p. 110. La lettre a été publiée par Chiarini, Marco, « Pittura su pietra », *Antichità Viva*, n° 9, 1970, p. 29.

Note16. La paternité de l'ouvrage pose un certain nombre de problème et il n'est pas certain qu'Heraclius en soit l'auteur. Dans ce traité, l'auteur aborde différentes techniques artistiques comme la peinture, l'art de sculpter le verre ou de peindre à l'huile sur verre. L'ouvrage a été transcrit au XV^e siècle par Jehan Le Begue et publié par Merrifield, Mary *Original treatises on the art of painting*, Londres, Murray, 1849, édition consultée, Dover, New-York publications, 1967, p. 262. Voir également p. 231 : « Si vis aliquam columnam vel laminam de petra pingere, imprimus optime ad solem vel ad ignem siccare permittes ».

Note17. Cennini, Cennino, *Il Libro del Arte*, XV^e siècle, édition consultée, traduction Colette Deroche, Paris, Berger-Levrault, 1991, p. 181.

Note18. Cennini, XV^e siècle, (1991), p. 187. Il s'agit d'apposer un enduit sur le support avant de pouvoir travailler dessus.

Note19. « Aveva cominciato un novo modo di colorire in pietra : la qual novità piaceva molto a' popoli, considerando che tali pitture diventassero eterne ; così dette da Fra Sebastiano, che ne il fuoco o tarli gli potessero nuocere. E così infinite cose cominciò in queste pietre, le quali faceva ricignere di ornamenti di altre pietre mischie belle, le quali lustrandole, erano una maraviglia », Vasari, 1550, p. 899.

Note20. « Condusse con gran fatica al Patriarca d'Aquilea un Christo che porta la croce, dipinto nella pietra dal mezo in su, che fu cosa molta lodata : avvenga che Sebastiano le mani & le teste mirabilmente faceva. Era venuta in questo tempo in Roma la nipote del Papa, che ora è Regina di Francia, fra Sebastiano la cominciò a ritrarre, & quella non fini ; la quale è rimasa nella guardaroba del Papa », Vasari, 1550, p. 901. Ces différentes œuvres sont étudiées dans la deuxième partie. Dans l'édition de 1568, Giorgio Vasari mentionne un portrait sur pierre de Piero Gonzaga : « Ritrasse anche di naturale il signor Piero Gonzaga in una pietra, colorito a olio, che fu un bellissimo ritratto, ma penò tre anni a finirlo », Vasari, 1568, p. 345. C'est là la seule différence entre cette édition et celle de 1550.

Note21. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Paul III et son neveu Octave*, huile sur ardoise, 103,5 cm x 89 cm, Parme, Pinacoteca Nazionale, inventaire 302. Voir volume 3, catalogue raisonné n° 4.

Note22. Sebastiano del Piombo, *Baccio Valori*, huile sur ardoise, 78 cm x 66 cm, Florence, Palazzo Pitti, inventaire 409. Catalogue raisonné n° 2.

Note23. Sebastiano del Piombo, *Clément VII*, huile sur ardoise, 50 cm x 47 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire 141. Catalogue raisonné n° 6.

Note24. Sebastiano del Piombo, *Clément VII*, huile sur ardoise, 105,5 cm x 87,5 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inventaire 92 PG 25. Catalogue raisonné n° 5.

Note25. Titien, *Vierge de douleur*, huile sur ardoise, 68 cm x 53 cm, inventaire 444 / *Ecce Homo*, huile sur ardoise, 69 cm x 56 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 437. Catalogue raisonné n° 254 et 255.

Note26. Francesco Salviati, *Portrait d'un sculpteur*, huile sur ardoise, 68 cm x 52 cm, Montpellier, Musée Fabre, inventaire 837.1.81. Catalogue raisonné n° 23.

Note27. Giorgio Vasari ne fait aucun cas des portraits peints sur pierre par Daniele da Volterra et lorsqu'il mentionne la peinture représentant *David et Goliath* – Fontainebleau – il indique qu'elle est peinte non pas sur pierre mais sur panneau.

Note28. Rouchette, Jean, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, Paris, Les belles Lettres, 1959.

Note29. Le *Baptême du Christ*, est un projet élaboré par Daniele da Volterra mais exécuté par son assistant, Michele Alberti, vers 1550. Nous connaissons diverses études préparatoires de Daniele da Volterra dont un *Homme se dévêtant*, pierre noire sur papier beige, 420 mm x 300 mm, musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Voir le catalogue raisonné, n° 33.

Note30. L'introduction est divisée en trois parties : l'Architecture, la Sculpture et la Peinture. Chacune de ses disciplines est amplement étudiée par Giorgio Vasari.

Note31. « Ricordo, come a di 4 di Giugno 1544 [...] et la Laura Romana un suo ritratto in pietra, lavorati a olio », Frey, Karl, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasari*, Munich, Georg Müller, 1930, vol. 2, p. 861.

Note32. Edmond Pillsbury a mis en rapport la description « Ricordo, come si mando a di 9. di Gennaio a Napoli al Rosso, maestro di casa di messer Tomaso Canbi, un quadro in pietra, quando Cristo amaestra Marta e Madalena », - publié par Frey, 1930, vol. 2, p. 864 - avec le tableau de la collection du marquis de Bristol. Giorgio Vasari, attribué à, *Le Christ dans la maison de Marie et Marthe*, huile sur ardoise, 27,6 cm x 35,5 cm, collection du marquis de Bristol, Icworth, Bury st Edmunds. Catalogue raisonné n° 128. Voir : Pillsbury, Edmond, « Three unpublished paintings by Giorgio Vasari », *The Burlington Magazine*, vol. CXII, février 1970, p. 94-100.

Note33. « Ricordo, come si fecie un quadretto in pietra, drentovi la nativita di cristo, qual donai a madonna Costanza de Medici, moglie del conte Ugo et figliola di messer Ottaviano de Medici », Frey, 1930, p. 871.

Note34. « Ricordo, come a di 15 di dicembre io tornai a Arezzo, partendomi di Roma dal servitio di Papa Julio 3, per venire a star col duca Cosimo de Medici a Fiorenza. Et mi fermai in Arezzo dove io abbozzai molti quadri et fini questi : all arcivescovo di Pisa messer Honofrio Bartolini gli feci una testa di cristo in pietra, che pago Δ undici », Frey, 1930, p. 881.

Note35. Giorgio Vasari, *Persée délivrant Andromède*, huile sur ardoise, 151 cm x 109 cm, Florence, Palazzo Vecchio. Catalogue raisonné, n° 130.

Note36. Voir la partie consacrée à l'établissement des manufactures à Florence.

Note37. Bernardo Vecchietti (1514-1590), collectionneur, poursuit la tradition artistique établit par son père, Giovanni di Bernardo Vecchietti en soutenant financièrement le sculpteur Jean de Bologne. Il commence sa carrière de diplomate sous Cosme I de Médicis et joue un rôle de conseiller artistique pour François I de Médicis qui le nomme alors sénateur.

Note38. « Trovò un nuovo modo di dipignere sopra le pietre e di fargli li ornamenti di pietre mistie, perchè più lungamente si conservassero ; e in questo modo fece sopra una pietra Christo morto, e la Nostra Donna per lo Signor Ferrante Gonzaga, che fu tenuta opera bellissima, e gli fu pagata cinquecento scudi », Borghini, Raffaele, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, édition consultée Milan, Labor, 1967, p. 453.

Note39. « Quel del paragone è colorito a olio che le fa l'ombra la superficie dove è dipinta ; quella del alabastro si reddurrà in parte alla tarsia naturale, aggiuntovi un puo' di pittura artificiale. Questo medesimo si deve dire delle pitture fatte nelle pietre arboree, delle quali se ne trova copia in Toscana, e di la è venuta questa prima origine », Mancini, Giulio, *Considerazione di pittura*, 1614-1620, édition consultée Adriana Marucchi, edizione critica e introduzione, Lionello Venturi, presentazione, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956, p. 21.

Note40. « Y aun dicen que hay personas señaladas en Roma a quien se llevan y les pagan [...] y cuando están pintadas de buena mano y ben elegidas las historias parecen muy bien y son muy estimadas », Pacheco, Francisco, *El Arte de la pintura*, 1638, édition consultée, introduccion y notas, Bonaventura Bassagoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990, p. 490-491.

Note41. Sur le parallèle des Arts et plus généralement le rapport art / littérature : Schuhl, Pierre Maxime, *Platon et l'Art de son temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952 ; Panofsky, Erwin, *Galileo as a Critic of the Arts*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1954, édition consultée, traduction Nathalie Heinich, *Galilée, critique d'art*, Paris, les Impressions nouvelles, 2001 ; Panofsky, Erwin, *Idea*, Berlin, Hessling, 1960, édition consultée, Paris, Gallimard, 1989 ; Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, édition P. Barocchi, Bari, 1960-1962 ; Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, Norton and Company inc., 1967, édition consultée, traduction et mise à jour, Maurice Brock, *Ut Pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture XV-XVIII siècles*, Paris, Macula, 1991 ; Barocchi, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan, Riccardo Ricciardi, 1971-1977, 3 vol. ; Mendelsohn, Leatrice, *Paragoni : Benedetto Varchi's due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Michigan, Umi Research Press, Ann Arbor, 1982. ; Klein, Roger, *La Forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'Art moderne*, Paris, Gallimard, 1983 ; Fallayd'Este, Laurianne, Bauer, Nathalie, *Le Paragone, le parallèle des Arts*, Paris, Klincksieck, 1992 ; La Barbera, Simonetta, *Il Paragone delle Arti nella teoria artistica del Cinquecento*, [S.l.], Cafaro, 1997.

Note42. La Barbera, 1997, p. 8 Le discours que Dion Chrysostome (40-120 ap. J.C), fait prononcer à Phidias est reproduit par : Settis, Salvator, « Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500 : una linea », p. 266, dans, *Storia dell'Arte Italiana*, Turin, Union Tip. Ed. Torinese, 1979. Panofsky, 1954, (2001), p. 20 - relève que Phidias revendique le « pouvoir du symbole » et la capacité de produire « ce qui ne peut se comparer à aucun mortel ».

Note43. Chastel, André, *Marsile Ficin et l'Art*, Genève, Droz, 1954, édition consultée, Jean Wirth préface, Genève, Droz, 1996, p. 69.

Note44. Chastel, 1954, (1996), p. 69.

Note45. Chastel, 1954, (1996), p. 69, d'après, Ficin, *Opera*, in-f°, Bâle, 1576, vol. II, 1537, Ep. XI, p. 244, lettre du 13 septembre 1492. Passage également cité par Garin, Eugenio, *Il Rinascimento Italiano*, Milan, Istituto per gli Studi politici internazionale, 1941, p. 98.

Note46. Vinci (de), Léonard, *Traité de la peinture*, XVIe siècle, traduction et présentation André Chastel, Paris, Clan des libraires, 1960, p. 90. André Chastel souligne la sentence de Simondie transmise par Plutarque : « la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante ».

Note47. Nous verrons dans la partie suivante que le débat sur la mimésis, soit le rapport entre art et nature est tout aussi important pour les considérations sur la peinture sur pierre.

Note48. Barocchi, 1971-1977, 3 vol.

Note49. Vinci, (de), XVIe siècle, (1960), p. 43.

Note50. Ces différentes inventions montrent que la conservation devient un véritable sujet de préoccupation auquel on tente de répondre par de nouvelles techniques, telle la peinture sur cuivre, qui connaît un développement tout aussi important que la peinture sur pierre.

Note51. Benedetto Varchi décide de faire appel aux jugements des peintres et sculpteurs afin de pouvoir se prononcer sur la dispute des arts.

Note52. « La pittura il tempo brieve, il foco, l'acqua, il ghiaccio la ruina e consuma e risolve, la scultura con gran fatica solo il tempo la spegne », lettre de Francesco da San Gallo publiée par Barocchi, 1971-1977, p. 516.

Note53. « Si vede che una pittura vive molti pochi anni, e quella di scultura è quasi eterna », Benvenuto Cellini, *Sopra la defenza nota tra gli scultori e pittori circa il luogo*, Florence, 1546, publié par Barocchi,

1971-1977, p. 596. Benvenuto Cellini avait organisé sa réponse sous forme de sonnet.

Note54. « Ma di questa eternità ne participa più le cave de'marmi di Carrara che la virtù dello artefice », réponse de Jacopo Pontormo, publiée par Barocchi, 1971-1977, p. 506. Cette réflexion est reprise dans une lettre de Galileo Galilée adressée à Lodovico Cigoli en 1564 : « L'argument de l'éternité, ensuite ne vaut rien : car ce n'est pas la sculpture qui rend les marbres éternels, mais ce sont les marbres qui rendent éternelles les sculptures. Et ce privilège ne leur appartient pas plus qu'à un rude rocher, mais, peut-être sculpture et peinture sont-elles pareillement destinées à périr », publiée par Fallay D'Este et Bauer, 1992, p. 228.

Note55. « Prima dicono questo non venire dall'arte, ma dal subbietto dell'arte, il che è verissimo ; secondariamente dicono che niuna cosa sotto il cielo è perpetua e che le pitture durano centinaia d'anni, il che pare loro che baste ; nel terzo luogo dicono che si può dipignere ancora nei marmi, e così saranno eterne a un modo, allegando l'esempio di fra'Bastiano e quegli versi di Molza a lui... », publié par Barocchi, 1971-1977, p. 532. L'auteur fait référence à l'humaniste Francesco Maria Molza (1489-1554) qui écrit une poésie sur le *Portrait de Giulia Gonzaga* exécuté sur ardoise par Sebastiano del Piombo. Une partie de cette poésie est reproduite dans la partie consacrée au portrait.

Note56. Vasari, 1550, p. 216. Cette idée est plusieurs fois reprise par Giorgio Vasari.

Note57. « Possono fare e fanno delle pitture che non meno delle ingiurie del tempo si difendono che le statue, come le pitture nel marmo, et i mosaici... », Borghini, 1584, (1976), p. 36.

Note58. Federico Zuccaro s'implique aussi dans ce débat et démontre que la sculpture dure plus longtemps car elle est réalisée avec des matériaux comme le bronze et le marbre. Il souligne que la peinture pourrait connaître une « destinée » similaire si de tels matériaux étaient employés et indique que certaines peintures antiques comme celles de Zeuxis ont connu une renommée sans précédent qui pouvait rivaliser avec la sculpture. Toutefois, Federico Zuccaro précise que la peinture est toujours plus fragile que la sculpture.

Note59. Dans *Considerazioni sulla pittura*, écrit entre 1614 et 1620, Giulio Mancini consacre une place importante au travail des pierres dures. Dans son ouvrage, il est souvent difficile de dissocier la *pittura su pietra* et la *pittura di pietra*, la première formulation étant quelque fois utilisée pour désigner la *pittura di pietra*. Nous retrouvons un problème similaire lorsque les œuvres sont décrites avec les termes *pittura in pietra*. Outre les témoignages écrits, certaines œuvres confortent le fait que la pierre est employée dans le but de rendre la peinture éternelle. En effet, l'œuvre de Bartolomeo Schedoni, la *Vierge à l'enfant*, sur ardoise – présentée lors de l'exposition - Milan, 2000-2001, n° 45, p. 88 – semble répondre au problème de conservation. L'auteur a recouvert intégralement le support de peinture et l'on peut penser que le but recherché n'est pas d'obtenir des effets de clair obscur mais plutôt de permettre une meilleure conservation.

Note60. Sur Giovanni Della Casa voir : Moroni, Ornella, éd., *Corrispondenza. Giovanni della Casa, Carlo Gualteruzzi : 1525-1569*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1986 ; Barbarisi, Gennaro, *Per Giovanni della Casa ricerche e contributi*, Bologne, Cisalpino, 1997.

Note61. « Avendo monsignor messer Giovanni della Casa, fiorentino et huomo dottissimo [...] cominciato a scrivere un trattato delle cose di pittura, e volendo chiarirsi d'alcune minuzie particolari da gl'huomini della professione, fece fare a Daniello, con tutta quella diligenza che fu possibile, il modello d'un David di terra finito ; e dopo gli fece dipignere overo ritrarre in un quadro il medesimo David, che è bellissimo, da tutte due le bande, cioè il dinanzi et il di dietro, che fu cosa capricciosa », Vasari, 1568, p. 545.

Note62. Daniele da Volterra, *David tuant Goliath*, huile sur ardoise, 133 cm x 177 cm, Château de Fontainebleau, dépôt du Musée du Louvre, inventaire 566 ; F 2945 C. Catalogue raisonné, n.°31.

Note63. « Bisogna ancora che'l modo del colorire in pietra sia corruttibile e transitorio, perché le pietre sono umide, e tanto è in loro di corpo denso, che le prime misture, per grosse e sottili che le sieno, non hanno

alcuna forza di penetrare et unirsi con dette pietre », Anton Francesco Doni, *Il Disegno*, 1549, publié par Barocchi, 1971-1977, p. 582. On constate que dans la querelle de la primauté des arts, Léonard de Vinci avait également montré que le marbre et les pierres en général ne pouvaient résister à l'humidité et que seul le bronze avait la capacité de durer.

Note64. « Le pietre a tempi nostri mandano fuore dell'humidità, e macchiano la pittura... », Borghini, 1584, (1967), p. 175.

Note65. « Un modo dipigner sopra le pietre [...] perche piu lungamente si conservassero », Borghini, 1584, (1967), p. 440. Dans cette affirmation, il semblerait que, pour Raffaele Borghini la technique de la peinture sur pierre n'est pas satisfaisante et qu'elle mériterait un perfectionnement afin d'obtenir une meilleure conservation de l'œuvre d'art. Hormis le problème lié à la conservation, d'autres inconvénients surgissent, notamment celui du transport. Giorgio souligne effectivement que : « Ma finite non si potevano ne le pitture, ne l'ornamento per il peso movere », Vasari, 1550, p. 902

Note66. Zuccaro, Federico, *L'Idea de Pittori, scultori et architetti del Cavalier Federico Zuccaro ...*, Turin, A. Disserolio, 1607. Voir la traduction de Fallay d'Esté, Bauer, 1992, p. 222.

Note67. Plin l'ancien, (1985), livre XXXV, p. 65.

Note68. Sur le thème de la mimésis, du rapport Art et nature - en prenant en compte les livres cités lors du chapitre précédent - voir : Lamblin, Bernard, *Art et Nature*, Vrin, 1979 et éventuellement Farago, France, *L'Art*, Paris, Armand Colin, 1998.

Note69. Propos repris de Farago, 1998, p. 38.

Note70. Sur le sujet des cabinets de curiosité on pourra se référer aux ouvrages de : Schlosser, Julius, *Kunst-und-Wunderkammern*, Leipzig, Kinhardt und Biermann, 1908 ; Liebenwein, Wolfgang, *Studiolo : die entstehung eines Raumtypes und seine entwicklung bis um 1600*, Berlin, Mann, 1977 ; Lugli, Adalgisa, *Naturalia et mirabilia : il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, G. Mazzotta, 1983 ; Schnapper, Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1988 ; Kaufmann DA CostaThomas, *The Mystery of nature : aspects of art, science and humanism in the Renaissance*, Princeton, N. J. Princeton university Press, 1993 ; Bredekam, Horst, *La Nostalgie de l'Antique. Statues, machines et cabinets de curiosité*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1993, édition consultée, Paris, Diderot, 1996 ; Schnapper Antoine, *Curieux du grand siècle*, Paris, Flammarion, 1994 ; Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in early modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-London, 1994 ; Lugli, Adalgisa, introduction Pomian, Krysztof, *Wunderkammer*, Milan, Umberto Allemandi & C., 1997 ; Vanaetgarden, Alexandre, (dir.), *Érasme ou l'éloge de la curiosité à la Renaissance. Cabinets de curiosité et jardins de simples*, Musée Saint-Antoine l'Abbaye, Bruxelles, Edition Lettre volée à la maison d'Erasmus, 1997. Les termes *Studiolo* ou *Wunderkammer* désignent les cabinets de curiosité, lieux qui proposaient une accumulation d'objets naturels et artificiels : *artificilia*, *meraviglia* et *bizzaria* – catégories définies dans les ouvrages de Julius Schlosser ou d'Adalgisa Lugli - font partie intégrante des éléments déposés dans ceux-ci. On date à la seconde moitié du XVI^e siècle l'essor de ces cabinets, même si l'on trouve quelques exemples à des dates antérieures, tel le *Studiolo* d'Isabelle d'Este - celui-ci ne peut pas être considéré comme un *Wunderkammer*.

Note71. On peut définir la volonté de vouloir rassembler le monde environnant, le « macrocosme », dans un univers intime comme les cabinets de curiosité qui symbolisent par conséquent le « microcosme ».

Note72. De manière plus générale, pour l'intérêt porté à la géologie, voir : Accordi, Bruno, « Contributions to the History of the geological sciences. The Musaeum Calceolarium (XVI century) of Verona illustrated in 1622 by Ceruti e Chiocco », *Geologica Romana*, n° 16, 1977, p. 21-54 ; Accordi, Bruno, « Michele Mercati (1541-1593 e la Metallotheca », *Geologica Romana*, n° 19, 1980, p. 1-50 ; Accordi, Bruno « Ferrante

Imperato (Napoli, 1550-1625) e il suo contributo alla storia della geologia », *Geologica Romana*, n° 20, 1981, p. 43-56 ; Wilson, Wendel E., *The History of mineral collecting 1530-1799*, Arizona, The mineralogical record, 1994.

Note73. Pline l'ancien, (1981), livre XXXVI, p. 53.

Note74. Pline l'ancien, (1981), livre XXXVI, p. 53.

Note75. Pline l'ancien, (1981), livre XXXVI, p. 35-36.

Note76. Livres XXXVI et XXXVII.

Note77. Le contraire est également vrai puisque le livre XXXV portant sur les Arts contient également des réflexions sur les matériaux employés, dont les marbres.

Note78. Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, 1435, d'après Jean-Louis Schefer, (dir.), introduction de Sylvie Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1992, p. 143.

Note79. le Grand, Albert, *De Mineralibus et rebus Metallicis*, XIIIe siècle, traduction D. Wyckoff, *Book of minerals*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 127-128.

Note80. « E li vedrai proprio una figura che dirai : ell'è dipinta ! Ed è in forma di romito colla barba e col ciliccio, e sta colle mani che pare che adori », Averlino, Antonio dit le Filarete, *Trattato di architettura*, après 1450, édition consultée Anna Maria Finoli, Liliana Grassi, Milan, Il Polifilo, 1972, p. 74.

Note81. Extrait de Léonard de Vinci, édition consultée, 1960, p. 332.

Note82. « Formano diverse imagini : quando diverse ferie, fiori, o boschi, quando ucelli, e vere effigie di Re », Dolce, Lodovico, *Libri tre nei quali si tratta delle diverse sorte delle gemme che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza e virtù loro*, Venise, Giovanni Battista, Marchio Sessa e Fratelli, 1615, p. 29. Il cite aussi l'anecdote de l'agate de Pyrrhus racontée par Pline l'Ancien et mentionnée dans de nombreux écrits, dont ceux d'Alberti. Les agates ou albâtres ont suscité de nombreux commentaires. Vincenzo Scamozzi reprend les constatations de Lodovico Dolce puisque « Si discernono per scherzo della natura, fiumi, laghi, mari ondegianti e scogli e talhor con molte sorti di pesci, e navili, prati verdegianti, arbori con foglie, fiori e frutti e monti sassossi... », Scamozzi, Vincenzo, *L'idea dell'Architettura universale*, Venise, Expensis auctoris, 1615, p. 196.

Note83. Il n'est toutefois pas certain qu'il ait lu *Le Traité de la peinture* de Léonard de Vinci qui n'était que peu diffusé à cette époque.

Note84. « Nelle quale macchie [...] vi si rappresentano diverse fantasie e nuove forme di cose stravaganti, le quali non è che siano così in quelle, ma si creano da sè nell'intelletto nostro », Armenini, Giovanni, *De Veri precetti della pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1586, édition consultée, Mariana Gorreri, (dir.), Turin, Giulio Einaudi, 1988, chap. 11, p. 219-220.

Note85. Boece de Boot, *Anselme, Gemmarum et lapidum historia, Hanovre, typis Wecheliani apud Claudium Marnium & heredes Ioannis Aubrii*, 1609, édition consultée, *Le Parfait joaillier ou histoire des pierreries ou sont amplement décrites leur naissance, juste prix, moyen de la connaître...*, traduction André Toll, Lyon, Antoine Huguetan, 1644, p. 313-314.

Note86. Le passage publié par Erwin Panofsky est représentatif de la condamnation par Galilée du goût pour la curiosité. Il écrit ainsi : « pénétrer dans le cabinet de quelque petit amateur de curiosités qui se serait plu à l'emplir d'objets, qui, par leur âge ou leur rareté ou pour toute autre raison, auraient bien quelque bizarrerie, mais qui ne seraient en fait que de petites choses avec, par exemple, disons un crabe fossilisé, un caméléon

desséché, une mouche et une araignée gélatinées dans un morceau d'ambre...», dans, Panofsky, 1954, (2001), p. 51.

Note87. Bibliographie - non exhaustive - sur Ulisse Aldrovandi : Legati, Lorenzo, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologne, Monti, 1677 ; Baldacci, Antonio, *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi : studi*, Bologne, Treves, 1907 ; Olmi, Giuseppe, *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento, Libera università degli studi di Trento, 1965 ; Simili, Rafaella, Beretta, (dir.), Marco, *Il Teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, catalogue d'exposition, Bologne, 2001.

Note88. Findlen, Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in early modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1994, p. 21

Note89. Pour les reproductions de pierres imagées, voir l'ouvrage : Baltrusaitis, Jurgis, 1957.

Note90. « Nos hoc in loco damus iconem fragmenti Marmoris maculosi, ubi inter alias maculas, & lineamenta, quaedam iconem humani capitis exprimebant, & caput pileo turcico tectum esse videbatur, sed quod magis admirandum est, quando haec effigies invertitur, aliam faciem, vertice complanato repraesentat », Ulisse Aldrovandi, *Musaeum Metallicum...*, Bologne, N. Tebaldini, 1648, p. 754.

Note91. Il pourrait s'agir du témoignage de Julius Caesar Scaliger (1484-1558), médecin d'Antonio della Rovere qui s'installe en France et devient, de 1548 à 1549, savant du roi Henri II de Navarre (1516-1555).

Note92. « Scaliger quod. affirmat frustum marmoris fuisse diffectum, ad parietem incrustandum, quod figuram barbati senis obtulit, quem omnes spectatores ad Paulum primum Eremitam referebant, qui erectus & storea palmacea indutus pingitur», Aldrovandi, 1648, p. 755.

Note93. « Nos quoque hic damus figuram Eremitae, cum alia effigie humana in Marmore, quod Pisis in Templo Sancti Ioannis observatur. Habet haec Eremitae icon caput cucullo tectum, more Capuccinorum, longam vestem & manum extensam, cum quatuor digitis. Ibidem alia effigies hominis conspicitur turcam referentis, supra cuius caput campana cum pistillo eleganter, & ad vivum a Natura delineata apparet », Aldrovandi, 1648, p. 755.

Note94. Georgius Agricola (1494-1555) est considéré comme le fondateur de la géologie. En 1522, il commence des études de médecine à Leipzig, puis à Bologne et Padoue et devient docteur en 1526. Il mène de nombreuses études sur les minéraux et fossiles et publie *De Natura Fossilium*. L'ouvrage *De Re Metallica*, oeuvre posthume, comporte des études sur les rochers, minéraux et fossiles.

Note95. Il n'est certes pas possible de relater l'ensemble de ces considérations sur les pierres imagées, c'est pourquoi nous ne citerons, qu'en dernier exemple, cette description, illustrée par une gravure dans l'ouvrage d'Ulisse Aldrovandi et reproduite en annexe (fig.C) : « A Ravenne, dans la basilique de Saint-Vitale, à côté du premier autel, il est possible de contempler dans le marbre l'image d'un pèlerin, dans la même ville autrefois on a coupé un marbre, qui montrait en mettant côte à côte les deux parties l'image d'un moine avec d'autres formes à la hauteur du ventre et conduit par l'image d'anges disposés autour de lui...». Cette anecdote n'est pas sans nous rappeler celles évoquées par Albert le Grand, ce qui montre la capacité d'interprétation d'Ulisse Aldrovandi. « Georgius Agricola recitat Constantinopoli, in templo Sapientiae, duas esse Marmoris diffecti crustas, quarum utriusque maculae cinerei coloris ita erant dispositae, ut totam Divi Ioannis Baptistae vestiti tergore Cameli imaginem repraesentarent, praeter alterum pedem, quem discurrentes lineae non fatis benè exprimebant...», Aldrovandi, 1648, p. 758-759.

Note96. Prosper Alpino (1553-1617), savant et botaniste à Padoue. Il effectue de nombreux voyages et se rend en Egypte et sur les îles grecques, où il se livre à la description des plantes trouvées dans ces pays. À partir de 1553, il devient professeur à l'Université et « directeur » du jardin de Padoue.

Note97. « Pariter integra hominis sylvestris figura olim in Marmore graeco visa fuit apud venetos, cuius genuinam iconem clarissimus vir Prosper Alpinus ad doctissimum Ulysem Aldrovandium misit », Aldrovandi, 1648, p. 756.

Note98. Pour plus d'informations sur Athanasius Kircher, voir : Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher : a renaissance man and the quest for lost knowledge*, Londres, Thames and Hudson, 1979 ; Casciati, Maristella, Ianniello, Maria Grazia, Vitale, Maria, *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il museo del Collegio romano, tra Wunderkammer e museo scientifico*, Venise, Marsilio, 1986 ; Findlen, Paula, « Scientific spectacle in Baroque Rome : Athanasius Kircher and the roman college Museum », *Roma Moderna e Contemporanea*, 3, 1995, (1996), p. 625-665 ; Lo Sardo, Eugenio, *Iconismi et Mirabilia da Athanasius Kircher*, Rome, edizioni dell'Elefante, 1999 ; *Magie des Wissens : Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter, Sammler, Visionär*, catalogue d'exposition, Würzburg, 2002.

Note99. Pierre noire, d'éclat métallique, formée d'oxyde de fer.

Note100. « Ad Elementa quod attinet, illa quoque Natura exprimit ita exactè, ut a pictore expressa videantur, cujsmodi ex Haematite unam habet Gemmam Carolus Magninus, in qua quatuor elementa naturali colorum ductu ita affabre exhibentur, ut a nullo pictore, medius exactiusq depingi poffint... », Kircher, Athanasius, *Mundus Subterraneus in XII libros...* Amsterdam, Joannem Sanssonium & Elizum Weyershale, 1665, p. 29.

Note101. « Altare ex flavo marmore & vario mixto constat, in quo & montes & flumina, lacus, sylvas, aerem, affabrè a Natura depicta », Kircher, 1665, p. 29.

Note102. Les anecdotes semblent être présentées selon un *crescendo*, puisque l'on commence par les éléments végétaux pour terminer avec les éléments divins. Le point d'orgue en est la dernière explication : celle de la représentation du Christ.

Note103. Les descriptions de pierres imagées qui comportaient des messages divins ont été citées brièvement par Jurgis Baltrusaitis,

Note104. « Est in Sacristia collegii Romani columna marmorea ex nigro & albo mixta, in qua Natura pelicanum pinxit, contorto collo pectus sibi aperientem, mutilis tamen unguibus pedum... », Kircher, 1665, p. 30.

Note105. « Achates, in quo Natura Heroinam depinxit capillis crispata & pectore balteo instructam [...] hominis palliati... », Kircher, 1665, p. 30.

Note106. « ... in S. Petro marmor, ubi homo draconem inequitat... », Kircher, 1665, p. 30.

Note107. Athanasius Kircher pourrait faire référence à Brocard, qui, lorsqu'il rentre de Sion se fait surnommer Brocardus. Présent en Terre Sainte vers 1232, il entreprend la description de tous les objets trouvés dans ce pays. Ces récits sont publiés à Venise dès 1519 et connaissent une importante diffusion. On peut, par conséquent, penser qu'Athanasius Kircher connaissait ces ouvrages.

Note108. Il doit vraisemblablement s'agir de Bartolomeo Ambrosini (1588-1657), médecin et naturaliste, chargé du jardin de l'Université de Bologne. En 1632, il s'occupe du musée fondé par Ulisse Aldrovandi et décide de publier certains ouvrages d'Ulisse Aldrovandi dont *Museum metallicum* en 1648.

Note109. « Beatissimae Virginis Matris figuris, Angelorumque auspicemur narrationem : & quod ad B. Virginem attinet, illa primo variis in locis & regionibus, marmoribus à natura impressa cernitur [...] Est hic Romae in Sacello Divae Virginis, templum S. Petri ingredientibus ad dextram, juxta organum spectabilis imago in qua Beatissima Virgo Laetana ita affabrè à Natura depicta spectatur, ut artificis manu delineata videatur ; veste induitur triplici zona distincta, filiolum brachiis tenet, corona, quemadmodum & mater, conspicuum : Spectantur & circumcirca Angelorum figurae ... », Kircher, 1665, p. 30.

Note110. Ces deux pierres ne sont que rarement citées car les dessins des marbres et agates semblent plus propices que le silex ou le schiste pour "dessiner" des formes qui évoquent des personnages ou des animaux.

Note111. « Est Ambrosino teste curioso harum rerum exploratore, Ticini, vulgo Pavia, in Coenobio Carthusianorum ad quintum lapidem extra civitatem fito, in quo quodam in marmore Natura Christi Servatoris nostri in cruce pendentis nec non spinea corona redimiti imaginem eleganter depinxit. Venetiis quoque figura Christi crucifixi apparet in marmore, eodem teste, in templo S. Georgii majoris eodem modo effigiata... », Kircher, 1665, p. 31.

Note112. « Non senza gran misterio la Natura l'habbia generata e segnata appunto con quel carattere miracoloso della croce », Moscardo, Lodovico, *Note ovvero memorie del museo del conte Lodovico Moscardo...*, Padoue, P. Frambotto, 1656, édition consultée, Vérone, Andrea Rosci, 1672, p. 134.

Note113. Ce musée, donné par le marquis Ferdinando Cospi au sénat de Bologne, en 1675, est caractéristique des *Wunderkammern*. Il renferme objets d'art, curiosités et produits naturels.

Note114. « D'altra Effigie di Testa umana, cioè d'un vecchio dalla natura dipinta in un pezzo di marmo », Legati, 1672, p. 141.

Note115. « Le pitture fatte dalla natura nelle pietre d'Alabastro, o arboree, e simili cose se ne vede una in Venezia a San Marco, et in altra in Gerusalem... », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 22. Durant tout le XVIII^e siècle, les légendes antiques continuent à être relatées et semblent toujours susciter la même admiration. En 1640, Abaro Alonfo Barba, rédige un traité sur les métaux, dans lequel il explique que l'on « trouve dans les pierres des figures variées qui causent une des plus grande admiration... ». Il reprend également l'anecdote de Pyrrhus et rajoute que Cardanus « en avait une de cette sorte qui était une vraie réplique de l'empereur galba » et cite de nombreuses légendes, dont celle d'Aldrovandi : « dans l'église de Constantinople, il y a un marbre qui, par ses veines, représente l'image de Saint Jean Baptiste avec ses habits de chameau » ou encore qu'il y a « une pierre noire cassée à un endroit, où est peint l'image d'un serpent », Barba, Abaro Alonfo, *The Art of Metal...*, 1640, édition consultée, R. H. Edward comte de Sandwich, Londres, Mearne, 1674, p. 64-65.

Note116. L'*Accademia dei Lincei*, fondée par Federico Cesi (1585-1639), en 1603, avait pour ambition d'éditer une encyclopédie de la philosophie naturelle de l'époque. Dès 1604, de nombreux membres sont surveillés par le Saint-Office. En 1611, Galilée adhère à cette académie. La mort de Federico Cesi en 1630 met un terme à ces activités.

Note117. Voir Napoleone, Caterina, « Appunti sul "natural History of Fossils V" della Royal Library di Windsor », p. 187-199, dans, Solinas, Francesco, (dir.), *Cassiano dal Pozzo. Atti del Seminario internazionale di Studi*, Rome, De luca, 1989.

Note118. Aimi, Antonio, Michele, (de), Vincenzo, Morandotti, Alessandro, *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, catalogue d'exposition, Milan, 1984.

Note119. « Delle Pietre dal Pennello della Natura dipinte », Terzago, Paolo Maria, *Museo o Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese, descritta in latino dal Sig. Dott. Paolo Maria Terzago...*, Tortona, Nicolo e fratelli Viola, 1666, p. 253. Giovanni Battista del Sole, *Tempête de mer avec des barques*, huile sur lapis lazuli, 10,7 cm x 4,7 cm ; *Tempête de mer avec des barques*, huile sur lapis lazuli, 11,3 cm x 6,5 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana. Catalogue raisonné n°507 et 508.

Note120. « Pietra in quadro lunga un braccio, in cui la Natura ha fatto l'ultimo sforzo di peritissima architetta, havendovi mirabilmente dipinta una grande Città, con in mezzo un'altissima Torre », Terzago, 1666, p. 254. La Pinacoteca Ambrosiana, à Milan, possède trois œuvres exécutées sur lapis-lazuli par Giovanni del Sole qui proviennent de la collection Settala. Voir catalogue d'exposition, Milan, 1984.

Note121. Lugli, Adalgisa, *Wunderkammer*, Turin, Umberto Allemandi, 1997, p. 194. Dans l'ouvrage de 1957, Jurgis Baltrusaitis répertorie un grand nombre de pierres imagées dans les collections.

Note122. « Han usado, nuevamente, los italianos pintar en varios jaspes historias y figuras, reservando las manchas naturales ; unas que parecen resplandores y nubes y otras que parecen sierras, montes y aguas ; acomodando la historia o figura en que se puede aprovechar la pintura natural de las piedras », Pacheco, 1638, (1990), p. 490.

Note123. « Con las manchas y pintura de piedra, perdiéndolo con la imitación de los colores de la misma piedra », Pacheco, 1638, (1990), p. 490.

Note124. Nous pourrions également illustrer nos propos par l'émergence au XVII^e siècle du goût pour l'anamorphose qui s'inscrit dans des recherches similaires à la peinture sur pierre. Sur ce sujet, voir Baltrusaitis, Jurgis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, Perrin, 1969.

Note125. *La Vierge de Lorette*, peinte sur pierre paysagère -, anonyme, école romaine, XVII^e siècle ?, 22 cm x 38 cm, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts. Voir catalogue raisonné, n° 125 - illustre parfaitement les possibilités offertes par le support naturel. Dans ce cas, l'artiste a coupé une pierre paysagère en deux et a joint ses deux morceaux ensemble. Ce procédé lui permet d'obtenir une parfaite symétrie et de créer un dessin - dans ce cas la maison de Lorette - prêt à l'emploi (fig. 6). De même Johann König emploi deux pierres différentes, la pierre paysagère et le marbre, pour créer un fond adéquat à la représentation du *Repos pendant la fuite en Egypte* (fig. 7). Johann König, *Repos pendant la fuite en Egypte*, huile sur pierre paysagère et marbre, 17,5 cm x 35 cm, Esztergom, Christliches Museum, inventaire 55.406. Catalogue raisonné n° 640.

Note126. Cercle d'Annibale Carrache, *Paysage avec une roche anthropomorphe* plume, encre brune, papier jauni, 195 mm x 270 mm, Turin, Biblioteca Reale, inventaire 16096. Ce dessin a été publié par Lugli, 1997, n° 77.

Note127. Josse de Momper, *Paysages anthropomorphes*, huile sur toile, 52,5 cm x 39,6 cm, chacune, Paris, Collection Jacques Lebel.

Note128. Jacques II de Gheyn, *Roches et plantes formant des têtes grotesques*, encre sur papier, 266 mm x 175 mm, Paris, Fondation Custodia, Institut néerlandais.

Note129. Selon la définition de Hills, Paul, *La Couleur à Venise, marbre mosaïque, peinture et verrerie. 1250-1550*, Londres, Yale University Press, 1999, édition consultée, traduction Paul Alexandre, Paris, Citadelles & Mazenod, 1999, p. 129.

Note130. Marc Antonio Cocchio, dit Sabellicus (1436-1506), est l'auteur d'ouvrages sur l'histoire de Venise - *Rerum venetarum historiae* - ainsi que sur l'histoire générale depuis la création du monde, publié en 1503 - *Rhapsodiae historiarum*.

Note131. Cité dans Tait, Hugh, *The Golden age of Venetian glass*, Londres, British Museum Publications limited, 1979, p. 94.

Note132. Antonio Carrache, *Vierge à l'enfant avec saint François* (verso), huile sur albâtre, 22 cm x 18 cm, Naples, Capodimonte, inventaire Q. 930. Catalogue raisonné n°453.

Note133. Entourage des Carrache, *Vierge à l'enfant avec saint François*, huile sur cuivre, 22 cm x 18 cm, Rome, Pinacoteca Capitolina, inventaire 201.

Note134. « Dico che questa simil sorta di pittura non ha altro di singolare, che lo scherzo della natura che dimostra che essendo essa esemplare delle arti, ha voluto di esse deventar scholar et imitatrice », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 22.

Note135. Il convient toutefois de rester prudent quant à l'emploi de ce terme puisque l'on ne peut, jusqu'au XVIII^e siècle, parler au sens strict de minéralogie. Les critères de classement s'effectuant encore sur la beauté, la rareté ou les croyances.

Note136. Del Riccio, Agostino, *Istoria delle Pietre*, Florence, 1597, transcription du manuscrit cod. 230, Florence, Biblioteca Riccardiana, par Raniero Gnoli, Attilia Sironi, (dir.), Turin, Umberto Allemandi, 1996, 253 p.

Note137. Il se réfère en particulier aux traités de Théophraste et Albert Le Grand.

Note138. Scamozzi, Vincenzo, *Dell' Idea della architettura universale*, Venise, Expensis auctoris, 1615.

Note139. Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, S. Franchi, 1681, édition consultée, Florence, SPES, 1985.

Note140. « Essendo le pietre la materia delle fabbriche, la cognizione d'esse è non solamente utile, ma necessaria all'architettura dov' ogni artifice deve cognoscer bene la materia della quale si serve », Del Riccio, 1597, (1996), p. 82.

Note141. Les différents gisements italiens établis à partir des écrits des XVI^e et XVII^e siècles sont présentés en annexe 1.

Note142. On peut se référer, entre autres, à l'ouvrage de : Labrot, Gérard, *L'Image de Rome, une arme pour la Contre-Réforme 1534-1677*, Seyssel, Champ Vallon, 1987.

Note143. Rodolico, Francesco, *L' Esplorazione naturalistica dell'Appennino*, Florence, Le Monnier, 1963, p. 42.

Note144. La Maremme est un vaste territoire situé en Toscane, au bord de la mer Thyrrhénienne. L'aménagement de la Maremme fut commencé par Cosme I de Médicis mais son assainissement est l'œuvre de Ferdinand III de Médicis.

Note145. Giuseppe Campori, *Lettere artistiche inedite*, Bologne, A. Forni, 1975, tome III, p. 72.

Note146. « Diaspri, porfidi, ametisti, calcedoni et altre bellissime pietre di vari e vaghissimi colori e di molto prezzo. Il granduca di Toscana per abbellire a Fiorenza la sua Real cappella ... », Orlandini, Leandro, *Breve Discorso del castagno di Mongibello e delle Lodi della Sicilia*, Palerme, 1614, publié par Concetta di Natale, (dir.), Maria, *Splendori di Sicilia, arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milan, Charta, 2001, p. 194. Voir également l'ouvrage de Montana, Giuseppe, Gagliardo Briuccia, Valentina, *I Marmi ed i diaspri del Barocco Siciliano. Rassegna dei materiali lapidei di pregio utilizzato per la decorazione ad intarsio*, Palerme, Flaccovio, 1988.

Note147. Scamozzi, 1615, p. 187.

Note148. La description d'André Clapasson, insérée dans les écrits de De Bombourg, Jean, *Recherche curieuse de la vie de Raphaël d'Urbain [...] et un petit recueil des plus beaux tableaux tant antiques que modernes, architectures, sculptures & figures qui se voyent dans plusieurs églises, rues & places publiques de Lyon, le tout recueilly par I. de Bombourg, Lyonnois*, Lyon, A. Olyer, 1675. Voir également, Clapasson, André, *Description de la ville de Lyon*, 1741, édition consultée, annotations et illustrations, Chomer, Gilles, Pérez, Marie-Félicie, Seyssel, Champ Vallon, 1982, p. 93-95.

Note149. Hills, 1999, p. 4

Note150. On a très tôt accordé une vertu magique aux gemmes. La tradition des lapidaires, c'est-à-dire les traités consacrés aux propriétés et aux vertus des pierres précieuses, a connu un développement important en Occident. Théophraste (*De Lapidibus*, écrit vers 315 avant J-C.), Dioscoride (la *Materia Medica*, Ier Siècle), Pline l'ancien (l'*Histoire Naturelle*, Ier siècle) ou Marbode de Rennes (né vers 1035-1123 rédige le *Lapidaire*) ont tous présenté les différentes propriétés des pierres. Aussi peut-on lire que l'améthyste protège de l'ébriété et l'agate trompe la soif. Toutes ces croyances sont reprises et développées dans les traités des XVI^e et XVII^e siècles.

Note151. Pough, Frédéric Harvey, *Guide des roches et minéraux*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1979, p. 31.

Note152. Alberti, Leandro, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti bolognese*, Venise, Ludovico de gli Avanzi, 1561, p. 20 : le nom de *Lavagna* a été donné au fleuve descendant de l'Appenin par Tolomeo Entella. Lavagna est un bourg côtier proche d'Entella.

Note153. Raniero Gnoli, dans Borghini, Gabriele, (dir.) *Marmi antichi*, Rome, Leonardo-De Luca, 1992, p. 238.

Note154. Dans cette partie, nous nous sommes référés à différentes éditions critiques des *Vite* de Giorgio Vasari et avons choisi de présenter la traduction d'André Chastel - Giorgio Vasari, 1550, (1989), vol. 1 p. 86. Se référer également à l'ouvrage : Brown, G. Baldwin, *Vasari on technique*, New-York, J.M. Dent & company, 1907, éd. consultée, New York, Dover publications, 1960.

Note155. « Spezie di pietra in più lamine divisibile, di cui ve ne sono molte spezie piu o meno tenere e di vari colori. Visitai ne' monti di Genova dagli strati de'quali ne cavano un incredibile quantità », Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, p. 845, vol. III, § 417.

Note156. Breccanecca se situe à trois kilomètres de Cogorno et Chiappa à cinq kilomètres.

Note157. Cardoso se trouve à huit kilomètres de Stazzema. Les carrières sont situées dans les communautés de Minventre et de Stazzemma à Muscoso, Prato, Metatello, Ceragioli.

Note158. Targioni Tozzetti, Jean, *Voyage minéralogique, philosophique et historique en Toscane*, Paris, Lavilette, 1792, p. 322-324. Ce témoignage est d'une très grande importance car Jean Targioni Tozzetti indique qu'il possède des peintures sur ardoise de Pietro Dandini: « j'en possède une très longue, d'un carré allongé, large de trois coudées, haute d'une coudée et demie, épaisse de deux doigts, sur laquelle le fameux peintre Pietro Dandini a peint l'*Adoration des Mages* [...] j'ai encore du même auteur, l'*Enlèvement de Proserpine* et la *Délivrance d'Eurydice* ». Faustino Corsi mentionne aussi une ardoise tigrée présentant un fond noir mélangé à des points jaunes, extraite à Rome. Voir Faustino Corsi, *Delle Pietre antiche trattato di Faustino Corsi Romano*, Rome, Puccinelli, 1845, p. 165.

Note159. Vasari indique d'ailleurs que l'on « peut en extraire des morceaux de dix brasses de long », Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 86.

Note160. Vasari, édition consultée, 1989, vol. 1, p. 178.

Note161. Rotondi Terminiello, Giovanna, Semino, Mario, *Ardesia. Tecnica e cultura del dipingere e scolpire in pietra*, Gênes, SIAG, 1984, p. 45.

Note162. « Si può dipingere su istorie, come è stato dipinto su dette lavagne nel salon grande ducale da maestro Iacopo Ligozzi », Del Riccio, 1597, (1996), p. 109.

Note163. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 86.

Note164. Borghini, 1584, (1967), p. 176.

Note165. Cosimo Piazza, *Christ mort soutenu par deux anges et saint François*, huile sur ardoise, 115 cm x 255 cm, Rome, Pinacoteca Capitolana, Palazzo dei Conservatori. Catalogue raisonné n° 429.

Note166. Catalogue raisonné, n°31.

Note167. Variété micro cristalline, une calcédoine.

Note168. Théophraste, *De Lapidibus*, vers 315 avant J-C, *Traité des pierres de Théophraste*, édition consultée, traduction française Paris, Jean Thomas Herissant, 1754, p. 160-162.

Note169. Théophraste, vers 315 avant J-C, (1754) p. 160. Il précise qu'en Italie, on se sert du marbre vert, appelé *Verdello*, comme pierre de touche.

Note170. Del Riccio, 1597, (1996), p. 199.

Note171. « Nella riviera di Salo della giuriditione dello stato veneto [...] si cavano i marmi nerissimi e che ricevono ben pulimento e lustro mirabile, e pero sono detti paragone [...] la cava usata da 30 anni in qua è posta à mezo il monte gironda [...] a Verona, ove s'imbarcano sul Adige per Venetia : de'quali paragoni se fanno Altari, Depositi, Avelli, Iscrittioni, e altri ornamenti... », Scamozzi, 1615, p. 189.

Note172. Se trouve à quarante kilomètres de Côme.

Note173. Scamozzi, 1615, p. 190. Cene se situe à dix-sept kilomètres de Bergame.

Note174. « Si cava ancora quella superba pietra nera da noi detta il paragone », Morigia, Paolo, *La Nobilta di Milano divisi in sei libri*, Milan, R. Pontio, 1595, publié par Maria Amelia Zilocchi, « La scultura e l'arredo », p. 170-183, dans [collectif], *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi*, Milan, Silvana 1981, p. 175.

Note175. Brown, 1960, p. 117.

Note176. Schumann, Walter, *Guide des pierres et minéraux*, traduction Thérèse Dorsaz-Montredon, Paris, Delachaux & Niestlé, 1989, p. 246.

Note177. Annapaula Pampaloni Martelli, dans Giusti, Anna Maria, (dir.), *Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989, p. 270

Note178. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 112.

Note179. On note, par exemple, la mention en 1605 d'un navigateur qui rapporte "deux morceaux de marbre noir sur le bateau de Jona cap. Ro venu d'Amsterdam" publié par Giusti, (dir.), catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989, p. 171.

Note180. Jacopo Bassano, attribué à, *Crucifixion*, huile sur pierre de touche, 49,4 cm x 29,8 cm, Barcelone, Museu Nacional d' Art de Catalunya, inventaire 108 373. Catalogue raisonné, n° 258.

Note181. « O Paragon pietoso /che senza paragon dimostri altrui / essangue, e sanguinoso/ nel colmo del dolore / l'eccesso de l'amore / saggio sa ben colui / che'n tal pietra distese il bel disegno / che mentre à te ne vegno / si come accusa il fasso, e'l fin metallo / con l'innocenza tua scopre il mio fallo», Marino, Giovanni Battista, *La Galeria del cavalier Marino distinta in Pitture e Sculture*, Venise, Dal Ciotti, 1620, éd. consultée, Venise, Gio. Pietro Brigonci, 1664, p. 51.

Note182. On qualifie par calcédoine, toutes les variétés micro cristallines de quartz, c'est à dire l'agate, la calcédoine, le jaspe, l'onix, la sardoine. Il ne faut pas confondre le terme calcédoine utilisé au sens large de

celui au sens strict. Dans ce dernier cas, la calcédoine est constituée de petites fibres alignées parallèlement et est de couleur gris-bleu.

Note183. Petit fleuve de Sicile qui prend sa source dans le mont Licodia - à la frontière de Catane - et entre ensuite dans la province de Syracuse. Il coule de l'ouest au sud-ouest. Théophraste, 315 avant j-C., (1754), p. 123 ; Dolce, Lodovico, *Libri tre di M. Lodovico Dolce, nei quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la Natura...*, Venise, Go. B. Marchio Sessa & fratelli, 1615, p. 29 ; Imperato, Ferrante, *Historia naturale di Ferrante Imperato napoletano nella quale ordinamente si tratta della diversa condition di Minere, Pietre pretiose e altre curiosità con varie historie di piante et animali, fin hora non date in luce*, Venise, Combi & La novi, 1672, p. 544.

Note184. Il est vraisemblable que l'agate vienne du fleuve Dirillo, localisation proposée par les ouvrages ou dictionnaires minéralogiques. Commentaire de Raniero Gnoli dans Del Riccio, (1597), 1996, p. 209.

Note185. Voir notamment Corsi, Faustino *Delle Pietre antiche trattato di Faustino Corsi romano*, Rome, Puccinelli, 1845, p. 236-244.

Note186. Mais dans toutes ces descriptions, il sied de rester vigilant car les confusions entre marbre, albâtre, onyx, sardoines et agates sont fréquentes. FerranteImperato reprend la description de Pline l'Ancien et signale les confusions entre jaspe et agate – Imperato, 1672, p. 544.

Note187. Théophraste, 315 avant J-C., (1754), p. 123.

Note188. Boece de Boot, 1609, (1644), p. 314. Conséquence directe des études menées par l'empereur Rodolphe II, passionnés par les pierres dures et qui fait rechercher dans toute la Bohême de nouveaux gisements.

Note189. Il cite d'ailleurs les agates se trouvant dans la collection de Léonard de Pesaro. Boece de Boot, 1609, (1644), p. 314.

Note190. Leandro Alberti localise également des agates aux alentours de Volterra. Alberti, 1561, p. 54.

Note191. Baldinucci, Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence, S.Franchi, 1681, éd. consultée, Florence, SPES, 1985, p. 5. On note également, selon le témoignage de Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, la présence d'agates noires, blanches et bleues aux alentours de Rome.

Note192. Dezallier d'Argenville, Antoine Joseph, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, l'orydologie qui traite des terres des pierres, des métaux, des minéraux et autres fossiles*, Paris, De Bure, 1755, p. 168.

Note193. Pough, 1979, p. 32.

Note194. Pline l'ancien, Ier siècle, (1981), livre XXXVI, p. 47.

Note195. Lié à l'interdit du pape Sixte IV.

Note196. Pline l'ancien, Ier siècle, (1981), livre XXXVI, p. 56.

Note197. Brown, 1960, p. 45-48.

Note198. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 81.

Note199. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 82.

Note200. « Di questi marmi oggidì se ne conducono in Pisa, a Genova, a Fiorenza, a Roma, a Bologna e in Francia », Alberti, 1561, p. 37.

Note201. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 80.

Note202. Selon Paolo Jervis, les principales carrières sont celles de Guglielmo, Ciufi et Cava Grande.

Note203. Jervis, Paolo 1862, p. 23. Il mentionne notamment les carrières de Grechetto, Giove, Pario et Médici, peu employées car difficiles d'accès.

Note204. Egalement mentionné par Giorgio Vasari et extrait, selon lui à Carrare ; il doit son nom au fait qu'il « tien[t] des stalactites par les reflets brillants propres au sel, et une légère transparence », Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 83.

Note205. Lettre publiée par Bottari, Giovanni Gaetano *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rome, Barbiellini, 1754, vol. 1, p. 58.

Note206. « Principali e quelli che sono i più belli e più gentili, come t'ho detto, si nascono in Genovese, cioè a Carrara », averlino, après 1458, (1972), p. 73

Note207. Klapisch-Zuber, Christiane, *Les Maîtres du marbre, Carrare 1300-1600*, Paris, SEVPEN, 1969, p. 223.

Note208. « Al tempo che regnava il Gran Duca Cosimo, si scoperse la bella cava de' mistii detti per il più di Seravezza », Riccio, 1597, (1996), p. 101.

Note209. Vasari, 1550, (1989), vol.1, p. 82.

Note210. Marbre blanc dont les principaux gisements sont ceux de Falcovaja sur le Mont Altissimo.

Note211. Paolo Jervis fait état d'un grand nombre de lieux d'extraction dont ceux de Pisciarotti, Ruosina, d'où l'on obtient du marbre Bardiglio, ceux de Capella, Solajo et Ceragiola, donnant du marbre blanc et enfin ceux de Gioardino et de Levigliani. Jervis, 1862, p. 12-13.

Note212. Del Riccio, 1597, (1996), p. 200. Voir les commentaires de Raniero Gnoli.

Note213. averlino, après 1483, édition consultée, 1972, p. 71-75.

Note214. Scamozzi, 1615, p. 188-189.

Note215. « Migliore, al mio parere [...] non è così abile al condurre né così comodo », Scamozzi, 1615, p. 188-189.

Note216. Anonyme, Rome ou Venise ?, *Déluge*, huile sur marbre mixte, 71,5 cm x 53 cm, Florence, Istituto di Studi Etruschi. Catalogue raisonné n° 295.

Note217. Roche sédimentaire mono minérale formée essentiellement de gypse. L'albâtre, est selon Frédéric H. Pough, le nom donné au gypse massif. Pough, 1979, p. 204. L'albâtre gypseux est blanc, demi-transparent et se distingue de l'albâtre calcaire par sa fragilité. Les artisans et artistes utilisaient l'albâtre calcaire.

Note218. Schumann, 1989, p. 298.

Note219. Il est dans ce cas très apprécié des collectionneurs et peut servir de support pour la peinture.

Note220. Gnoli, 1972, p. 215. Il cite entre autre les carrières d'Uadi, El Amarne, Asiut, Hatnub, Uadi Gerraui

Note221. De nombreuses confusions ont eu lieu entre marbre, albâtre, calcédoine et agate. Pline l'ancien, Théophraste et Dioscoride nomment "onyx" l'albâtre.

Note222. Boece de Boot, 1609, (1644), p. 633.

Note223. Alberti, 1561, p. 54.

Note224. Dolce, 1615, p. 33.

Note225. « Ma la varietà degli ondeggiamenti proviene, o dal nascimento diverso delle pietre, o dal diverso modo di tagliarle », Imperato, 1672, p. 569.

Note226. « Vicino al Finale con un miglio presso alla chiesa di Santo Antonio Varigotti [...] un alabastro à onde bianche d'Avorio e leonato scuro », Scamozzi, 1615, p. 192.

Note227. Scamozzi, 1615, p. 192.

Note228. « Di bellezze macchie, e poi di saldezze e grandezze, de quali si sono fatte tavole », Scamozzi, 1615, p. 192. Vincenzo Scamozzi mentionne également la présence d'albâtre à Naples dans les carrières de Tramontan.

Note229. « Dorare e fare imprimatura a tele o tavole per dipignervi sopra », Baldinucci, 1681, p. 7.

Note230. Corsi, 1845, p. 130-131.

Note231. Borghini, (dir.), 1992, p. 142.

Note232. Entourage de Pierre Paul Rubens, *La Conversion de Saul*, huile sur albâtre, 27 cm x 37 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné n° 674.

Note233. Ces deux peintures ont été présentées lors de l'exposition milanaise -Milan,2000-2001, n° 29 et 42.

Note234. Employée dès l'Antiquité, elle est délaissée au Moyen Age pour connaître un regain d'intérêt à partir de la Renaissance.

Note235. Voir l'essai de Nicola Cipriani, « La pietra paesina », p. 39-41, dans catalogue d'exposition, Florence, 2001.

Note236. « Fantasie e scherzi che fa la madre natura », Del Riccio, 1597, (1996), p.122.

Note237. Baldinucci, 1681, p. 116.

Note238. « Unde videas & in altero quodam lapide marmoreo depictas urbes, montes, nubes, cujusmodi est in meo Musaeo, urbem turritam cum dominus fenestris instructis, uti figura hîc apposita docet... », Kircher, 1665, p. 30. L'illustration d'Athanasius Kircher, interprétée de façon "fantasque", diffère de celle, présentée d'un point de vue un peu plus "réaliste" par Dezallier d'Argenville. Ces deux exemples dévoilent l'évolution « savante » qui s'accomplit entre le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle.

Note239. Filippo Napoletano, *Roger libérant Angélique*, huile sur pierre paysagère, 43 cm x 27 cm, non inventorié, Florence, Istituto di Studi Etruschi. Catalogue raisonné, n° 169.

Note240. Jacopo Ligozzi, *Dante et Virgile visitant les enfers*, 31 x 33 cm, Florence, Opificio delle Pietre Dure,

inventaire 1943. Voir catalogue raisonné n° 158.

Note241. Fils de Giovanni Bianchi, il est formé dans l'atelier de Cigoli puis dans celui de Bilivert. Il est envoyé par Cosme II de Médicis à Rome. De retour, il serait le premier, selon Filippo Baldinucci, à « peindre » sur des pierres paysagères. En l'absence de peintures de cet artiste, il n'est pas possible de vérifier l'exactitude des écrits de Filippo Baldinucci et de savoir s'il faisait référence à des peintures sur pierre ou des peintures de pierres, ce dernier ayant en effet effectué de nombreux ouvrages en pierres dures. Toutefois, Filippo Baldinucci omet de mentionner les productions d'artistes non toscans comme celles de Filippo Napoletano ou de Jacopo Ligozzi, qui à cette date, employaient fréquemment ce support.

Note242. Antoine Joseph Dezallier d'Argenville nomme cette pierre *imboscate* et indique qu'il s'agit d'un marbre blanc provenant du Mont Sinaï, comportant des ramifications. Voir Dezallier d'Argenville, 1755, p. 190.

Note243. On trouve dans son ouvrage des illustrations de pierres dendritiques - mais non de pierres paysagères.

Note244. Knorr, Georg Wolfgang, *Recueil de monumens des catastrophes que le globe de la terre a essuies contenant des pétrifications et d'autres pierres curieuses*, Nuremberg, 1775, p. 18. Les descriptions détaillées de Georg Wolfgang Knorr révèlent l'enthousiasme suscité par les motifs proposés par la pierre. Dans la partie consacrée à « art et nature », nous avons pu constater que les pierres imagées éveillaient l'attention des amateurs. Ainsi les albâtres, agates et pierres paysagères sont recueillis pour leurs motifs. La collection de Lodovico Moscardo comporte de multiples pierres imagées dont des « pietre fiorentine naturali con diverse figure di Città, e paesi, con torri, case, e alberi, che paiono essere state lavorate di rimesso e non dalla natura, che porge gran diletto in vedere la diversità delle cose che vi sono dentro delineate onde se ne fanno quadri con cornice e si attaccano nelle galerie come si fanno delle altre pitture », Moscardo, 1656, édition consultée 1672, p. 443.

Note245. Knorr, 1775, p. 116.

Note246. En présence de pyrite, le lapis-lazuli comporte des taches dorées.

Note247. La calcite fournit à la pierre des nervures blanches.

Note248. Théophraste, Plin l'ancien, Albert le Grand confondaient saphir et lapis-lazuli. Ainsi, lorsqu'ils décrivent le saphir, il s'agit, en fait du lapis-lazuli. L'usage du mot "cyanus" pour mentionner le lapis-lazuli est impropre puisqu'il s'applique au cyanite.

Note249. Selon Rudolf Ďud'a et Luboš Rejl la première personne à avoir utilisé le terme de lapis-lazuli serait Anselme de Boece. Ďud'a, Rudolf, Rejl, Luboš, *Les Pierres précieuses*, Paris, Gründ, 1999, p. 234. Théophraste parle de Lapis cyanus. Théophraste, 315 avant J-C., (1754), p. 118

Note250. Plin l'ancien, 1972, livre XXXVII, § 120 ; Théophraste, 315 avant J-C., (1754), p. 120.

Note251. Boece de Boot, 1609, (1644), p. 350-351.

Note252. Les mines de Sar-i-Sang, selon l'étude de Michele Casanova offrent trois types de lapis-lazuli, trouvés dans des blocs de marbre : le bleu indigo, le bleu clair et enfin le vert. Les mines de Chagai, sont situées au nord de cette ville, à Bi Bi Dick entre 2340 m et 2 460 m. Voir Tallo, Françoise, (dir.), *Les pierres précieuses de l'Orient ancien des Sumeriens aux sassanides*, catalogue d'exposition, Paris, 1995 - Sar-i-Sang produit un lapis-lazuli d'une très grande qualité. Il était exporté en grande quantité ; on trouve dès le VII millénaire des objets fabriqués avec ce lapis-lazuli.

Note253. Plin l'ancien, Ier siècle, (1972), livre XXXVII, § 119.

Note254. « Una testa di Nostro Signore e di Madonna in due ovali di lapis lazzi... », le 29 octobre 1581, dans, Supino, Iginio Benvenuto *I Ricordi di Alessandro Allori*, Florence, Tipografia Barbera, 1908, p. 16.

Note255. Cornelis van Poelenburgh, attribué à, *Léto transforme les bergers en grenouille*, 23 cm X 33 cm, Florence, Istituto di Studi Etruschi, inventaire 1930. Catalogue raisonné n° 642.

Note256. Selon la définition du *Petit Robert* : « petites pierres poreuses projetées par les volcans en éruption »

Note257. « Una confusione di ceneri, di pietruzze chiamate lapilli, e di altre sostanze non punto affini lanciate dai vulcani... », Corsi, 1845, p. 198.

Note258. Vake : roche à structure terreuse homogène.

Note259. Marino se situe à vingt-quatre kilomètres de Rome.

Note260. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 86.

Note261. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 86, p. 178.

Note262. Francesco Salviati, *La Nativité*, huile sur péperin, 176 x 172, Rome, Palais de la Chancellerie . Catalogue raisonné, n° 22.

Note263. Peu d'informations ou de descriptions se sont portées sur le péperin et il apparaît que ce matériau employé dans l'architecture n'a pas connu un grand enthousiasme en peinture. Outre les écrits d'Agostino Riccio et de Giorgio Vasari, Jean Targioni Tozzetti parle d'un péperin de Santa Fiore.

Note264. Minéral secondaire trouvé dans certaines pegmatites à phosphates et utilisé en tant que pierre ornementale.

Note265. Del Riccio, 1597, (1996), p. 157.

Note266. Ce gisement a certainement pu être mis à jour et exploité grâce au mécénat de l'empereur Rodolphe II qui vouait une véritable passion aux minéraux. Boece de Boot, 1609, éd. (1644), p. 205.

Note267. « Di quà si cavano diaspri, porfidi, ametisti, calcedoni et altre bellissime pietre di varii e vaghissimi colori e di molto prezzo », Orlandini, Leonardo, *Breve discorso del castagno di Mongibello e delle Lodi di Sicilia*, Palerme, 1614, publié par Montana, Giuseppe, Gagliardo Briuccia, Valentina, *I Marmi e diaspri del Barocco siciliano*, Palerme, Flaccovio, 1988, p. 15.

Note268. Targioni Tozzetti, 1792, vol. 1, p. 85.

Note269. Dans la Maremma Massetana.

Note270. Lodovico Cigoli, *La Cène*, huile sur améthyste, 6,6 cm x 12 cm, localisation inconnue, Vente Chaucer Londres, 1991, n° 6. Catalogue raisonné, n° 153. Ecole florentine, *Portrait d'une jeune homme*, huile sur améthyste, 13 cm x 12 cm, localisation inconnue, vente Jacques Desamais, Avignon, 29 juin 2003. Catalogue raisonné n° 206.

Note271. Pour l'heure, nous ne connaissons qu'une œuvre peinte sur améthyste par un artiste véronais. Il s'agit de la *Lapidation de saint Étienne*, d'Alessandro Turchi - huile sur améthyste, 24,5 cm x 32,5 cm, Dresde, Staatliche Gemäldegalerie, inventaire 518. Catalogue raisonné, n° 388.

Note272. D'après Hans von Aachen, *Christ mort avec un ange et Marie Madeleine*, huile sur améthyste, 17 cm x 21 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné n° 639. Catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001,

n° 139, p. 173.

Note273. Pough, 1979, p. 25.

Note274. « À la même Egypte appartient le porphyre rouge [...] ces carrières permettent de tailler des blocs aussi gros que l'on désire », Pline l'ancien, Ier siècle, (1981), livre XXXVI, p. 68.

Note275. Vasari, 1550, (1989), vol. 1, p. 73-75.

Note276. Raniero Gnoli a démontré que la couleur pourpre du porphyre était assimilée aux attributs impériaux, devenant, par conséquent symbole impérial.

Note277. Cause, dans un même temps de son abandon ?

Note278. Averlino, après 1485, (1972), p. 76.

Note279. Gnoli, 1972, p. 128-144.

Note280. Voir les commentaires de Brown, 1960, p 102.

Note281. Vasari, (1550), 1989, p. 178.

Note282. Pour une explication de la poésie et une étude plus complète du porphyre voir : Malgouyres, Philippe, Blanc-Riehl, Clément, *Porphyre : la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogue d'exposition, Paris, 2003.

Note283. « Ben del porfido solo / quando ogni fasso per pieta si spezza, / potea l'aspra durezza / Sostener del suo languido fattore, nel colore il dolore./ E tu, ch'à tanto stotratio, à tanto duolo, / Senza segno mostrar di vera doglia, / Ancor non spetti l'ostimata voglia, / Perfido peccatore, / Hai di porfido il core », Marino, 1620 (1664), p. 50.

Note284. « Quadretto in porfido con Santa Cecilia e sopra due angeli con suo ferretto e catina ross e cornice d'ebano di p. 1 », publié par Safarik, Eduard A., *Inventari Italiani 2. Collezione dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Munich/New-Providence/Londres/Paris, 1996, p. 9.

Note285. « Una testa bellissima di mano di Polidoro da Caravaggio sopra un porfido, in tondo largo di diametro un palmo con Cornice dorata », Archivio di Stato di Biela, Archivio Dal Pozzo della Cisterna, serie II, mazzo 16, *Inventario della casa della Cisterna*, 20 juillet 1634, publié dans catalogue d'exposition, 2001, p 50.

Note286. École florentine, *Portrait de Benvenuto Cellini*, huile sur porphyre, 0,81 cm x 0,83 cm, Ecoquen, Musée de la Renaissance, inventaire 12 877 / *Portrait de Ferdinand I de Médicis*, huile sur porphyre, localisation inconnue. Catalogue raisonné, n° 131 et 205.

Note287. Pierre de Cortone, *Adoration des bergers*, huile sur aventurine, 51 cm x 40 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 121. Catalogue raisonné, n° 109.

Note288. « Un quadretto di p.m. dui e mezzo e largo un 3/4 depinto sopra a Pietra venturina la Natività di N.S. dal Ciro giovane del S. Pietro da Cortona », janvier 1659, Archives Barberini, III. Lib. 58-60 n.n, Inventaire publié par Lavin Aronberg, Marylin, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New-York, N.Y. University Press, 1975, p. 3. Jennifer Montagu mentionne d'autres archives relatives à cette oeuvre dans l'article : « Un Dono del cardinal Francesco Barberini al re di Spagna », montagu, *Arte Illustrata*, n° 4, 1971, p. 42-51, dont l'inventaire faisant état d'une « natività dipinta in avventurina de P. Da Cortona » et du justificatif du paiement de cette oeuvre.

Note289. Il est assez difficile dans les ouvrages du XVI^e et XVII^e siècles de faire la différence entre calcédoine, cornaline et jaspé puisque celles-ci possèdent les mêmes caractéristiques et sont, par conséquent fréquemment confondues.

Note290. Dud'a, Rejl, 1999, p. 174.

Note291. Comprenant diverses variétés de quartz.

Note292. Pampaloni Martelli, dans catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989, p. 271-272.

Note293. Les calcédoines ont notamment été employées lors de l'édification de l'autel de la chapelle des Médicis à San Lorenzo.

Note294. Baldinucci, 1681, (1985), p. 26.

Note295. « Monte Ruffoli [...] ritrovansi pietre di porfido, serpentino, agate, calcedoni... », Alberti, 1561, p. 54.

Note296. Baldinucci, 1681, (1985), p. 25.

Note297. « Spese fatte per la Galleria nella gita a Volterra a cercar calcedoni », Pampaloni Martelli, catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989, p. 272.

Note298. Scamozzi, 1615, p. 188.

Note299. « Sur pierre calcédoine triangulaire : la face d'un christ couronné d'épines », Inventaire publié par guiffrey, Jules Joseph, « Testament et inventaire des Biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux etc. de Claudine Bouzonnet Stella, rédigés et écrits par elle-même 1693-1697 », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1877, p. 32

Note300. guiffrey, 1877, p. 32.

Note301. Del Riccio, édition 1996, p. 127.

Note302. Voir l'ouvrage Concetta di Natale, 2001.

Note303. Publié par Pampaloni Martelli, catalogue d'exposition, Florence, 1988-1989, p. 272.

Note304. baldinucci, 1681, p. 47-48.

Note305. Voir les descriptions de baldinucci, 1681, p. 44-48.

Note306. D'après Jacopo Bassano, *Adoration des bergers*, huile sur jaspé, 24,8 cm x 24,8 cm, New York, galerie Piero Corsini ; *Adoration des Mages*, huile sur jaspé, 24,8 cm x 25, 3 cm, Chicago, Martin d'Arcy Museum of Art ; *Adoration des Mages*, huile sur jaspé, 18,4 cm x 14 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum. Voir catalogue raisonné n° 263 à 265.

Note307. « Un quadro di S. Caterina quando li taglio la testa in pietra di diaspro giallo », Inventaire de Francesco Barberini, 22 mai 1627, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 86.

Note308. « Un altro alto once 5 largo once 3 1/2 con cornice d'ebano, rapresentante sopra pietra a diaspro orientale l'orazione all'orto con l'angeli che li presenta il calice Inventaire », publié par Coppa, dans [collectif], *Affrechi a Sesto San Giovanni. Cicli decorativi nelle ville del territorio*, Milan, 1989, p.168.

Note309. « Battaglia del Tempesta, Vittoria di David contro Golia, sopra diaspro, alt.on 4, larg. 6 », A.S.T, Camerale art. 801, publié par Campori, Giuseppe, *Raccolte di cataloghi ed inventari inediti... dal secolo XV al secolo XIX*, Modène, Vincenzini, 1870, p. 89.

Note310. guiffrey, 1877, p. 32.

Note311. De cet artiste, nous ne connaissons que son projet, non mené à terme, de quatre peintures sur pierre pour le Palazzo Vecchio à Florence.

Note312. Propos qui sont présentés pour les peintures d'autel mais qu'il applique également aux peintures de chevalet.

Note313. « Solo una mano d'imprimatura di coloro à olio, cio é mestica, & secca che ella sia si puô cominciare il lavoro a suo piacimento », Vasari, 1550, p. 87.

Note314. « A chi piacesse adoperare i colori su le pietre, troverà bonissime certe lastre, che si trovano nella riviera di Genova, sopra cui basterà solamente dar la mestica, e poi colorendo con diligenza... », Borghini, 1584, (1967), p. 176.

Note315. Sur cette œuvre, voir les études de : Thuillier, Jacques, « Etudes sur le cercle des Dinteville I. L'énigme de Félix Chrétien », *Art de France*, I, 1961, p. 71-72 ; Béguin, Sylvie, « Luca Penni peintre : nouvelles attributions », p. 243-257, dans, *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Rome, éd. dell' Elefante, 1987. Luca Penni, attribué à, *Déposition*, huile sur ardoise, 73 cm x 153 cm, Auxerre, Cathédrale. Catalogue raisonné n° 127. François II de Dinteville, neveu de François I de Dinteville, né vers 1498, est nommé évêque d'Auxerre en 1530. En 1531, il est envoyé à Rome par François Ier en qualité d'ambassadeur. De retour entre 1532 et 1533, il entre à Auxerre le 4 mai 1533. Tombé en disgrâce, il se réfugie à Rome en 1539 jusqu'en 1542. Il décède le 27 septembre 1554.

Note316. Primatice, *Sainte Famille*, huile sur ardoise, 43,5 cm x 31 cm, Saint Pétersbourg, Emitage inventaire 128. Catalogue raisonné n° 444.

Note317. Béguin, Sylvie, « La Vierge, reine des Anges, par le Primatice », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 1969, p. 155.

Note318. guiffrey, 1877, p. 1-112 ; Bailly, Nicolas, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 publié par Fernand Engerand*, Paris, Ernest Leroux, 1899. ; guiffrey, Jules Joseph, « Testament et inventaire après décès de André Le Nostre et autre document le concernant », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1911, p. 217-248 ; Brejon de Lavergnée, Arnauld, *La Collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, R.M.N., 1987 ; Schnapper, 1994.

Note319. Sur le débat couleur-dessin et plus généralement sur les théories françaises voir : Teyssedre, Bernard, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, la Bibliothèque des Arts, 1965, 2 vol. ; Puttfarken, Thomas, *Roger de Pile's theory of art*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985 ; Lichtenstein, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; Lee, 1991 ; *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogue d'exposition, Rome, 1994-1995 ; Michel, Christian, Saison, Maryvonne, (coordinateurs), « La Naissance de la Théorie de l'Art en France 1640-1720 », *Revue d'esthétique*, 31/32, 1997.

Note320. Lebrun, Pierre, *Recueil des essais des merveilles de la peinture*, Bruxelles, 1635, manuscrit publié par Merrifield, Mary Philadelphia, *Original Treatises from the XIIth to XVIIIth century on the Art of Painting*, Londres, Murray, 1849, (1967), p. 821.

Note321. Félibien, André, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris, Coignard, 1676, p. 410.

Note322. Dupuy Du Grez, Bernard, *Traité sur la peinture*, Toulouse, J. Pech et A. Pech, 1699, édition consultée, Genève, Minkhoff, 1972, p. 242-243.

Note323. « Non è necessario applicar cola, come sulla tela ; basta aggiungersi un leggiero strato di colori, avanti che abbaiziate il vostro disegno ; e nè pur ciò si fa sulle pietre, quando desiderasi, che il fondo appaja, come su certi marmi di colori straordinari », De Piles, Roger, *L'Idée du peintre parfait*, 1696, Londres, David Mortie, édition consultée, *L'Idée del perfetto pittore per servire di regola del giudizio ... accresciuto della maniera di dipingere sopra la porcellana, smalto, vetro, metalli e pietre*, Venise, Francesco Locatelli, 1772, p. 102-103.

Note324. Certains extraits des traités de Giulio Mancini et de Francesco Pacheco ont été cités dans la première partie consacrée aux origines de la peinture sur pierre.

Note325. Bergeon, Ségolène, Martin, Elisabeth, « La Technique de la peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles », *Techné*, 1994, p. 65-78 Antonio Tempesta ?, *Pêche aux perles*, huile sur lapis-lazuli, 42,5 cm x 60 cm, Paris, Musée du Louvre, inventaire 240. Catalogue raisonné n° 83.

Note326. Martin, Hélène, La peinture de chevalet sur supports pierreux. Approche historique et technologique en vue de leur conservation-restauration à travers l'étude et le traitement d'une peinture à l'huile sur marbre. Anonyme, Pays-Bas XVIIe siècle, Travail de fin d'étude 2002-2003, École Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre. Atelier de conservation et restauration d'œuvres d'art.

Note327. Bergeon, Martin, 1994, p. 68.

Note328. Pacheco, 1638, (1990), p. 491-492.

Note329. Sebastiano del Piombo, *Nativité*, huile sur péperin, 560 cm x 350 cm, Rome, Santa Maria del Popolo. Catalogue raisonné n° 1.

Note330. « Ma nel vero quando la pietra sia ruvida, & arida, molto meglio inzuppa, & piglia l'olio bollito § il colore dentro, come alcuni piperni gentili i quali quando siano battuti col ferro, & non arrenati con rena, ò sasso di Tufi, si posso spianare con la medesima mistura, che dissi nello arriciato con quella cazzuola di ferro infocata. Percio che à tutte queste pietre non accade dar' colla in principio ; ma solo una mano d'imprimatura di coloro à olio, cio é mstica, & secca che ella sia si puô cominciare il lavoro a suo piacimento. Et chi volesse fare una storia à olio su la pietra, puô torre di quelle lastre Genovesi, & farle fare quadre e fermarle nel muro con perni sopra una incrostatura di stucco, distendendo bene la mstica in su le commettiture », Vasari, 1550, p. 87. Dans le texte, traduction d'André Chastel : Vasari, 1550, (1989), p. 178.

Note331. Castelfranco, Giorgio, « Il Restauro dei Rubens della Chiesa Nuova », *Bollettino d'Arte*, 1966, p. 83-85.

Note332. Mora, Paolo et Laura, Philippot, Paul *La Conservation des peintures murales*, Bologne, Compositori, 1977, p. 163.

Note333. Colalucci, Gianluigi, « Mostra dei restauri in Vaticano. Francesco Salviati, La Nativita », *Bollettino. Documenti. Musei e gallerie pontificie*, 1983, p. 165.

Note334. Gilio, Giovanni Andrea, *Due dialoghi...*, Camerino, A Gioioso, 1564 ; Borromée, Charles, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae ...*, Rome, Typographym Illustriis. Cardinalis S. praxedis, Archiepiscopi 1577 ; Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologne, 1582, édition consultée, Stefano della Torre, (dir.), Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 2002. Le traité d'andrea Gilio propose une réflexion sur les erreurs et abus en peinture. Elle est complétée par les écrits de Gabriele Paleotti qui propose de suivre certaine règle de bienséance.

Note335. Prodi, Paolo, « Ricerche sulla teorica delli Arti figurative nella riforma catolica », *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, Rome, Storia e Letteratura, 1962, vol. IV, p. 123-212.

Note336. Une telle organisation est similaire en France. Dans ses différentes études, Frédéric Cousinié montre l'interférence des milieux religieux sur l'organisation interne des églises et introduit le problème des destructions des jubés en France destinées à mettre en valeur le maître-autel. Dans ce sens, les directives sont identiques à celles prônées par Charles Borromée. Cousinié, Frédéric, « Voir le sacré : perception et visibilité du maître-autel au XVIIe siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, 1994, p. 37-50 ; Cousinié, Frédéric, *Le Peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Note337. Joseph Braun étudie de manière approfondie les autels mais oriente essentiellement son étude autour d'exemples septentrionaux. André Chastel propose une réflexion sur les retables, complétée en 1990 par le colloque organisé par Peter Humfrey et Martin Kemp. Voir : Braun, Joseph, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munich, Koch, 1924, 2 vol ; Chastel, André, *la Pala ou le retable italien des origines à 1500*, préface Enrico Castelnuovo, Paris, Levi, 1993 ; Humfrey, Peter, Kemp, Martin, (dir.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, University Press, 1990 et lire notamment la communication de Wright, Anthony D., « The Altarpiece in catholic Europe : Post-tridentines transformations », p. 243-260. Toutefois, les recherches et réponses apportées dans ces ouvrages restent partielles.

Note338. Pour une approche critique de l'ouvrage de Charles Borromée, voir : Voelker, Evelyn Carole, *Charles Borromeo's « Instructiones Fabricae et Suppellectilis ecclesiasticae », 1577, a translation with commentary and analysis*, Michigan, U.M.I, 1977.

Note339. « All'arte nostra del dipingere appartiene non solo la consideratione della cosa dipinta in muro ò in tela ; ma anco la consideratione dell'istessa tela, e muro, materia di quella forma, in quanto però sono materie capaci, e soggette della pittura », Zuccaro, Federico, *L'Idea de Pittori, scultori et architetti del cavaliere Federico Zuccaro*, Turin, Agostino Disserolio, 1607, p. 22.

Note340. Panvinio, Onofrio, *De Ritu sepeliendi mortuos apud veteres christinaos et de eorundem coemeteriis*, Cologne, 1568 ; Panvinio, Onofrio, *De Praecipuis Urbis Romae sanctoribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant liber*, Rome, Bladii, 1570.

Note341. Sur l'archéologie chrétienne, voir : De Rossi, Giovanni Battista, *La Roma Sotteranea cristiana descritta ed illustrata dal cav. G.B. de Rossi*, Rome, 1864, édition consultée, Francfort / Main, Minerva, 1966, 3 vol. ; Previtali, Giovanni, *La Fortuna dei Primitivi. Dal Vasari al neoclassici*, Turin, Giulio Einaudi, 1964, 249 p. ; Recio Veganzones, Alejandro, « Alfonso Chacon, primer estudioso del mosaico cristiano de Roma y algun diseños chaconianos poco conocidos », *Rivista di Archeologia Cristiana*, n° 1-4, 1974, p. 295-329 ; Wataghin Cantino, Gisella, « Roma Sotteranea. Appunti sulle origini dell'archeologia cristiana », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 10, 1980, p. 5-14 ; Miarelli Mariani, Gaetano, « "Il Cristianesimo primitivo" nella riforma cattolica e alcune incidenze sui Monumenti del passato », p. 133-166, publié dans Spagnesi, Gianfrancesco, (dir.), *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Actes du colloque, Rome, centro di Studi per la Storia del'Architettura, 1989, vol. 1 ; Agosti, Barbara, « Federico Borromeo, le antichità cristiane e i primitivi », *Annali della Scuola Normale di Pisa*, vol. XXII, 2, 1992, p. 481-493 ; Agosti, Barbara *Collezionismo e archeologia Cristiana nel Seicento*, Milan, Jaca book, 1996.

Note342. Ces manuscrits de dessins (Biblioteca Vaticana, Vat. Lat, 5047-5048-5049 ; Rome, Biblioteca Angelica, 1564) datables entre 1596 et 1599, étaient destinés à être publiés dans l'*Historia descriptio Urbis Romae*. Il sera suivi dans ces démarches par Felipe de Winghe, Onofrio Panvinio, Pompeo Ugonio ainsi que Juan L'Heureux qui publiera le premier traité d'iconographie paléochrétienne sous le titre, *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacra antiquiores, praesertim quae romae reperinutur explicatae*, 1605 – voir Recio Veganzones, 1974, p. 295-329. Alonso Chacón, antiquaire espagnol et écrivain, se rend à Rome en 1566. Sous la tutelle de Francisco Pacheco il écrit son premier ouvrage historique en 1576, puis se consacre à l'archéologie.

Note343. Dans les *Annales*, Cesare Baronio ne porte aucune considération sur l'art dévot de son époque. En revanche, il insiste sur l'émergence du premier art chrétien et sur l'importance des images. Pour contrer, par exemple, les accusations protestantes sur la question des images, Cesare Baronio écrit : « le concile Eliberin ou de Grenade [...] a ordonné qu'il n'y devoit avoir de peinture en L'Eglise, afin que ce que l'on honore et adore ne soit peint en une muraille, et nous savons que plusieurs doctes personnages ont interprété ce passage que le Concile avoit défendu de peindre des Images sur les murs et paroyz, permettant d'en avoir en des tableaux... Et fondent cette distinction ce qu'au temps des persécutions. On pouvoit enlever et serrer toutes ces images. Ce qu'on ne pouvoit faire de celles qui estoient peintes sur les murs où les images sacrées demeuroient exposées aux injures ». Nous avons consulté la traduction : *L'Abrégé des Annales ecclésiastiques de l'émientissime cardinal Baronius fait par l'illustrissime et Reverendissime messire Henry de Sponde, évêque de pamiez, mie en François par Pierre Coppin*, Paris, Jacques d'Allin, 1655, volume II, p. 150.

Note344. Rizzari, Clementina, « Il mosaico parietale (V-XI secolo) : bagliori di eternita sul mondo terreno », p. 31-35, publié dans, Donati, Angela, (dir.), *La Forma del colore. Mosaici dall'Antichità al XX secolo*, catalogue d'exposition, Rimini, 2000.

Note345. Plus généralement sur la Contre-Réforme : Visconti, Alessandro, *L'Italia all' epoca della Controriforma*, Milan, Mondadori, 1958 ; Asor Rosa, Alberto, *La Cultura della Controriforma*, Rome, Laterza, 1989 ; Prosperi, Adriano, *Il Concilio di Trento e la Controriforma*, Turin, U.C.T, 1999 ; Bonora, Elena, *La Controriforma*, Rome, Laterza, 2003.

Note346. Pour plus d'informations sur la technique utilisée par Léonard de Vinci lors de l'élaboration de la *Cène*, voir : Brambilla Barcilon, Pinin, Marani, Pietro C., *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milan, Electa 1999, 45 p.

Note347. « Avvenne che nella morte di Rafaello, Gio. Francesco Fiorentino & Giulio Romano rimasero insieme eredi delle sue cose [...] Della quale opera tutta Giulio fece i cartoni ; & una parete dove Costantino ragionava a soldati, ordinarono di mistura per farla in muro a olio : & poi non riuscendo, si deliberarono di gettarla per terra, & dipignerla in fresco », Vasari, 1550, p. 884. Ce témoignage permet de souligner que Raphaël s'est également livré aux expérimentations picturales et à devancer celles de Sebastiano del Piombo.

Note348. Sebastiano del Piombo endosse le rôle de promoteur de la peinture sur pierre. Lorsque le pape Clément VII commande à Michel-Ange le *Jugement Dernier* pour la chapelle Sixtine, Sebastiano del Piombo conseille à celui-ci de le réaliser à l'huile sur mur. Vexé par ces suggestions, la réponse de Michel-Ange ne se fait pas attendre – cf. Vasari, 1550, p. 904 – : « avendo persuaso fra Sebastiano al papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio [...] egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate ed infingarde come fra Bastiano ... » et la brouille entre eux deux est définitive. Pour une bibliographie générale sur Sebastiano del Piombo, voir : Bernardini, Giorgio, *Sebastiano del Piombo*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908 ; D'Archiadi, Pietro, *Sebastiano del Piombo*, Rome, Casa editrice del'Arte, 1908 ; Dussler, Luitpold, *Sebastiano del Piombo*, Basel Holbein, 1942, 116 p. ; Hirst, Michael, « The Chigi chapel in S. Maria della Pace », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 3-4, 1961, p. 160-185 ; Shearman, John, « The Chigi chapel in S. Maria del Popolo », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 24, 1961, p. 129-160 ; Palluchini, Rodolfo, *Sebastiano del Piombo*, Milan, Fabbri, 1966 ; Hirst, Michael, « Sebastiano's Pietà for the commendador Mayor », *The Burlington Magazine*, n° 114, 1972, p. 585-595 ; Lucco, Mauro, Volpe, Carlo, *L'Opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milan, Rizzoli, 1980 ; *Sebastiano del Piombo y España*, catalogue d'exposition, Madrid, 1995.

Note349. « ... In la chiesa di santa maria de la pace [...] dove ha ad esser depincta la resurrectione del Nostro Signore Jesu Christo con tutte le sue Circunstantie convenienti a tal pictura la qual detto mastro sebastiano habbia ad pinger ad olio et in piperigno come el quadro della Cappella del populo... », Hirst, 1961, p. 185. Seul ce contrat mentionne le support car, dans les sources ultérieures, comme Giorgio Vasari, la peinture est mentionnée comme une huile sur mur. Cet auteur indique aussi une chose essentielle : l'œuvre n'a pas été terminée par l'auteur, ce qui explique qu'elle ait été remplacée par d'autres compositions.

Note350. Sebastiano del Piombo, *Naissance de la Vierge*, huile sur ardoise, 560 cm x 350 cm, Rome, Santa Maria del Popolo. Catalogue raisonné n° 1.

Note351. « Seb debbe depingere la detta tavola in detta cappella quale e hogi di pietra de peperino murata et ha da essere dipinta a olio in quel nuovo modo et inventione de lui per sua lunga fatica et esperienza ha acquistato », Hirst, 1961, p. 171. Le contrat de 1530 se réfère à un accord passé en 1526 avec Sebastiano del Piombo.

Note352. Les recherches ont vraisemblablement été réalisées sur des supports de petites dimensions et les premières peintures sur ardoise doivent être des portraits ou des sujets religieux à destination privée.

Note353. D'Archiadi, 1908, p. 12.

Note354. Shearman, 1961, p. 147.

Note355. Philippe Costamagna a montré qu'à l'encontre des sources anciennes, qui citent Francesco Salviati responsable des deux femmes au milieu, seules les figures de la Vierge et de l'Enfant ont été complétées par celui-ci. Il souligne également que le fils de Sebastiano del Piombo reçoit un paiement en 1548 pour la réalisation de l'ouverture centrale. Celio, 1638, (1967), p. 19 : « ... le due femine nel vano di mezzo dove è la Natività. L'una con una zaina, l'altra con un vaso sono ad olio di Cechino del Salviati... ». Costamagna, Philippe, « Santa Maria del Popolo, chapelle Chigi », dans, Coliva, Anna (dir.), *Francesco Salviati, Affreschi romani*, Milan, Electa, 1998, p. 103-109.

Note356. Francesco Salviati, *Nativité*, huile sur péperin, 176 cm x 172 cm, Roma, Palazzo della Cancelleria. Catalogue raisonné n° 22.

Note357. Sujet abordé dans le chapitre II qui porte sur l'étude des petits formats.

Note358. Vasari, 1550, (1989), p. 77. Parmi les exemples de peinture à l'huile sur mur, Giorgio Vasari, souligne que pour Santa Maria della Pace, messire Filippo commande à Francesco Salviati une *Assomption* qu'il exécute « avec le plus grand soin, peignant à l'huile sur le mur, et obtint un vif succès », Vasari, 1550, (1989), p. 60.

Note359. Sur Alexandre Farnese, voir : Benoit, François, « Farnesiana I. La Bibliothèque grecque du cardinal Farnese », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, XI, 1923, p. 167-198 ; Rubin, Patriccia, « The Private chapel of cardinal Alessandro Farnese in the Cancelleria, Rome », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 50, 1987, p. 82-112 ; Calvani, Angelo, « Magnificenze, mecenatismo, arte e cultura nell'azione del cardinale Alessandro Farnese », *Archivio Storico per le Provincie Parmensi*, 42, 1990, p. 395-412 ; Robertson, Clare, « "Parmi che sia diventato tutto spirituale" : il Cardinale Farnese e le costruzioni religiose », *Archivio Storico per le Provincie parmensi*, 42, 1990, p. 413-423 ; Robertson, Clare, *Il Gran Cardinale Alessandro Farnese, patron of the Arts*, New Haven/ Londres, Yale University Press, 1992.

Note360. Pour plus d'informations sur le palais de Caprarola : Labrot, Gérard, *Le Palais Farnese de Caprarola : essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970 ; Recupero, Jacopo, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Florence, Bonecchi, 1975.

Note361. Une partie de l'inventaire de Fulvio Orsini a été retranscrit : De Nolhac, Pierre, « Les Collections de Fulvio Orsini », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1884, p. 427-436.

Note362. L'ouvrage de Nicole Dacos a parfaitement analysé les conséquences de la découverte de la Domus Aurea : Dacos, Nicole, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1969.

Note363. Morel, Philippe, *Les Grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, p. 23.

Note364. Vlad Borelli, 2003, p. 243.

Note365. Voir l'essai de Zeri, Federico « Dipinti su pietra in una singolare collezione privata », p. 231-242, publié dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001. Les expérimentations sur ardoise sont vraisemblablement liées au goût pour l'antique et il n'est pas rare qu'au XVIII^e siècle des faussaires cherchent à feindre des peintures antiques en employant des supports comme l'ardoise. Ainsi la *Muse* présentée à l'académie de Cortone en 1774, peinte sur un morceau d'ardoise selon une méthode proche de l'encaustique, a longtemps été considérée comme une peinture antique.

Note366. Cristina Acidini Luchinat souligne, elle aussi, l'éventuel concours d'une tierce personne. Taddeo Zuccaro, *Conversion de Saul*, huile sur ardoise, 400 cm x 260 cm, Rome, San Marcello. Catalogue raisonné, n° 35.

Note367. Acidini Luchinat, Cristina, *Taddeo e Federico Zuccari*, Milan, Jandi Sapi, 1998, vol. 1, p. 62.

Note368. Cette information est signalée par : Acidini Luchinat, 1998, p. 234-236. Pour la découverte des Noccs Aldobrandini, on peut aussi se référer aux ouvrages de : Settis, Salvator, (dir.), *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana*, Turin, Giulio Einaudi, 1985, 3 vol. ; Fusconi, Giulia, *La Fortuna delle « Nozze Aldobrandini »*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 406 p. Dans *L'idea de Pittori*, Federico Zuccaro témoigne à maintes reprises de son enthousiasme pour cette découverte. Il affirme ainsi que « in quelle ruine, trovarono una stanza, ove era rimasto un pezzo di muro, in piedi figure dentro, di tre palmi in circa a tre, colorite da eccellente mano [...] e così bene conservate tra quelle ruine, che fù maraviglia et io che fui per sorte uno di quelli primi a vederla, e lavarla e netarla di mia mano diligentemente », Zuccaro, 1607, p. 37.

Note369. Paolo Bensi et Michel Hochmann soulignent l'étendue des échanges artistiques entre Rome et Venise. Voir Bensi, Paolo, « La pittura murale ad olio nel Veneto nel Seicento e primo Settecento », *Barockberichte*, n° 34-35, 2003, p. 339 ; Hochmann, Michel, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.

Note370. On ne connaît pas exactement la cause exacte du choix de Giovanni Grimani. Toutefois, la préférence pour un artiste romain n'est pas le fruit du hasard. On sait effectivement que Giovanni Grimani est profondément attaché aux modes romains. Avant d'être patriarche à Venise, il sert comme nonce à Rome, ce qui explique son goût pour des écoles artistiques diverses. Par conséquent, il choisit dans un premier temps de faire travailler Battista Franco, artiste qu'il a envoyé à Rome vers 1535, et qui ne retourne à Venise qu'aux alentours de 1552. D'ailleurs, en l'absence des documents d'archives, il s'agit de rester prudent quant à l'affirmation que Federico Zuccaro serait le principal responsable de l'introduction de la peinture sur pierre en Vénétie, car on ne connaît pas son rôle exact dans le choix du support et Battista Franco ou Giovanni Grimani pourraient être à l'origine de l'adoption de cette solution.

Note371. La première, de Federico Zuccaro, se trouve à Naples, à la Pinacoteca dei Gerolamini ; la deuxième, dérivant de la composition de Federico Zuccaro, est exposée à la Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi de Rovigo.

Note372. Catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, notice n° 123, p. 170. D'après Federico Zuccaro, *Adoration des mages*, huile sur albâtre, 67 cm x 50 cm ; cat. exp. Milan, 2000-2001, n° 154A : d'après Federico Zuccaro, *Adoration des mages*, huile sur marbre, 39,5 cm x 30,5 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné n° 45 à 47.

Note373. Rearick, William Roger, « Battista Franco and the Grimani chapel », *Saggi e Memorie di Storia*

dell'Arte, n° 2, 1958-59, p. 105-140 ; Damian, Céline, «L'Etape vénitienne du jeune Federico Zuccaro», *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n° 8, 2001-2002, p. 18-30.

Note374. Mise à part les études sur les frères Zuccari, on peut se reporter, pour avoir plus d'informations sur l'église de San Lorenzo in Damaso : Valtieri, Simonetta, *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso nel palais de la Chancellerie a Roma a traverso il suo archivio ritenuto scomparso...*, Rome, Simonetta Valtieri, 1984, 215 p.

Note375. Federico Zuccaro, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, saint Matthieu et le martyr de saint Laurent*, huile sur ardoise, 893 cmx 397 cm, Rome, San Lorenzo in Damaso. Catalogue raisonné, n° 40.

Note376. Strinati, Claudio, « Gli anni difficili di Federico Zuccari », *Storia dell'Arte*, n° 21, 1974, p. 87-117 ; Acidini Luchinat, 1998, p. 273-275. L'analyse de Cristina Acidini Luchinat correspond avec la datation des documents d'archives. Elle souligne en effet qu'en 1567, par rapport aux écrits de Giorgio Vasari, la peinture d'autel est en cours d'exécution et qu'elle n'est achevée que durant l'année 1569.

Note377. L'ensemble des paiements, inédits, sont reproduits en annexe n°1.

Note378. « Fabrica per hornare intorno al altare supre della chiesa di sto Lorenzo a Damaso de dare agli 3 di luglio [...] quali per sito del mastro de casa Ceuli glia pagti cont a mastro Lazzaro Stuccatore e sono per la suonta da lavoro che lui ha fatto in far l'arcona sopra lancona del detto altare... », A.S.N., Carta farnesiane 2093, c. 118 (inédit).

Note379. « Marcantonio Buzzi scarpellino dedare addi XVIII de giugno scudi trentanovetto quali per mandato del Reverendo messire Titio mastro di casa Illustrissimo Hieronimo Ceuli gli a pagat, cont' e sono per piu opere che lui ameso a far lisciare le pietre di lavangnia venute da Genova per far la pittura del altare magre di Sto Lorezo in Damaso... », Carte Farnesiane, 2092, c. 166 (inédit).

Note380. Il est par exemple chargé de mettre de l'or dans la chapelle. Le banquier Gerolamo Ceuli est également dans les comptes du Palazzo Farnese dans les années 1541-1544. Voir : Luitpold Frommel, Christoph, « San Gallo et Michelange (1513-1550), p. 162, dans [collectif], *Palais Farnese*, Rome, Ecole française de Rome, 1981.

Note381. Gere, John A., « Two of Taddeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro. II : The High Altar-piece in S. Lorenzo in Damaso », *The Burlington Magazine*, n° 760, juillet 1966, p. 341-345.

Note382. Cristina Acidini Luchinat publie effectivement un dessin préparatoire d'une *Vierge en gloire* de Taddeo Zuccaro, pierre et encre noire, 540 mm x 360 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inventaire P.II.765. Acidini Luchinat, 1998, p. 274.

Note383. Della Valle, Guglielmo, *Storia del Duomo di Orvieto dedicata alla santità di Nostro Signore Pio papa Sesto pontefice Massimo*, Rome, I Lazzarini, 1716, p. 194-195. Federico Zuccaro, *Résurrection du fils de la veuve de Nain*, huile sur ardoise, 412 cm x 276 cm ; *Guérison de l'aveugle-né*, huile sur ardoise, 421 cm x 259 cm, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Catalogue raisonné n° 41-42.

Note384. [anonyme ?], *Descrizione del Duomo di Orvieto e del Pozzo volgarmente detto di S. Patrizio*, Orvieto, Sperandio Pompie, 1857, p. 31.

Note385. Cristina Acidini Luchinat a en effet rapproché certains traitements avec des figures de la composition de la chapelle Frangipani. Elle dénote cependant une forte influence vénitienne provenant de son séjour vénitien. Acidini Luchinat, 1998, p. 37-39.

Note386. « ...Che non si debbia guardare allo spendere, ma solo alla satisfatione de l'eccellenza della pittura, et che faccino anco diligentia de intendere se si potessero havere pietre de Lavagnia tanto grande che integre bastassero per una tavola sola... », Fumi, Luigi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Rome, Società Laziale

tipografico-editrice, 1891, p. 415, Archivio dell'Opera, rif., 1560-71, c. 321 t, 3 juin 1568 . La plupart des peintures d'autel sur ardoise sont composées de différents morceaux d'ardoise et seuls quelques tableaux, de petites dimensions, ont pu être peints sur une seule plaque d'ardoise.

Note387. Acidini Luchinat, 1998, p. 37.

Note388. « It. che detto M. Federico sia obligato fare dette tavole una in Orvieto e l'altra in Roma... Che detto M. Federico sia obligato la tavola che farà in Roma darla condotta qui dentro in Orvieto a risico et fortuna et periculo suo », Archivio dell'Opera, rif., 1560-71, c. 334 t, 14 novembre 1568, Fumi, 1891, p. 416.

Note389. « Che s'intenda data commissione al sodetto Sig. Camerlengo di pagare il dovuto a m. Federico Zuccari pittore a tempo convenuto, imperò facendo detto m. Federico adempito per parte sua, e parimente dato carico al detto Camerlengo di fare venire le pietre di lavagna, acciò m. F. Zuccari sodetto possa venire a lavorare questa estate », Fumi, 1891, p. 416, Archivio dell'Opera, rif., 1570-71, c. 374, le 12 février 1570.

Note390. « Molto Mag. SS.ri le promesse che me furono fatte l'anno passato da quei SS.ri Cittadini a' quali fu dato cura de stringermi ad accettare il carico et lo scomodo de venire a fare qua la Tavola della resurrectione del figliolo della vedova me assecura de pregare VV.SS. che vogliano esser contenti di redursi a memoria che siccome io ho lasciato et volentiere per satisfargli ogni mio negotio et inderizzo di Roma et come con tutte le mie forze mi sono ingegnato di ben servirli [...] La remunerazione di tutto io rimetto però alla cortesia del mag.co numero il quale io non meno in pub[lico] che in particolare servivo sempre di bonissima voglia, et non perdonaro ne à studio ne a fatica nè a disagio nessuno purchè la mag.ca città et la R.da fabrica d'Orvieto sappia d'havere in me sempre et in ogni luogo un'affettionattissimo servitore, et a V.S. bagio le mani, D.V.S. Affettionattiss.mo S.re / Federico Zuccari », Della Valle, 1716, p. 340, Archivio dell'Opera, 22 janvier 1672.

Note391. D'après les informations délivrées par les archives, le conseil donne la possibilité à Girolamo Muziano de choisir son support la toile ou l'ardoise.

Note392. Federico Zuccaro, *Dérision du Christ et Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 180 cm x 60 cm ; *Saint Marc*, huile sur ardoise, 120 cm x 60 cm, Rome, Santa Caterina dei Funari. Catalogue raisonné n° 43.

Note393. Ces œuvres sont le résultat d'une collaboration avec Giuseppe Valeriano, lequel avait réalisé les dessins.

Note394. Pour les peintures de Gaspard Celio, voir la notice de Laura Russo, p. 173-176, dans, Madonna, Maria Luisa, *Roma di Sisto V. le Arti e la cultura*, catalogue d'exposition, Rome, 1993.

Note395. Federico Zuccaro, *Rencontre avec Véronique sur le chemin du Calvaire*, huile sur ardoise, 166 cm x 255 cm, Rome, Santa Prassede. Catalogue raisonné, n° 44.

Note396. Zeri, 1957, p. 23.

Note397. Papi, Gianni, *Andrea Comodi*, Florence, Edifir, 1994, p. 77.

Note398. Ignace de Loyola voyage à Jérusalem (1522), en Espagne (1524) et en France (1528) avant de se rendre en Italie et de fonder l'ordre de la Société de Jésus. L'ordre jésuite, fondé sur la prédication et l'éducation, est reconnu par Paul III en 1540. Ignace de Loyola est béatifié en 1601 et canonisé en 1622.

Note399. Loyola, Ignace de, *Ejercicios Spirituales*, 1554, *Exercices Spirituels*, traduction P. Jennesseaux, Paris, Arléa, 2002, p. 200.

Note400. Loyola, (2002), p. 263.

Note401. Russo, Laura, «Per Marcello Venusti, pittore lombardo», *Bolletino d'Arte*, n° 64, novembre-décembre 1990, p. 1-26.

Note402. Capelli, Simona, « Marcello Venusti un pittore Valtellinese a Roma », *Studi di Storia dell'Arte*, 12, 2001 (2002), p. 17-48.

Note403. Bibliographie de Perino del Vaga : Parma Armani, Elena, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, Gênes, Sagep, 1986 ; Parma Armani, Elena (dir.), *Perino del Vaga : tra Raffaello e Michelangelo*, catalogue d'exposition, Milan, 2001.

Note404. La production de Marcello Venusti est marquée par un penchant pour des gammes chromatiques éclatantes et la fresque ne lui permet pas de pouvoir traduire ces coloris, d'où l'usage de la peinture à l'huile. Laura Russo attribue la fresque du *Martyr de saint Jean évangéliste* à Marcello Venusti. Russo, 1990, p. 3.

Note405. Il n'est toutefois pas certain que Marcello ait peint sur cuivre comme l'indique Laura Russo. En l'état actuel des recherches, aucune peinture sur cuivre n'est connue.

Note406. Bensi, Paolo, « La pittura murale a olio in Italia nel XVI secolo e agli inizi del XVII secolo », p. 93, dans, Gregori, Mina, (dir.), *Come dipingeva Caravaggio, Atti della Giornate di Studio*, Florence, 1992, Milan, Electa, 1996.

Note407. Il est vrai qu'il faut rester prudent quant à cette allégation car jusqu'alors très peu d'études ont porté sur le problème de la peinture sur pierre et, pour la Lombardie, la production d'œuvres sur pierre reste encore à découvrir.

Note408. La datation de cette œuvre, étudiée ultérieurement, demeure incertaine.

Note409. « Et un quadretto d'una pittura di pietà in pietra condotta da Marcello in casa de Signori Soderini », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 76.

Note410. « Tondo con la *Pietà* in lavagno di mano di Marcello », inventaire du cardinal Antonio Barberini, 1644, archives Barberini, IV, inv. 44, p. 25, publiées par Lavin Aronberg, 1975, p. 169. On retrouve cette description un peu plus détaillée dans l'inventaire du cardinal Antonio Barberini en 1672 : «un Tondo di p. mi 2 ½ p ogni verso rappresentante una Pietà con due Angelini, che reggono Nro. Sig.re p. le braccia in lavagna Mano del Marcello Venusto, con cornice color di noce et oro – 80 –», inventaire, IV, hered. 72, n° 124, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 341.

Note411. « Un quadro sopraorto in pietra di grandezza di p.mi 3 inc.a e 2 di Marcello Venusto dove rappresenta un *Sogno di Molti Vizzi* Con Sua Cornice di pera n.1 –90–», inventaire du cardinal Antonio Barberini 1671, IV., inv. 71, n° 469, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 315. La mention de cette œuvre est retrouvée dans l'inventaire de 1672.

Note412. L'étude des œuvres de Sebastiano del Piombo a pu conduire Marcello Venusti à privilégier des supports comme l'ardoise. Les affinités stylistiques avec cet artiste sont telles que, bien souvent, ses peintures – comme le *Saint Bernard* du musée du Vatican – ont été attribuées à Sebastiano del Piombo.

Note413. « Los romanos tienen por los mejores a un Hieronimo Monciano y a un Marcelo, que aqui residen », dans, Beer, Rudolf, « Acten, Regesten und Inventure aus dem Archivio general zu Simancas », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1891, p. CXCVIII. Don Juan de Zuñiga, fils de Don Juan de Zuñiga, comte de Miranda, appartient à l'ordre de Santiago, puis devient commandant de Castille. Il est alors nommé ambassadeur à Rome et participe à la mise en place de la Ligue contre les Turcs.

Note414. « Granvela aprueva mucho a Hieronimo Monciano para hazer designo y a Marcelo para dar colores...», Beer, 1891, p. CXCVIII.

Note415. Marcello Venusti, *Sainte Catherine*, huile sur ardoise, 164 cm x 82 cm, Rome, San Agostino. Catalogue raisonné n° 28.

Note416. Russo, 1990, p. 4 : Marcello Venusti ?, *Sainte Catherine*, plume, lavis, encre brune, 264 mm x 212 mm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana, inventaire 402.

Note417. Capelli, 2001, (2002), p. 26 ; Bora, Giulio, *I Disegni del Codice Resta*, Bologne, Credito italiano Cisinello Balsamo, 1976, p. 270, note 64.

Note418. Ruiz Manero, Jose Maria, « Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España », *Archivo Español de Arte*, n° 272, 1995, p. 370-71. Il indique que les deux versions de la cathédrale de Huesca avaient été signalées par Duran Gudiol.

Note419. Voir Zeri, 1957.

Note420. « Molte opere sono state istituite in Roma da persone della nazione spagnola... », Fanucci, Camillo, *Trattato di tutte l'opere pie dell' alma città di Roma*, 1602, publié dans Lefevre, Renato « Don Ferrante Ruiz e la compagnia dei poveri forestieri e pazzi », *Studi Romani*, 17, avril-juin 1969, p. 147.

Note421. «Tra l'altre questa dello Spedale della Madonna della Pietà dei poveri forestieri e pazzi, quale fu ritrovata e cominciata dal Reverendo signor Ferrante Ruiz, allora Capellano nel monastero di S. Caterina della rosa, detta dei Funari », Fanucci, 1602, dans Lefevre, 1969, p. 147.

Note422. Garella, Luciano, «Note sul restauro della chiesa di Santa Caterina dei Funari», *Disegnare. Idee immagini*, octobre 1990, p. 49.

Note423. Archivio di Stato di Roma, Confraternita della Rota, busta 556, c. 47-48. Paiements réalisés en 1572.

Note424. Russo, 1990, p. 13.

Note425. Datation qui place la réalisation de ce décor après celui de la chapelle Ruiz puisque Federico Zuccaro signe et date ses œuvres de 1571 et reçoit des paiements en 1573. Voir en annexe le catalogue raisonné n° 29.

Note426. Capelli, 2001, p. 27.

Note427. Sabatine, Barbara, *The Church of Santa Caterina dei Funari and the Vergini Miserabili of Rome*, Michigan, UMI, 1992, p. 142. Il sied de souligner que l'insertion de portraits peints sur ardoise aux monuments funéraires correspond à une pratique qui se développe à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle et produit des œuvres de qualité variable. Pour preuve, la chapelle Sforza, dans la basilique de Santa Maria Maggiore, comporte de beaux portraits des cardinaux Guido Ascano Sforza ou Alessandro Sforza, exécutés par Girolamo Siciolante da Sermoneta, le portrait du cardinal Marcello Crivelli peint par Scipione Pulzone à Santa Maria in Aracoeli montre également une parfaite maîtrise alors que ceux de Sertorio et Antonia, anonyme, également dans l'église de Santa Maria in Aracoeli sont de facture moyenne. Dans notre cas, les deux portraits de Marcello Venusti révèlent une importante maîtrise du rendu psychologique et du traitement des clairs-obscurs proches de l'art de Sebastiano del Piombo.

Note428. Pour plus d'informations sur Luigi et Ludovico I de Torres : Lello, Giovanni Luigi, *Descrizione del Real tempio e monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale. Vite de'suoi arcivescovi, abbatì e signori...*, Palerme, Agostino Epiro, 1702 ; Collura, Paolo, *Il Card. Ludovico de Torres arcivescovo di Monreale (1551-1609), Profilo storico*, Palerme, Boccone del Povero, 1955, 19 p. ; Crisci, Generoso, *Il Cammino della chiesa salernitana nell'Opera dei suoi vescovi*, Naples-Rome, Redenzione, 1976, 766 p.

Note429. Nous remercions Vincenzo Abbate de nous avoir fait parvenir les deux photos des portraits de Luigi et Ludovico de Torres, exposés à la galerie de Monreale.

Note430. Luciano Garella indique effectivement que le traitement du stuc et des peintures peut s'inspirer d'un dessin élaboré par Marcello Venusti.

Note431. Marcello Venusti, *Nativité de saint Jean-Baptiste*, plume, encre brune, lavis, pierre noire, format oval, 275 mm x 307 mm, Stockholm, National Museen, inventaire NMH 475 / 1863. Marcello Venusti, *L'apparition de l'ange à Zacharie*, plume et encre brune, 272 mm x 415 mm, Moscou, Musée Puskin.

Note432. Tosini, Patrizia, « Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandra nella seconda metà del Cinquecento », p. 201-206, dans Danesi Squarzina, Silvia, *Natura Morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima del Seicento, Italia, Fiandra, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996.

Note433. Girolamo Muziano, *Déposition du Christ*, huile sur ardoise, 280 mm x 158 cm, Rome, Santa Caterina dei Funari. Catalogue raisonné n° 36.

Note434. Acidini Luchinat, 1998, p. 31.

Note435. Di Giammaria, Paola, *Girolamo Muziano, Brixien Pictor in Urbe da Brescia a Roma*, [Rome], Shakespeare, 1997, p. 139.

Note436. Girolamo Muziano, *Déposition*, 285 mm x 206 mm, Sanguine avec rehauts de blanc, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inventaire 5102.

Note437. Bien souvent, le thème sacré apparaît comme un prétexte à la description de la nature. Les sources anciennes telles Baglione cite ses capacités de paysagiste et souligne que ses compositions, souvent copiées, ont connu une importante diffusion.

Note438. Marcello Venusti, *Vierge en gloire avec L'Enfant entourée de saint pierre et saint Paul*, huile sur ardoise, 243 cm x 144 cm, Rome, Palazzo dei Conservatori. Catalogue raisonné n° 30. Pour une bibliographie sur le Palais des Conservateurs : Ruspi, Ercole, *Alcune osservazioni intorno alle pitture esistenti nel Palazzo de' conservatori in Campidoglio*, Rome, Tipologia delle Belle Arti, 1867 ; Rodocanacchi, Emmanuele, « Il Campidoglio nel secolo XVI », *Rivista d'Italia*, vol. I, 1903, p. 759-769 ; Pecchiai, Pio, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Rome, Ruffolo, 1950 ; Pietrangeli, Carlo, « "Capella vecchia" e "Capella nuova" nel Palazzo dei Conservatori », *Capitolium*, n° 2, 1960, p. 11-17 ; Tittoni, Maria Teresa, (dir.), *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio : momenti di un gran restauro a Roma*, Ospedaletto, Pacini, 1997.

Note439. « Addi 8 oct. 1577 a M. Marcello pittore scudi 40 ... della pittura che lui fa nel nicchio del altare nella cappella del nostro palazzo primo ordine » ; c. 43 : « Addi 15 aprile 1578 a M Marcello pittore scudi quaranta quale egli danno per resto degli scudi ottanta che rimase di fare le figure dell'altare della cappella del nostro palazzo et questo per ordine de Sig. deputati... », Rome, Archivio Storico Capitolino, Camera Capitolina, Registro di Mandati a favore ufficiali et Artisti del Pop., Cred VI, c. 30. Il ne fait aucun doute que ce paiement concerne la peinture d'autel sur ardoise. Ces documents ont également été publiés par Kamp, Georg W., *Marcello Venusti : Religiose Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach, Hänsel-Hohenhausen, 1993, p. 143.

Note440. Pietrangeli, 1960, p. 11-17.

Note441. Baglione, Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di papa Urbino Ottavo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642, p. 20.

Note442. Celio, 1638, p. 2.

Note443. De Rossi, Filippo, *Descrizione di Roma moderna...*, Rome, Michela Angelo & Pier Vincenzo Rossi, 1617, p. 173.

Note444. Ruspi, 1867, p. 14.

Note445. Pecchiai, 1950, p. 179.

Note446. « Addi 15 aprile 1578 a M. Marcello pittore scudi quaranta quale egli danno per resto degli scudi ottanta che rimase di fare le figure dell'altare della cappella del nostro palazzo et questo per ordine de Sig. Deputati per avere finito l'opera per poliza di M. Cesari Maccaroni soprastante presso il nostro per l'espedizione dell' mandato di tutta la somma die biaoocchi ottanta », Rome, Archivio Storico Capitolino, Camera Capitolina, Registro di Mandati a favore ufficiali et Artisti del Pop., Cred VI, c. 43: Documents publiés par Kamp, 1993, p. 143.

Note447. Russo, 1990, p. 15. Elle souligne également que les dernières réalisations sont l'œuvre du maître et de son atelier. S'il est fort probable que le paysage soit le fruit de ses assistants, l'exécution des figures relève de Marcello Venusti. Parallèlement Simona Capelli mentionne une copie dans une collection privée attribuée à Livio Agresti. Capelli, 2001, p. 31.

Note448. Agosti, 1996, p. 39-40.

Note449. Scipione Pulzone, *Assomption de la Vierge*, huile sur ardoise, 550 cm x 300 cm, Rome, San Silvestro del Quirinale. Catalogue raisonné, n° 38.

Note450. Zeri, 1957, p. 17.

Note451. Zeri, 1957, p. 19.

Note452. L'exemple du procès attenté contre la *Cène* de Paul Véronèse en 1573 est une parfaite illustration de ce contrôle de l'image. Toutefois, ces sanctions ne peuvent être impliquées directement par les consignes du Concile de Trente et découlent d'un climat religieux latent. Veronese, *Le souper dans la maison de Levi*, huile sur toile, 555 cm x 1280 cm, Venise, Gallerie dell'Accademia, inventaire 374. On peut se référer : Pignatti, Terisio, *Veronese*, Venise, Alfieri, 1976, vol. 1, p. 81.

Note453. Silvio Antoniano fait partie de la commission, formée par Sirleto et chargée de réviser le martyrologe romain. Mais il est à la fois, lettré, vice-recteur de la Sapienza, disciple de San Filippo Neri et secrétaire de Charles Borromée. En 1599, il est promu cardinal. On comprend dès lors que Pier Antonio Bandini se soit tourné vers ce dernier afin d'obtenir des conseils pour la représentation du sujet. L'ensemble de la correspondance a été publiée par Prodi, 1962, vol. IV, p. 123-212.

Note454. Notice publiée dans catalogue d'exposition, Rome, 1993, n° 34a, p. 266-267.

Note455. On peut notamment se référer à l'étude de Chappell, Miles L., Chandler Kirwin, William, « A Petrine Triumph : The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII », *Storia dell'Arte*, n° 21, 1974, p. 119-170.

Note456. Baglione, 1642, p. 290.

Note457. La Vie de Christofano Roncalli illustre ceci : « Et il Cavalier Roncalli favorito da Monsignor Giusti Fiorentino, Auditore della Rota Romana e prelado della Fabrica [...] Il Cavaliere Domenico Passignani favorito dal Cardinal Arigone e da Monsignor Paolucci, all' hora Datario e Canonico di S. Pietro [...] Lodovico Cigoli, favorito del Gran Duca di Firenze, e da D. Virginio Orsini [...] Bernardo Castelli genovese portato dal cardinal Pinelli e Giustiniani [...] Gio Baglioni romano [...] col' favore del cardinal S. Cecilia, nepote di Gregorio XIII..... », Baglione, 1642, p. 290. Les écrits de Lorenzo Cardella permettent de donner des informations sur les cardinaux cités par Giovanni Baglione. Voir également Cardella, Lorenzo, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana chiesa*, Rome, Pagliarini, 1718, 9 vol.

Note458. Récemment, Marco Gallo a consacré une étude aux problèmes d'identification de la technique utilisée et de la terminologie employée par les critiques. En prenant pour point de départ les compositions pour Saint Pierre et notamment l'œuvre disparue de Baglione - comme celle de Valerio Castello -, il constate diverses difficultés. Nous ne possédons aucune certitude quant à la technique employée. Toutefois, l'analyse de Chappell et Chandler Kirwin ont permis de mettre à jour les paiements et de démontrer que pour les deux œuvres citées antérieurement, la terminologie « stucco » était employée. Une chose est certaine : il ne peut s'agir de peinture sur ardoise car, dans toutes les sources anciennes, lorsque l'auteur ne précise pas que le support est de « lavagna », il emploie le terme « tavola ». Par conséquent celui de « stucco » est plutôt lié à la pratique de la peinture à l'huile sur mur. Nous achèverons cette petite parenthèse en faisant remarquer que les difficultés ne sont pas uniquement liées aux sources anciennes mais qu'à l'heure actuelle, les supports sont souvent indiqués de manière hasardeuse voire erronée. Voir Marco Gallo dans Macioce, (dir.), Stefano, *Giovanni Baglione pittore e biografio di artisti*, Rome, Lithos, 2002, p. 27-42.

Note459. « Mro Bart.o Avanzino e mro Geronimo del Novo genovesi devono havere a di 3 di x.bre [1599] Δ 100 di m.a hauutone m.to a bon coto delle pietre di lavagna che hanno promesso dare p[er] li quadri dove si ha da fare delli altari delli tabernacoli nelle nave piccole conforme all'obligio loro rogato sotto q.o di gli atti mro Paolo Rovieri...Δ 100 / E a di 30 di Giugno 1600 Δ doiceto di m.a hauutone a bon coto ...Δ 200 : E a di lug.o 1600 ... Δ 262.40. Mro Bart.o [Avanzino] e mro Ger.mo [de Novo] di contro devono havere a di 24 di lug.o [1600] Δ cinquecento novantadoi di m.a sono p[er] il prezzo di pezzi 74 di pietre di lavagne che hanno fatto venire p[er] li altari delli tabernacoli dove si ha da fare la pittura sono stare ...a... [sic.] il palmo levato Δ 29.60 p[er] l'aggio restano.....Δ 562.40 », dans A.F., *Buon Conto*, vol. 162, 64 r.v, contrat signé entre Bartolomeo Avanzano, Geronimo novo et la fabbrica et pour la Fabbrica di San Pietro, 4 décembre 1599, A.S.R., 30 Notai Capitolini, Ufficio 38, vol. 4, 763 r-v. Publié par Chappell, Chandler Kirwin, 1974, p. 151.

Note460. « Adi 25 Agosto [1600].../ A mro Niccolo di Vanagona mur.re Δ quattordici b60 p[er] integro pagam.to di haver messo le levagne a uno altare dove si ha da fare la pittura rincontro all'entrata nova quale e pl. 584 a b2 il pl che levato b 73 p[er] l'aggio restano Δ 13.87 », dans A.F., *Entrata e Uscita*, vol. 167, 33 v. « A di 15 di settembre [1600] / A mro Bart.o Avanzino genovese Δ vinti di m.a p[er] la v.a di 9 lastre di lavagne grande havute da lue cioe 4 p[er] li rinceto dell'altare incotro alla lumaca grande et 5 p[er] li episulii delli altari Δ 20 » , A.F., *Entrata e uscita*, vol. 167, 36 v. « Mro Geronimo [de Novo] di contro d'havere a di 22 stt.re [1601] Δ cetodicinove di m.a sono che tanto monta la conetatura delle pietre di lavagna di 4 altari dove si ha da fare la pittura quali sono pl 238 a b5 il palmoΔ 119 », dans A.F., *Entrata e Uscita*, vol. 167, 81 r et A.F., *Buon conto*, vol. 162, 81 v . « Mro Aless. ro [del Colle da Massa] di contro deve havere a di p.o di sett.re [1600] Δ vintinove b20 sono per la mettitura in opera delle lavagne dei doi altari quali sono pl 1168 a b2 il palmo che levato Δ 1.46 p[er] l'aggio restano ... Δ 27.74 », A.F. *Buon conto*, vol. 162, 85 v et A.F., *Entrata e Uscita*, vol. 167, 36 r. L'ensemble de ces documents d'archives a été publié par Chappell, Chandler Kirwin, 1974, p . 151.

Note461. La position des peintures d'autel, à la croisée du transept est présentée par Grimaldi, Giacomo, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, codice Barberini 2733, XVIIe siècle, éd. Rito Niggl, (dir.), Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972.

Note462. « Fatiche fatte in specie intorno alli dui quadri uno del Cigoli e l'altro del Passignano », Archivio vaticano, Fabbrica di san Pietro, registro Spese, 1641-1644, publié par Matteoli, Anna, *Lodovico Cardi-Cigoli, pittore e architetto...*, Pise, Giardini, 1980, p. 215.

Note463. Dézallier d'Argenville, Antoine Joseph, *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, Paris, de Bure, 1745, II, p. 440.

Note464. Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia...*, Florence, Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani, 1792, édition consultée, *L'Histoire de la peinture*, trad. française Armande Dieudé, Paris, H. Seguin, 1824, p. 503-505.

Note465. « Il quadro dipinto su lavagna è di Francesco Vanni senese. Fu pensato di eseguirne in mosaico un altro fatto da Pompeo Battoni, ma si tralascia l'impresa già principiata per essere stato restaurato quello del Vanni... », [Anonyme ?], *Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana, sue piazze, portici, grotte e sacristie, parti superiori, interne ed esterne*, Rome, Luigi Perago Salvioni, 1716, p. 32

Note466. Pour plus d'informations sur la peinture de Francesco Vanni, on peut se référer à la notice de Philippe Costamagna dans catalogue d'exposition, Rome, 1995, n° 78, p. 521.

Note467. Frank Difederico étudie les diverses copies qui ont été réalisées : l'œuvre du Passignano, transférée dans les grottes vaticanes, est copiée par Nicola Ricciolini en 1687. Difederico, *The Mosaics of saint Peter's decorating the New Basilica*, Pensylvannie, The Pensylvannia University Press, 1983, p. 76-77. Celle du Cigoli, uniquement connue par le biais des gravures de Jacques Callot et Nicolas Dorigny est copiée en 1719 par Dominico Campiglia et exécutée en mosaïque entre 1751 et 1758 par Alessandro Cocchi. Entre 1725 et 1727, Pietro Adami copie la composition de Cristofano Roncalli, *La mort de Saphira*.

Note468. Pour une étude des œuvres exposées à saint Pierre aux cours des XVIe et XVIIe siècles, voir : Rice, Louise, *The Altarpieces of New Peter's. Outfitting the Basilica, 1626-1666*, Cambridge, University Press, 1997.

Note469. Alba Costamagna note l'importance de Vincenzo I Gonzaga dans l'introduction de Rubens dans le milieu romain puisque c'est par ce dernier qu'il rencontre le cardinal Montalto qui lui permet d'accéder au cercle de Scipione Borghese et de connaître Giacomo della Serra. Costamagna, Alba, « "La più bella et superba occasione di tutta Roma..." : Rubens per l'altare maggiore di S. Maria in Vallicella », p. 150-173 dans *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogue d'exposition, Rome, 1995. Pour une bibliographie générale des peintures de Pierre Paul Rubens à Santa Maria in Vallicella : Incisa Della Rocchetta, Giovanni, « Le Vicende di tre quadri d'altare », *Roma*, 1932, p. 255-270 ; Incisa Della Rocchetta, Giovanni, « Monumenti editi e inediti sui quadri del Rubens nella Chiesa Nuova », *Rendiconti Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. 35, 1962-63, p. 161-183 ; Jaffé, Michael, « Peter Paul Rubens and the Oratorian fathers », *Proporzioni*, 1963, p. 209-240 ; Castelfranco, 1966, p. 83-85 ; Zur mühlen, Ilse Von, « Nachtridentinische Bildauffassungen : Cesare Baronio und Rubens' Gemälde für S. Maria in Vallicella in Rom », *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1990, p. 23-60 ; Costamagna, 1995, p. 150-173.

Note470. Rubens écrivant à Cheppio le 2 février 1608 : « ...ha però sortita così sciagurata luce sopra quell'altare che a pena si ponno discernere le figure, nonchè godere l'esquisitezza del colorire e delicatezza delle Teste... propose de far copia su pietra [al fine di] evitare il lustro di quei perversi lumi », publié par Castelfranco, 1966, p. 83.

Note471. 13 mai 1608, « R.P. M.s Giulio Cesare Paltroni, vi piacerà pagare a m. Gio. Bap.ta Casella scudi 10 moneta, sono per a bon conto delle lavagne per l'altare maggiore della nostra chiesa S. 10 / Angela Velli preposito Adriano Massarelli / Io Gio Batta Carella lo ricevuto li supradetti scudi diece divo (?) S. 10 mani p. », dans Santa Maria in Vallicella, Rome, IX, Archivio della C., Cassetto 42, *Mandati di pagamento*, anni 1601-1612, publié par Incisa della Rocchetta, 1962-63, p. 173-174. 28 juin 1608, « R.P. M.s. Giulio Cesare paltroni vi piacerà pagare a Gio. Bapt.ta Guerra scudi dodeci b. 23 moneta sono per giornate di scarpelini a lavorare le lavagne e per giornate di muratori et garzoni puzzolana terra portata a Ripa et qui in casa, gesso e tevolozze (?) per la fabrica di chiesa e casa s. 12 b. 23 », Santa Maria in Vallicella, Rome, XIII, Archivio della C. Oratorio, cassetto 42. *Mandati di pagamento*, anni 1601-16, publié par Incisa della Rocchetta, 1962-63, p. 175.

Note472. « R.do P.dre M.s Angelo Saluzzo depositario della Congregatione vi piacerà di pagare a m.ro Gio. Battista Casella scudi cento settantasei e b. 62 ½ moneta, quali sono per il prezzo di palmi 785 di pietra di Lavagna, data per servitio della nostra chiesa, coìe per l'altare grande e doi quadri nell'istesso choro, misurati da m.ro Passano Passano, capo mastro de i scarpelini di S. Pietro, et valutati d'accordo a b. 22 ½ il palmo et pigliandone quitanza, vi si faranno buoni a posti conti S. 67 : 62 ½ », Santa Maria in Vallicella, Rome, XIII,

Archivio della C. Oratorio , Cassetto 43, Mandati di pagamento publié par Incisa della Rocchetta, 1962-63, p. 182-183. Une palme romaine correspond à 22,32 cm.

Note473. Le problème de la conservation des œuvres paraît un souci constant des oratoriens puisque le 10 décembre 1593 ils prennent un décret visant à éviter la détérioration des peintures: « che li quadri o pitture delle cappelle della chiesa s'appriano la mattina à hora delle Messe et le feste : ma il resto del tempo stiano sempre chiusi per conservarli ». Le décret confirme, de manière concomitante, que la peinture est utilisée à des fins dévotionnelles comme une image religieuse chargée de « transporter » l'esprit du dévot – publié dans A. Cesare Baronio. *Scritti Vari*, Sora, Pisani, 1963, p. 255.

Note474. Lavinia Fontana, *Saintes Claire, Cécile, Catherine et Agnès*, Huiles sur ardoise, 140 cm x 73 cm, signées et datées 1611-1614, Rome, Santa Maria della Pace. Catalogue raisonné n°445-448. Bibliographie : Cantaro, Maria Teresa, *Lavinia Fontana bolognese « pittrice singolare » 1552-1614*, Milan, Jandi Sapi, 1989, p. 216.

Note475. Cette lettre a été publiée par : Panofsky, 1954, (2001), p. 71-72.

Note476. C'est d'ailleurs pour cette caractéristique que Michel-Ange avait choisi de faire appel à Sebastiano del Piombo. Selon le témoignage de Giorgio Vasari, le coloris de Sebastiano del Piombo ajouté aux inventions de Michel-Ange permettraient de rivaliser avec la peinture de Raphaël.

Note477. Attribué à Guglielmo della Porta, *Crucifixion*, cire sur ardoise, 148 cm x 86 cm avec le cadre, Rome, Galleria Borghese, inventaire n° CCLXXVII. L'œuvre est reproduite dans : Faldi, Italo, *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Rome, Istituto poligrafico dello Stato, 1954, n° 49, p. 51.

Note478. Pour le Camerino voir : Bentini, (dir.), Jadranka, *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, catalogue d'exposition, Ferrare, 2004. Et en particulier le volume : Ceriana, Matteo, (dir.), *Il Camerino d'Alabastro : Antonio Lombardo e la scultura antica*, catalogue d'exposition, Ferrare, 2004. Giammaria Mosca, *Euridice*, marbre blanc sur seize morceaux d'ardoise, 40,7 cm x 26,1 cm, Naples, Capodimonte, inventaire IC 4651.

Note479. Pourquoi l'œuvre de Santo Prunati, *La Crucifixion avec la Vierge et saint Jean*, dans l'église de Santa Eufemia mêle-t-elle sculpture et peinture sur ardoise ? Les intentions ne sont-elles pas similaires à celles de Giammaria Mosca ?

Note480. « Quel del paragone è colorito a olio che le fa l'ombra la superficie dove è dipinta », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 21.

Note481. Vasari, 1550 (1989), p. 209.

Note482. Vasari, 1550 (1989), p. 209.

Note483. Hirst, 1981, p. 33-34.

Note484. Sebastiano del Piombo, *Résurrection de Lazare*, huile sur bois, 381 cm x 289 cm, Londres, National Gallery, inventaire 1.

Note485. Raphaël, *Transfiguration*, huile sur bois, 410 cm x 279 cm, Vatican, Musei Vaticani, inventaire 40333. Sur cette confrontation voir l'ouvrage : De vecchi, Pierluigi, *Raffaello. La Trasfigurazione*, Milan, Silvana, 2003

Note486. Pour la *Pietà* de Viterbe : Michel-Ange, Etude pour la *Pietà*, sanguine et pierre noire, 26,6 cm x 18,8 cm, Vienne, Albertina, inventaire 155. Pour la *Pietà* d'Úbedà : Michel-Ange, *Le Christ mort et deux reprises du bras droit*, pierre noire, 25,4 cm x 31,9 cm, Paris, Musée du Louvre, inventaire 716. Voir le catalogue

d'exposition, Joannides, Paul, (dir.), *Michel-Ange*, Paris, Musée du Louvre, 2003.

Note487. Raphaël, *Portrait d'Agnolo Doni ; Portrait de Maddalena Doni*, huile sur bois, 63 cm x 45 cm, Florence, Palazzo Pitti, inventaires 61 et 59.

Note488. Sur les portraits voir également : *Rafael. Retrato de un joven*, catalogue d'exposition, Natale, Mauro, catalogue, Madrid, 2005-2006.

Note489. Sur l'insistance de sa mère, Isabelle d'Este, Ercole Gonzaga se rend à Bologne en 1522 puis à Rome en 1525. Il est alors créé cardinal en 1526 et devient régent de l'État de Mantoue en 1540. En 1561, il préside le Concile de Trente.

Note490. « Ha perfetissima mano et arte di retrare... », Mantoue, Archivio di Stato, Busta 2999, Libro 47, cc. 62 recto et verso, lettre publiée par Hirst, Michael, 1981, p. 91.

Note491. L'inventaire des biens de Sebastiano del Piombo a été successivement publié par Gerolamo Amati, Giorgio Bernardini ainsi que Michael Hirst dont on cite ici certains extraits concernant les productions sur pierre : « item doi quadri de papa Clemente, uno in preta finito solo et l'altro cum il Cardinal trivultio in taula non finito [...] un quadro ritrato de la Signora Giulia Gonzaga in preda [...] Item sei quadri de preta retrati de diverse persone cominciati et non finiti [...] Item tre quadri de preta bianchi senza depingere », Rome, Archivio di Stato, Notaio Ludovico Reydettus, vol. 6146 (1547), cc. 2-4, publié par Hirst, 1981, p. 155. Parallèlement, Sebastiano del Piombo exécute sur ardoise un portrait de Catherine de Médicis, signalé dans les *Vite* de Giorgio Vasari puis documenté à Fontainebleau en 1642. Voir : Vasari, 1550, p. 97 ; Dan, Pierre, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, 1642, éd. consultée, Paris, Res Universis, 1990, p. 137.

Note492. Sebastiano del Piombo, *Clément VII*, huile sur toile, 145 x 100 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire 147.

Note493. Le 3 octobre 1531 Sebastiano del Piombo écrit, en parlant du portrait du pape, que « je l'avais fait, il était bon et ressemblant, mais pour mon malheur le duc d'Albanie le vit et voulut l'avoir, en sorte que le Pape me le lui a fait donner, ce qui n'aurait pas eu lieu sans son ordre. Le pire c'est que messire Bartolommeo Valori le voulait aussi et j'ai été forcé de lui en faire un autre. J'en peins un pour vous... », publié par Milanese, Gaetano, *Les Correspondants de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo*, Paris, Librairie de l'Art, 1890, p. 63. Raffaele Borghini cite deux portraits du pape Clément VII - Borghini, 1584, (1967), p. 440.

Note494. « Perdonateme che non vi ho mandato la testa del papa : Io l'ò facto s'una tella, collorito del papa proprio. Et el papa vuole che io ne faci un altro da quello, sopra una pietra... », publié par Milanese, 1890, p. 62.

Note495. Bernardini, Giorgio, *Sebastiano del Piombo*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, 142 p.

Note496. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Clément VII*, huile sur ardoise, 50 cm x 47 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire 141. Catalogue raisonné n° 6.

Note497. Le tableau est cité dans les inventaires Farnese. : « un quadretto in lavagna con una testa non finita di Clemente 7 colla cornice di Fra Bastiano del piombo senato », inventaire 1662, publié par Bertini, Giuseppe, *La Galleria del Duca di Parma ; Storia di una collezione*, Bologne, Alfa editoriale, 1987, p. 11. Voir également : Jestaz, Bertrand, *L'Inventaire des palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Rome, École française de Rome, 1994, 405 p.

Note498. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Clément VII*, huile sur toile, 145 cm x 100 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire 147.

Note499. Raphaël, *Portrait d'un cardinal*, huile sur bois, 79 cm x 61 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 299.

Note500. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Clément VII*, huile sur ardoise, 105,5 cm x 87,5 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inventaire 92. PC. 25. Catalogue raisonné n° 5. Cette peinture est passée en vente chez Christie's le 11 décembre 1987 et aurait pu appartenir, selon une étiquette trouvée au revers, au comte de Pembroke, Wilton House. Cependant, la présentation de Waagen ne cite aucune peinture sur ardoise dans cette collection. Voir Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, John Murray, 1854, p. 143-155.

Note501. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Clément VII*, huile sur toile, 92 cm x 74 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inventaire 17.

Note502. Raphaël, *Portrait de Jules II*, huile sur bois, 108 cm x 80,7 cm, Londres, National Gallery, Inventaire NG 27.

Note503. Sebastiano del Piombo, *Paul III et Octave Farnèse*, huile sur ardoise, 103,5 cm x 89 cm, Parme, Galleria Nazionale, inventaire 302. Catalogue raisonné n° 4.

Note504. Raphaël, *Portrait de Léon X avec les cardinaux Jules de Médicis et Luigi de Rossi*, huile sur bois, 155,2 cm x 118,9 cm, Florence, Uffizi, inventaire 40. Avec ce type de représentation, Raphaël met en place un nouveau mode, le portrait officiel, qui devient une représentation uniquement sociale. Ses peintures servent d'exemples à différentes artistes comme Titien.

Note505. Sebastiano del Piombo, *Vierge au voile*, huile sur ardoise, 118 cm x 88 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire Q 149. Catalogue raisonné n° 3.

Note506. Dernièrement, Vincenzo Farinella a proposé d'attribuer la *Vierge au voile* du musée de Chantilly à Raphaël. *Vierge au voile*, huile sur bois, 120 cm x 50 cm, Chantilly, Musée de Condé, inventaire 40, publié dans : Farinella, Vincenzo, *Raphaël*, Milan, Cinq Continents, 2004.

Note507. On trouve de nombreuses répliques du portrait de Clément VII. Mauro Lucco mentionne que Cosme de Médicis avait fait copier divers portraits dont celui-ci et présentent des répliques d'auteurs incertains. Lucco, Mauro, Volpe, Carlo, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milan, Rizzoli, 1981, p. 117-118. Sebastiano del Piombo, *Clément VII*, pierre brune, pierre noire et rehauts de blanc, exécuté sur un papier vert gris, 337 mm x 233 mm, Paris, Louvre, inventaire 5063. Parallèlement, Sebastiano del Piombo réalise diverses versions de Clément VII, avant et après le sac de Rome, qui reprennent toutes le même schéma du pape assis, de trois-quart, etc. Parmi les œuvres aujourd'hui disparues, Pierre mentionne au château de Fontainebleau « un portrait du pape Clement VII ». Voir Dan, 1642, p. 137.

Note508. Milanese, 1890, p. 62.

Note509. « Ritratto di Clemente 7. in lavagna di fra Bastiano del Piombo », Archivio Vaticano, Barb. Lat. IV, inv. 44, publié par Lavin Aronberg, 1975, n° 245, p. 167.

Note510. Pour cette identification on peut se référer à : Dussler, 1942, n° 43, p. 138 ; Fenyö, Istvan, « Der Kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest », *Acta Historiae Artium. Academia Scientiarum Hungaricae*, 1954, vol. 1, p. 160.

Note511. Ramsden propose de voir un portrait de Paul III et de son neveu Alessandro Farnese – Voir Ramsden, « A Lost portrait and its identification », *Apollo*, Juin 1969, p. 430.

Note512. Notice de Pierluigi Leone de Castris dans, Fornari Schianchi, Lucia, Spinosa, Nicola, (dir.), *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogue d'exposition, Naples / Parme / Munich, 1995.

- Note513. « Ritrasse nella creazione di Papa Paolo, sua Santità ; & così cominciò il duca di castro suo figliuolo, & non lo finì », Vasari, 1550, p. 903.
- Note514. « Quadro corniciato di pero tinto, col ritratto di papa Paolo III ed il duca Ottavio in pietra di Genova di mano di fra Bastiano », Ramsden, 1969, p. 432.
- Note515. « Papa Clemente 7° con la testa di un giovanetto non finita », inventaire publié dans catalogue d'exposition, Naples / Parme / Munich, 1995, p. 191.
- Note516. « Un quadro alto braccia uno, oncie undici, e mezza, largo braccia uno, oncie sette, e mezzo su pietra lavagna. Ritratto di Clemente Settimo con beretta in capo, barba longa grigia, in atto di dare la benedizione [...] di Fra Sebastiano del Piombo n° 65 », inventaire 1680, A.S.P., *Casa e Corte Farnesiana*, 454, publié par Ramsden, 1969, p. 430-432.
- Note517. Roberto Zapperi, « Il Cardinal Alessandro Farnese : riflessi della vita privata nelle committenze artistiche », p. 48, dans, catalogue d'exposition, Naples / Parme / Munich, 1995.
- Note518. Vasari, 1550, (1989), vol. 7, p. 219.
- Note519. Pour approfondir la personnalité de Giulia Gonzaga, on se réfèrera : Affò, Ireneo, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga*, Parme, Stamperia Carmignani, 1787 ; Amante, Bruto, *Giulia Gonzaga, contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologne, Nicola Zanichelli 1896 ; Paladino, Giuseppe, *Giulia Gonzaga e il movimento Valdesiano*, Naples, F. Sangiovanni e figlio, 1909 ; De Valdés, *Alfabeto cristiano : Dialogo con Giulia Gonzaga. Introduzione, note appendici di Benedetto Croce. Ritratto della Gonzaga conforme all' originale di Sebastiano del Piombo con la serie degli altri ritratti*, Bari, G. Laterza & Figli, 1938 ; Oliva, Mario, *Giulia Gonzaga Colonna tra Rinascimento e Controriforma*, Mursia, S.P.A., 1985. ; *Giulia e l'inquisitore. Simulazione di santità e misticismo nella Napoli di primo Seicento*, Naples, Arte Tipografica, 2000.
- Note520. Emil Schäffer note qu'Hyppolite de Médicis envoie deux personnalités susceptibles de peindre Giulia Gonzaga : Sebastiano del Piombo et le sculpteur ferrarais Alfonso Lombardi qui ne pourra, par refus de cette dernière, mener à bien la commande. Schäffer, Emil, « Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, n° 1, octobre 1906 (1907), p. 29-31.
- Note521. « Innamorato della Signora Giulia Gonzaga, la quale allora dimorava a Fondi, mandò il detto cardinale in quel luogo Sebastiano, accompagnato da quattro cavai leggieri a ritrarla ; et egli in termine d'un mese fece quel ritratto [...] riuscì una pittura divina », Vasari, 1550, p. 902.
- Note522. Les poésies de Francesco Maria Molza et Gandolfo Porrino sont publiées dans : Molza, Francesco Maria, *Poesie di Francesco Maria Molza colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi*, éd. consultée Milan, Società Tipografica, 1808, p. 249-262.
- Note523. « Tu, che lo stile con mirabil cura / Pareggi col martello, e la grandezza / Che sola possede già la scultura / A i color doni, e non minor vaghezza, / Si che superba gir può la pittura, / Sola per te salita a tanta altezza, / Con senno, onde n'apristi il bel segreto / Muovi pensoso a l'alta impresa, e lieto », Molza, 1808, p. 249-262.
- Note524. « E fu poi mandato in Francia al re Francesco, che il fece porre nel suo luogo di Fontanableo », Borghini, 1584, p. 440. Cette constatation est reprise par les historiens de l'art. Roggero Roggeri, complète cette assertion en indiquant que la peinture a vraisemblablement été envoyée en France par Paul III, lors de la saisie des biens des Médicis. Roggeri, Roggero, « I Ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi », *Civiltà Mantovana*, n° 28-29, 1990, p. 64.

Note525. Archives du Louvre, U3 Fontainebleau, 6 février 1794. « Il est des tableaux qui n'ont pas été portés sur cet état, parce que les derniers commissaires étoient chargés de faire un triage des tableaux [...] ils n'ont pas parlé de ceux qui sont en place comme devant rester, ni de ceux qu'ils n'ont pas trouvé assez beaux pour être conservés ... ».

Note526. Dussler, 1942 ; Roggeri, 1990, p. 61-84.

Note527. Jacopino del Conte, *Giulia Gonzaga*, huile sur ardoise, 112 cm x 79 cm, anciennement à la Galleria Borghese, disparue durant la seconde guerre mondiale. Catalogue raisonné n° 18.

Note528. Jacopino del Conte ?, *Portrait de Giulia Gonzaga*, huile sur toile, 91 cm x 74 cm, Mantoue, Palazzo Ducale, inventaire 12632.

Note529. Sebastiano del Piombo ?, *Portrait de Giulia Gonzaga*, huile sur panneau, 89 cm x 66,5 cm, collection privée.

Note530. Roggero Roggeri, constate que la représentation du lys de Florence correspond aux espérances d'hyppolite de Médicis, soit à la reconquête de Florence ainsi qu'à son mariage avec Giulia Gonzaga - Roggeri, 1990, p. 65.

Note531. Roggero Roggeri publie un portrait de Giulia Gonzaga, sur ardoise, attribué à Jacopino del Conte, se trouvant autrefois à la direction des finances de Munich. Pour l'heure, le tableau n'a pas été retrouvé – Roggeri, 1990, n° 5, p. 80.

Note532. Schäffer, 1906, p. 31 (Sebastiano del Piombo, portrait de Giulia Gonzaga) ; D'Archiadi, 1908, fig. 60 ; Bernardini, 1908, p. 61 (Vittoria Colonna) ; Dussler, 1942, n° 20, p. 132, pl. 62 (Sebastiano del Piombo) ; Hirst, 1981, p. 115, pl. 150 (après Sebastiano del Piombo) ; Volpe, Lucco, 1981, n° 176, p. 132 ; catalogue d'exposition, Madrid, 1995, fig. 1, p. 124 (Sebastiano del Piombo). Jacopino del Conte ?, *Giulia Gonzaga*, huile sur ardoise, 110 cm x 86 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, inventaire M 903. Catalogue raisonné n° 19.

Note533. Le tableau publié par Lucco vient peut-être des collections Giustiniani-Bandini, Emile Bourgeois à Cologne, puis est acquise du marchand Steinmayer à Martius Kiel. En 1969, elle entre au musée de Wiesbaden. Lucco, 1980, n° 176, p. 132. On note que les inventaires de la collection Giustiniani ne comportent aucune peinture de Giulia Gonzaga sur pierre et que seul la provenance Giustiniani-Bandini est citée dans les catalogues de vente comme celui d'Emile Bourgeois à Cologne en 1904.

Note534. Toutefois, il s'agit de rester prudent quant aux différences entre la composition de Wiesbaden et celle de Munich - non retrouvée -, la reproduction de cette dernière n'étant pas d'une grande qualité.

Note535. Schäffer, 1906, p. 31.

Note536. Dussler, 1942, n° 20, p. 132.

Note537. Hirst, 1981, p. 11.

Note538. Francesco Salviati ?, *Giulia Gonzaga*, huile sur ardoise, 38 cm x 28 cm, Finarte, Milan, 20 novembre 2001, n° 24. Catalogue raisonné n° 26.

Note539. Francesco Salviati arrive à Rome en 1531. En 1539, il part pour Venise et retourne à Rome en 1541. De 1544 à 1548, il se rend à Florence puis retourne à Rome. En 1553 part pour la France et ne rentre à Rome qu'en 1556.

Note540. Voir le catalogue raisonné, n° 23 et 24.

Note541. Francesco Salviati, attribué à, *Portrait de Roberto di Filippo di Filippo Strozzi*, huile sur marbre, diamètre 9 cm, New York, collection Grassi. Catalogue raisonné, n° 25. Dans le catalogue d'exposition sur Salviati, Philippe Costamagna publie ce petit tondo comme étant Annibale Caro. Or, Iris Cheney publie deux portraits dont l'un comporte l'inscription Roberto di Filippo di Filippo Strozzi, qui présentent de nombreuses affinités avec le portrait sur marbre. Voir l'article de Cheney, Iris, « Notes on Jacopino Del Conte », *Art Bulletin*, LII, 1970, fig. 15-16 ainsi que le catalogue raisonné, n° 25.

Note542. Zeri, 1957, p. 23-25.

Note543. Sur les rapports entre Vittoria Colonna et Michel-Ange, voir : Schurr, Claudia Elisabetta, *Vittoria Colonna und Michelangelo Buonarroti : Künstler-und Liebespaar der Renaissance*, Tübingen, Narr, 2001 ; Ragioneri, (dir.), Pina, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogue d'exposition, Florence, 2005.

Note544. Voir De Valdès, XVI^e siècle, (1938), p. XVI.

Note545. Amante, 1896, p. 146-147. Bruto Amante mentionne ce volume – non retrouvé - dans la bibliothèque Giucciardini, aujourd'hui dispersée.

Note546. Portrait non retrouvé et cité par Giorgio Vasari.

Note547. Fulvio Orsini possède, en 1600, deux tableaux de Giulia Gonzaga. Le premier étant un « quadro corniciato d'oro, col ritratto di donna Giulia Gonzaga, di mano del medemo [Fra Bastiano] » et le second étant « quadretto corniciato di pero tinto, col ritratto di donna Giulia, in pietra di Genova, di mano del detto [Danielle] 10 », De Nolhac, mai 1884, p. 427-436.

Note548. Collection du cardinal Ippolito Aldobrandini : « Giulia Gonzaga di Marcello Venusti in quadretto piccolo in tavola alto un palmo e un quarto in circa » ; l'inventaire de la collection d'Olimpia Aldobrandini-Pamphili fournit des renseignements plus précis : « un quadro in tavola con ritratto di Giulia Gonzaga alto p. uno, et un quarto incirca di mano di Marcello venusta con un cagnolino et fazzoletto in mano con cornice d'ebano. Segnato n. 131 ». Voir : della Pergola, Paola, « Gli inventari Aldobrandini », *Arte Antica e Moderna*, n° 12, 1960, p. 425-444 / n° 19, 1962, p. 316-322.

Note549. « Quadretto corniciato di pero tinto, col ritratto di donna giulia, in pietra di Genova, di mano del detto [Daniele] 10 », collection Messiconi, 1651, base de données du Getty Provenance Index Databases – archival documents -, <http://www.getty.edu>. Ces collections répondent vraisemblablement à la volonté de posséder une galerie de portraits de personnes illustres et l'on constate que la collection Giustiniani-Bandini possédait au moins deux modèles peints sur ardoise, celui de Giulia Gonzaga et celui d'une femme représentée sous les traits de Sainte Catherine, aujourd'hui au musée du Louvre.

Note550. Barolsky, Paul, *Daniele da Volterra. A catalogue Raisonné*, New-York-Londres, Garland publishing, 1979.

Note551. Cheney, Iris, « Notes on Jacopino del Conte », *The Art Bulletin*, n° 9, 1970, p. 32-40 ; Zeri, Federico, « Rivedendo Jacopino del Conte », *Antologia di Belli Arti*, n° 6, mai 1978, p. 114-120.

Note552. Pour une étude approfondie des collections de Fulvio Orsini, on se réfère : De Nolhac, 1884, p. 427-436 et Hochmann, Michel, « Les Dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnese », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1993, n° 1, p. 49-91.

Note553. *David tuant Goliath*, huile sur ardoise, recto-verso, 133 m x 177 cm, dépôt du Louvre à Fontainebleau, inventaire 566, F 2945 C. Catalogue raisonné n° 31.

Note554. *Portrait de jeune homme*, huile sur ardoise, 55 cm x 40 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire Q 752. Catalogue raisonné n° 32.

Note555. Jacopino Del Conte, *Portrait de Michel-Ange*, vers 1540, huile sur panneau, 88,3 cm x 64,1 cm, New York, Metropolitan Museum, inventaire 1977.384.1.

Note556. Michel Hochmann remet en cause cette identification et propose de voir dans ce portrait une représentation de Settimia Jacovaccio, également retrouvée dans les fresques de Caprarola. Voir Hochmann, Michel, « La Collezione di dipinti di Palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644 », dans, catalogue d'exposition, Naples / Parme / Munich, 1995.

Note557. Voir Zeri, Federico, « Intorno a Gerolamo Siciolante », *Bollettino d'Arte*, n° 2, avril-juin 1951, p. 139-149. Jacopino Del Conte, *Vittoria Farnese ?*, huile sur ardoise, 106 cm x 78 cm, Rome, Galleria Borghese. Catalogue raisonné n° 21.

Note558. Kristina Herman Fiore réfute la possibilité qu'il s'agisse d'une tenue de veuve. Pour cette dernière, ses vêtements correspondent à la mode aristocratique – cf. catalogue d'exposition, Natoli, Marina, Petrucci, Francesco, (dir.), *Donne di Roma ; Dall'Impero romano al 1860. Ritratistica romana al femminile*, Ariccia, 2003, n° 22.

Note559. Ils sont amenés à collaborer lors de l'exécution de la peinture d'autel des « palefreniers » à la Basilique saint Pierre.

Note560. Artiste qui lui-même se tourne vers les compositions de Raphaël et reprend pour la *Vierge au Voile* - Naples, Capodimonte - une peinture de cet artiste, aujourd'hui disparue.

Note561. Zeri, 1951, p. 148. ; Bologna, Ferdinando, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Naples, Edizioni Scientifiche, 1954 ; Leone de castris, Pierluigi, « Collezionismo nella Napoli del Cinquecento », p. 61-93, dans, *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, Regione Siciliana, 1993 ; Leone De castris, Pierluigi, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573, fasto e devozione*, Naples, Electa, 1996 ; Bisceglia, Anna, « Esperienze artistiche fuori contesto : da Pistoia al vicereame di Napoli », p 99-105 dans d'affitto, Chiara, Falletti, Franca, Muzzi, Andrea, (dir.), *L'Età di Savonarola. Fra Paolino e la pittura a Pistoia nel primo 500*, catalogue d'exposition, Pistoia, 1996.

Note562. Vasari, 1550, (1989), vol. VI, p. 46.

Note563. Leonardo Grazia, *Lucrèce*, huile sur ardoise, 55 cm x 43 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 75. Catalogue raisonné n° 15.

Note564. Leonardo Grazia, *Cléopâtre*, huile sur ardoise, 81 cm x 56 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 62. Catalogue raisonné n° 16.

Note565. Leonardo Grazia, *Vierge à l'enfant*, huile sur ardoise, 87 cm x 57,5 cm, localisation inconnue. Catalogue raisonné n° 13. Cf. notice d'Andrea G. de Marchi, dans Gilberto Zabert, *Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Turin, Omega Arte, 1994, p. 5.

Note566. Leonardo Grazia, *Vénus et un amour*, huile sur ardoise, 83,5 cm x 54 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné n° 14.

Note567. Leonardo Grazia, *Cléopâtre*, huile sur ardoise, 82,2 cm x 53,5 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts, inventaire 879.2.6. Catalogue raisonné n° 17.

Note568. della pergola, 1956, n° 61, p. 44, pour le portrait de Cléopâtre et n° 34, p. 30, pour le portrait de Lucrèce.

Note569. Leone de castris, 1996, p. 86

Note570. Moreno, Paolo, Stefani, Chiara, (dir.), *Galleria Borghese*, Turin, Touring édition, 2000, 415 p.

Note571. Notice Andrea G. de Marchi, dans catalogue de vente, Turin, 1994, n° 5.

Note572. Manilli, Jacopo, *Villa Borghese. Fuori di Porta Pincina*, Rome, Lodovico Grignani, 1650, p. 98.

Note573. « Quadretto senza cornice di Lucretia, in pietra di Genova, del medemo..... 10 », dans De Nolhac, 1884, p. 432.

Note574. Cité en note de bas de page n° 549.

Note575. Hormis ces représentations, Andrea G. de Marchi signale une *Cléopâtre* vendue par Christie's à Rome le 26 mai 1998 et nous connaissons un autre panneau de Cléopâtre détenu, pour l'heure, par la galerie florentine S. Spirito Antichità. Catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 60.

Note576. Baudequin, Christophe, 2002-2003, p. 5-6.

Note577. « Il primo che si vede a destra è del degnissimo consigliere Scipione di Martino. In questo il signor Domenico suo figliuolo gentiluomo di onorati costumi tiene bellissimi quadri [...] di Leonardo da Pistoia », Celano, Carlo, *Delle Notizie del bello dell' Antico, del curioso della città di Napoli*, 1692, éd. consultée, Naples, S. Paci, 1758, vol. 2, p. 1617.

Note578. « Il primo palazzo che si vede a sinistra fu del Principe di Bisignano della gran famili sanseverino. Ora è passato nella famiglia dei Filoarini dei signori Principe della Rocca [...] vedesi detta galleria ricca di 200 pezzi di quadri [...] del Pistoja », Celano, 1692, (1758), p. 89. Pour retracer les œuvres de Leonardo Grazia, voir également : Carracciolo, Cesare d'Engenio, *Napoli sacra*, Naples, Ottavio Beltrano, 1624 ; Filangieri, Gaetano, *Documenti per la storia, per le arti e le Industrie delle Provincie napoletane*, Naples, Tipografia dell'Academia reale delle Scienze, 1816, 6 vol.

Note579. Vasari, 1550, (1989), vol. VI, p. 47. Vasari rapporte lui aussi avoir gagné une somme d'argent importante grâce aux commandes napolitaines – voir également Vasari, 1550, (1989), vol. IX, p. 268.

Note580. Frey, 1930, p. 861 ; p. 864.

Note581. « Ricordo, come a di 4 di Giugno 1544 [...] et la Laura Romana un suo ritratto in pietra, lavorati a olio », ARS, code LXIV, publié par Frey, 1930, p. 861.

Note582. « 6- Quadro corniciato di noce in pietra di Genova, col ritratto d'Oratio Orsino, di mano di Danielle di Volterra 25 Quadro corniciato di pero tinto, col ritratto di Clemente in pietra di Genova, di mano del med.o.....10 Quadro corniciato di pero tinto, col ritratto di Papa Paolo III et il duca Ottavio, in pietra di Genova, de mano del medesimo.....30 . 25 Quadretto corniciato di pero tinto, col ritratto di donna Giulia, in pietra di Genova del mano del detto 32 Quadretto corniciato di pere tinto con un ritratto di un Giovine, in pietra di Genova del med.o 10 » 37-Quadretto senza cornice di Lucretia, in pietra di Genova, del medemo..... 10 Inventaire de Fulvio Orsini, 1600, publié par De Nolhac, 1884, p. 431-432.

Note583. Sur Bindo Altoviti, se référer à un ouvrage en particulier : *Raphaël, Cellini and a Renaissance banker. The patronage of Bindo Altoviti*, catalogue d'exposition, Boston, 2003-2004 / Florence, 2004.

Note584. Voir Monbeig Goguel, Catherine, Hochmann, Michel, (dir.), *Francesco Salviati ou la Bella Maniera*, catalogue d'exposition, Rome, 1998, n° 84. Girolamo da Carpi ?, *Portrait de Bindo Altoviti*, huile sur pierre noire, 88 cm x 73 cm, Genève, collection particulière. Catalogue raisonné n° 581. L'attribution à Girolamo da Carpi n'est pas sans poser de problèmes et le nom de Francesco Salviati avait été proposé à deux reprises.

Note585. Pour plus d'informations sur cette thématique on peut se référer, de manière générale, aux ouvrages de : Pope-Hennessy, John, *The Portrait in the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1966 ; Castelnuovo, Enrico, *Portrait et Société dans la peinture italienne*, Einaudi, 1973, édition consultée, traduction Simone Darses, Paris, G. Monfort, 1993 ; Pommier, Édouard, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1988. ; Costamagna, Philippe, « De l'idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVIe siècle », *Studiolo*, 2002, p. 193-216 ; Costamagna, Philippe, « Portrait of Florentine Exiles », p. 329-351, dans, *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker. The patronage of Bindo Altoviti*, catalogue d'exposition, Boston 2003-2004 / Florence, 2004.

Note586. « Un ritratto di D. Ferrante Gonzaga in pietra lavagna rotto nel mezzo, si dice di mano del Tinto.to alto p.mi due largo p.mi 1 ¼ », inventaire du cardinal Francesco Barberini, 1626-1631, III. Inv. 26-31, fol. 92 r., publié par Lavin Aronberg, 1975, n° 347, p. 90. Ce tableau pourrait-il correspondre avec le portrait de Piero Gonzaga peint par Sebastiano del Piombo et mentionné par Giorgio Vasari ? Nous ne pouvons confirmer cette hypothèse, toutefois nous retenons que la mention de don Ferrante Gonzaga est importante puisque ce mécène commande à Sebastiano del Piombo une *Pietà* sur ardoise.

Note587. « Un quadro con cornice intagliata tutta indorata una testa in pietra lavagna d'una donna, che tiene un vaso in mano alto due palmi et un terzo e largo un palmo e mezzo », inventaire du cardinal Francesco Barberini, 1649, III. Inv. 49, n° 735, par Lavin Aronberg, 1975, p. 244.

Note588. « Un quadro da testa in pietra di lavagna rappresenta la figura d'un Vecchio con barba grande e collare all'antica », inventaire du cardinal Francesco Barberini, 1679, III. Inv. 79, n° 159, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 359.

Note589. La collection de Francesco Maria Del Monte comporte : « una testa antica in lavagna con cornice negra alta palmi doi e ¼ longa palmi doi », publié par Luitpold Frommel, Christoph, « Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte », *Storia dell' Arte*, n° 9-10, 1971, p. 38.

Note590. Sebastiano del Piombo, *Vierge au voile*, huile sur ardoise, 118 cm x 88 cm, Naples, Museo di Capodimonte, inventaire Q 149. Catalogue raisonné, n° 3.

Note591. Sebastiano del Piombo, *Pietà*, huile sur ardoise, 124 cm x 111,1 cm, Madrid, Museo del Prado (en dépôt). Catalogue raisonné, n° 7.

Note592. « Condusse con gran fatica al Patriarca d'Aquileia un Cristo che porta la croce dipinto in pietra dal mezzo in su che fu cosa molto lodata », Vasari, 1550, p. 901.

Note593. Gombosi, Gyorgy, « Sebastiano del Piombo », *Pantheon*, 1933, p. 166; Pallucchini, 1944, p. 169 ; Fenyö, 1954, p. 158.

Note594. Salvini, Roberto, « Note sui ritratti sebastianeschi di Clemente VII », *Emporium*, 1959, p. 151 ; Hirst, Michael, « A late work of Sebastiano del Piombo », *The Burlington Magazine*, n° 745, avril 1965, p. 133-137 ; Lucco, 1980, p. 124.

Note595. Sebastiano del Piombo, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 155 cm x 118 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inventaire 77.1. Catalogue raisonné, n° 8.

Note596. Manuela B. Mena Marqués, dans, catalogue d'exposition, *Sebastiano del Piombo y España*, Madrid, 1995, p. 33.

Note597. L'idée de mettre en rapport la version de Budapest avec la mention de Giorgio Vasari nous semble acceptable. Toutefois cette œuvre fait encore l'objet de nombreuses confusions. Kristina Hermann Fiore admet que la version possédée par le patriarche d'Aquilée correspond au tableau du musée de Budapest mais la date dans un même temps de 1540. Voir la notice de Kristina Hermann Fiore, p. 134, dans, catalogue

d'exposition, Florence, 2005.

Note598. Sebastiano del Piombo, *Christ porte-croix accompagné d'un Cyrénéen*, huile sur toile, 121 cm x 100 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 345. Cette peinture fait l'objet de multiples controverses quant à sa datation. Mauro Lucco et Michael Hirst penchent pour une date vers 1528. Toutefois, Manuela B. Mena Marqués indique que la peinture provient de la collection Jeronimo Vich y Valterra, ambassadeur à Rome du roi Ferdinand le catholique de 1507 à 1516 puis de Charles Quint de 1518 à 1521, date à laquelle il retourne en Espagne, en possession de l'œuvre de Sebastiano del Piombo. L'œuvre serait donc antérieure aux années 1520. Lucco, 1980, p. 117 ; Hirst, 1981, p. 80 ; Catalogue d'exposition, Madrid, 1995, p. 95.

Note599. On se réfère pour Giorgione : *Christ Porte-croix*, huile sur toile, 70 cm x 100 cm, Venise, Scuola grande di San Rocco, publié par Zampetti, Pietro, *L'Opera completa di Giorgione*, Milan, rizzoli, 1986, n° 27, p. 93 ; Anderson, Jaynie, *Giorgione peintre de la « brieveté poétique »*, Paris, Lagune, 1996, p. 303 ; pour Bellini : Le *Christ Porte-croix*, huile sur panneau, 48 cm x 37 cm, Tolède, Museum of Art, publié par Pallucchini, Rodolfo, *Giovanni Bellini*, Milan, Aldo Martello, 1959, fig. 160, p. 148.

Note600. Zeri, 1957, p. 25-26 ; Idée reprise par Fenyö, 1954, p. 158.

Note601. Sebastiano del Piombo, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 105 cm x 74,5 cm, Saint Pétersbourg, Ermitage, inventaire 17. Catalogue raisonné, n° 9.

Note602. « Se V. Ex. havesse veduto un Christo con la croce in collo che ha dipinto per il conte di Sifuentes harebbe poca speranza del fatto suo, perche non solamente (non) piaceva, ma offendeva a vederlo », archives de la bibliothèque Estense, Modène, autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettre 31a, publiées par Hirst, 1972, p. 590.

Note603. Sebastiano del Piombo, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 43 cm x 32 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 348. Catalogue raisonné, n° 10.

Note604. Lucco, Volpe, 1980, p. 124.

Note605. Composante étudiée par Checa, Fernando, Frias Checa, Carmen Garcia, *Tiziano y la Monarquia Hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España*, Madrid, Nerea, 1994. Pour l'étude de Philippe II et les arts voir également : Checa, Fernando, *Felippe II mecenas de las Artes*, Madrid, Nerea / Madrid, 1992 ; *Felippe II. Un Monarca y su epoca. El principe del Rinascimento*, catalogue d'exposition, Madrid, 1998-1999.

Note606. Catalogue d'exposition, Madrid, 1995, p. 42.

Note607. Campori, Giuseppe, « Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga », *Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Stori Patria per le Provinci Modenesi e Parmensi*, [1864], p. 193-198.

Note608. Hirst, 1972, p. 585-595. Pour la *Pietà* d'Úbeda voir également : Panofsky, Erwin, « Die Pietà von Ubeda. Ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastianofrage », p. 150-161, *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Zürich-Leipzig-Vienne, Amalthea, 1927 ; Martos Lopez, Ramon, *Monumento de Ubedà. La Iglesia de El Salvador*, Úbeda, Bellon, 1951, p. 52.

Note609. « No existe Rey, principe, duque o Señor que no les regale y les apoye. El Emperador sale estó, y lo tolea », Navagero, Bernardo, 1546, publié dans, Kennington, Hayward, préface Santisteban, Francisco Esteban, traduction, Rodrigues-Moniño Soreano, Rafael, *Francisco de Los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980, p. 349.

Note610. Afin de gagner les faveurs de Francisco de Los Cobos, Alfonso d'Este commande en 1533 des portraits à Titien.

Note611. Le peintre réclame en effet 1000 écus tandis que l'agent de Ferrante Gonzague n'en propose que 400. Ils finissent par se mettre d'accord pour un prix de 500 écus. Pour plus d'informations sur cette commande et ces négociations on peut se référer à : Keningston, 1980, p. 551 ; Hirst, 1972, p. 585-595.

Note612. « S'è offerto dipinger' in pietra se cosi lo voglio o veramente su una piastra fatta aposta di Ramo... », Bibliothèque Estense, Modène, Auto. Campori, lettre 32, cc.1, publié par Hirst, 1972, p. 589.

Note613. « Il lavorar' in Ramo mi piacerebbe per esser' cosa piu sicura et durabile che la pietra, et il legnò », Bibliothèque Estense, Modène, Auto. Campori, lettre 32, cc.1, publié par Hirst, 1972, p. 589.

Note614. « Quando pure ci havessimo risoluti di far' quest'opera sarebbe stato di necessità haver' prima in mano l'ornamento, et con quella misura trovar' la pietra accio che prima gli si potesse agiustare », Bibliothèque Estense, Modène, Auto. Campori, lettre 32, cc.1, publié par Hirst, 1972, p. 590. Cette correspondance montre que le commanditaire est chargé de fournir le support à l'artiste.

Note615. Manuela B. Mena Marqués, dans catalogue d'exposition, Madrid, 1995, p. 106

Note616. « 970. Una pintura en piedra de la figura de Christo nuestro Señor, de medio cuerpo arriba, con la cruz acuestas, de mano de fray Sebastián, con marco pintado de oro y negro, y en la trasera, por guarda, un barrote de tablas con una barilla de hierro y una cortina de tafetán verde para delante de la pintura y dos aldabones a los lados ; tiene de alto quatro pies y un quarto y de ancho tres pies y medio. E.I a, 203. Prado, 345 », Archivo Palacio Real, retranscrit par Zarco Cuevas, Fray Julián, « Inventario de las Alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidade donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial Años de 1571 a 1598 », *Boletin de la Real Academia de la historia*, Tomo XCVI, 1930, p. 545-568 / Tomo XCVII, p. 34-144. Je tiens à remercier madame Sylvie Deswarte-Rosa pour m'avoir transmis les documents relatifs aux inventaires de Philippe II. Voir également Beer, Rudolf, « Inventarum aus dem Archivo del Palacio su Madrid » *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1903, p. I-LXXX ; n° 19, p. CXVII-CCXXVII.

Note617. « Y en el quadro de en medio està una Imagen de Christo Señor Nuestro, con la cruz acuestas, que alivia solo el mirarle, a los que perpetuamente llevan en le Coro el peso de las obligaciones, que se le haze suave el yugo a vista de quien le llevò primero. Es pintura de Sebastian del Piombo, gran compañero, y seguidor del Bonarrotto », Santos, (de Los), Francisco, *Descripcion del Real Monasterio di S. Lorenzo del Escorial*, Madrid, B. De Villa Diego, 1681, p. 19. Andres Ximenez reprend les assertions de Francisco de los Santos dans : *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial : su magnifico templo, Pantheon y Palacio*, Madrid, Antonio Marin, 1764, p. 120, p. 225-226.

Note618. « Otra de Christo Señor nuestro con la cruz acuesta, original del Piombo », Santos, 1681, p. 49.

Note619. «Vidde l'coro che è amplissimo, nel quale è un grandissimo ordine di sedili... alla sedia di mezo, dove stà l'Priore e posto sopra essa un Cristo con Croce in spalla, fatto sopra lavagna che fù carissimo a Filippo 2.do [...] questo diceso sia di frà Bastiano del Piombo », manuscrit Barb. Lat. 5689, Bibliothèque Vaticane, publié par Harris, Enriqueta, et Andrés, (de) Gregorio, «Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626) », *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 20 et Hirst, 1981, p. 134-135.

Note620. Nicolas Jean Soult (1769-1851) entame une carrière militaire et s'illustre dans les différentes campagnes napoléoniennes. Ses victoires en Espagne lui valent de nombreuses récompenses. Il constitue en Espagne une collection de peintures, mise en vente à Paris les 19, 21 et 23 mai 1852.

Note621. Titien, *Ecce Homo*, huile sur ardoise, 69 cm x 59 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 437. Catalogue raisonné, n° 254.

Note622. Titien, *Vierge de douleur*, huile sur marbre, 68 cm x 53 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire

444. Catalogue raisonné, n° 255.

Note623. « E tutti sei li quadri per sua Maestà Cesarea li consegnerò alli Fochiari. Primo son il cristo che sua Maestà hano portato con seco ... », lettre de Titien à Antoine Perrenot de Granvelle, 1 septembre 1548, archives B.B., II-2267, fol. 110, publiée par Mancini, Matteo, *Tiziano e le corti d'Asbourg nei documenti degli archivi spagnoli*, Venise, Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998, p. 170-171.

Note624. « Il Cristo, ancorché il mio cervel non stà fatto come la merita, io lo supirò con mia comodità i Italia ; però io penso che non li dispiacerà, perché è molto simile a quello di Roma et etiam io non li ho mancato di quanti io so far, come è moi debito di servirla... », lettre de Titien à Antoine Perrenot de Granvelle, 1 septembre 1548, archives B.B., II-2267, fol. 110, publiée par Mancini, 1998, p. 170-171.

Note625. « Resta solo che vostra signoria non scordi il Cristo promessomi quando serate in Italia, che me lo facciate con vostra comodità, ma tanto bello e perfetto quale io pensero riceverlo dal Ticiano, il quale so mi usará assai maggior diligenza ch'io non saprei ricordarli... », Archives B.P., II-2214, fol. 53-54, publiées par Mancini, 1998, p. 177.

Note626. Chastel, André, Blamoutier, Nadine, *Lettres de l'Arétin*, Paris, Scala, 1988, p. 464-465.

Note627. Pour l'ensemble des données bibliographiques sur ce sujet on peut se référer aux notices du catalogue raisonné, reproduit en annexe. L'ensemble de ces erreurs démontre parfaitement que, bien souvent, la prise en compte du support n'entre pas dans les considérations d'une œuvre d'art. Pour preuve les nombreuses études qui ne citent pas les supports employés.

Note628. Falomir Faus, Miguel, (dir.), *Tiziano*, catalogue d'exposition, Madrid, 2003, p. 226.

Note629. Titien, *Vierge de douleur*, huile sur panneau, 68 cm x 61 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 443.

Note630. « El otro quadro dizes ques una tabla de Nuestra Señora igual del Ecce Homo que Vuestra Magestad tiene... », lettre de Francisco de Vargas à Charles Quint, 30 juin 1553, tiré de A.G.S., Est. Leg. 1321, fol. 22, publié par, Cavalcaselle, Giovanni Battista, Crowe, Joseph A., *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Florence, Le Monnier, 1877, édition consultée, Florence, Sansoni, 1974, t. II, p. 179 ; Cloulas, Annie, « Documents concernant Titien conservés aux archives de Simanca », *Mélanges de la Casa de Velasquez*, 1967, p. 220 ; Mancini, 1998, p. 223.

Note631. Checa, 1994, p. 249-250.

Note632. « Entendera luego en hazer el quadro de Nuestra Señora de la manera, que Vuestra magestad dessea ... Tiene por dificultoso hallar piedra ; pero hazersela con toda la diligencia possible y, sino se hallare, sera en tabla », Correspondance publiée par Beer, 1891, p. PICLII.

Note633. « Ticiano entiende en lo del quadro e yo le solicito, a hallado piedra a proposito, que no ha sido poco », lettre de Francesco de Vargas à Charles Quint, le 31 mars 1555, Venise, publiée par Beer, 1891, p. PICLII.

Note634. Les informations concernant cette commande ont été délivrées par Miguel Falomir Faus, dans catalogue d'exposition, Madrid, 2003, p. 225. L'œuvre de Michel Coxcie, aujourd'hui disparue, était présentée dans une sorte de dyptique, en même temps que l'*Ecce Homo* de Titien.

Note635. Falomir Faus, Miguel, (dir.), *Los Bassanos en la España del siglo de oro*, catalogue d'exposition, Madrid, 2001.

Note636. Jacopo Bassano, *Adoration des bergers*, huile sur toile, 105 cm x 157 cm, Rome, Palazzo Corsini, inventaire 649.

Note637. « .. Soo dat my wel voorstaet / ghesien te hebben van hem eenige cleenachtige stucken / die te Room van een Coopman waren ghebracht : die waren eenighe Passie stucken al op den nacht. Welcke pinneelen waren tafelkens van toesteen / en al waer lichten quamen van Fackels / Toortsen / oft schijnsels / daer waren de straeklens getrocken op den swarten steenen grondt met gouden pennekens / en op dese streken vernist wesende : het waren seer fraey aerdighe cleen bootskens / gewapende krijchsknechten / en ander figuerkens / en over al was gront ghelaten / om met den swarten steen nacht uyt te beelden. Hier by was eenen doeck / oock van Oly / d'Historie daer den verlorne soon zijn Vader te voet valt / t' welck seer fraey ghecoloeert was : den verloren Soon half naeckt wesende / sagh men zijn voetplanten vervuyt te wesen / en seer wel ghedaen : in't verschieten werden ghebracht nae de huysinghe eenige beesten..», Mander, (Van), Carel, *Schilderboek*, 1604, f. 180, publié par Noe, Helen, *Carel Van mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn "Leven der deees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders"*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1954, p. 242-243. Traduit en italien et publié par Ballarin, Alessandro, *Jacopo Bassano*, Citadella, Bertonecello, 1996, 3 vol., p. 295.

Note638. Scamozzi, 1615, p. 190.

Note639. Pour Alessandro Ballarin, Jacopo Bassano commence à peindre des peintures sur pierre à partir de 1575 mais selon le témoignage de Carel Van Mander il est déjà réputé pour ces compositions lorsqu'il écrit son traité dans les années 1574-1576.

Note640. « Inventore del vero pingere delle notti in tela, e sopra le pietre negre da Verona... », Marucini, Lorenzo, *Il Bassano*, Venise, Gratosio Perchacino, 1577, p. 59-60. Cette citation a été publiée de nombreuses fois notamment par Alessandro Ballarin et William Roger Rearick.

Note641. Les écrits de Francesco Bassano ont souvent été le sujet de controverses. De nombreux historiens de l'Art comme William Roger Rearick ont interprété ces affirmations par le fait qu'après 1581, Jacopo Bassano avait cessé son activité de peintre, l'ensemble des œuvres réalisées après cette date étant le fruit de l'atelier. Rearick, William Roger, « Jacopo Bassano's last painting : the baptism of Christ », *Arte Veneta*, n° 21, 1967, (1968), p. 102.

Note642. « Una pietra negra sopra la quale vi è stozzata la Circoncisione di nostro Signore di quarti tre per ogni banda », Verci, Giambattista, *Notizie intorno alla vita e alle opere di Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venise, G. Gatti, 1775, p. 97.

Note643. « Oltre di lavorare Giacomo sopra la tela o a fresco, era solito anche dipingere, scrive Francesco Chiuppani, sulla pietra nera... », Verci, 1775, p. 50.

Note644. « Percio il suo colorito si rende superiore di forza e vaghezza a qual si gia maniera, perché colla scarsezza de lumi, nel abbondanza delle mezze tinte, e privazione di neri..... », Verci, 1775, p. 50.

Note645. Jacopo Bassano ou école de ?, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 25 cm x 20,5 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné, n° 261.

Note646. L'authenticité de l'inscription n'est pas certaine.

Note647. Gerolamo Bassano ?, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 61, 5 cm x 48 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inventaire 1869. Catalogue raisonné, n° 275.

Note648. Leandro Bassano, *Christ porte-croix*, huile sur ardoise, 37 cm x 35,5 cm, Saint-Pétersbourg, Ermitage, inventaire 8466. Catalogue raisonné n° 273.

Note649. Leandro Bassano, *Christ porte-croix*, huile sur toile, 81 cm x 67 cm, inventaire 280, Dresde, Alter Meister publié dans *Gemäldegalerie Dresden : Alte Meister ; Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig, Seemann, 1992, p. 107.

Note650. « Un quadro in pietra di Nostro Signore che porta la croce del Bassano. Scudi 25 », inventaire du cardinal Girolamo Berniero, 22 août 1611, Archivio Storico Capitolino, Notai Sezione I, vol. 38, not. Orazio Graziani.

Note651. Catalogue d'exposition, Madrid, 2001, p. 19.

Note652. Ces tableaux sont cités pour la première fois dans les inventaires de 1607 : « 59 [122] Un quadro de pintura al olio, sobre piedra negra, de noche, de Christo nro. Señor coronado, con una caña en la mano, con cinco sayones ; guarnecido con molduras de évano, con unos lazos y perfiles dorados ; con sortijas y varillas de hierro dorado y cortina de tafetán carmessi, con una randilla de oro a la redonda ; tiene de alto bara y quarta y de ancho poquito menos ; la piedra está endida y pegada : tassada en cinquenta ducados » « 69 [132] Un quadro di pintura, al ollio, de piedra negra ; cómo Christo nro señor hechava del templo a los que compravan y vendian ; con molduras de évano y con entremedios de palma ; tiene de alto honze dozabos y de ancho tres quartas ; tiene dos barillas plateadas y dos cortinas de tafétan negro con una randilla a la redonda de plata y argenteria : tasada en cien ducados » « 70 [133] Otro quadro de pintura, al ollio, sobre piedra negra, de Xpto. nro. Señor con la cruz a cuevas ; del tamaño mano y guarnición que el antes de éste ; con las mismas barillas y cortinas. Presentólos a su magd. Ponpeo León escultor ; tassado en cien ducados », Archivio Palacio Real, Archivio 235, [1607], publié par, Sanchez Cantón, Francisco Javier, « Inventario Reales bienes muebles que pertenecieron a Felipe II », *Archivio documental español publicado por la real academia de la historia*, Madrid, 1956-1959, tome X, vol. 1, p. 21, p. 25, p. 27. On peut aussi se référer : De Madrazo, Pedro, *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelone, Daniel Cortezo, 1884, p. 80 ; catalogue d'exposition, Madrid, 2001, p. 21.

Note653. Sur l'atelier de Jacopo Bassano, voir : Rigon, Fernando, « Dopo Bassano. Origine ed aspetti del Bassanismo », *Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXI, 1982, p. 53-75.

Note654. Ballarin, 1996, p. 335-359.

Note655. « Piacevano nondimeno le cose di Francesco per la nuova e bella via di colorir apparata dal padre... », Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti*, Venise, Gio. Battista Gava, 1648, p. 393.

Note656. Comme a pu le souligner Alessandro Ballarin, les peintures de Leandro ou de Gerolamo sont difficiles à dissocier et nous ne connaissons que très peu de peintures sur pierre de touche de ces deux artistes.

Note657. « Morto Francesco l'anno 1594 e rimaste molte delle opere sue imperfette, passatosene Leandro a Venetia, furono da lui terminate », Ridolfi, 1648, p. 165.

Note658. Carlo Ridolfi mentionne les divers sujets abordés par Jacopo Bassano et insiste sur leur caractère dévotionnel puisque « Espresse molte attioni della passione del Redentore ; l'oratione nell'horto ; tradito da Giudà ; preso da Ministri, condotto a Caisasso, flagellato, coronato di spine, crocifisso e tolto di Croce fingendo tali soggetti di notte tempo con pochi lumi, ed ombre gagliarde illuminati da faci, e da torchi [...] che fecirono à molto profitto per l'introduzzione della religione... », Ridolfi, 1648, p. 383.

Note659. Jacopo Bassano, attribué à, *Déposition*, huile sur pierre de touche, 31 cm x 24 cm, Londres, anciennement collection Lansdowne, publié en 1997 par Paola Berdini comme provenant de la Trafalgar gallery à Londres. Voir le catalogue raisonné, n° 258.

Note660. Jacopo Bassano, *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 270 cm x 180 cm, Padoue, église Santa Maria

in Vanzo.

Note661. Jacopo Bassano, *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 258 cm x 143 cm, Vicence, église Santa Croce Carmini.

Note662. Jacopo Bassano, *La Mise au tombeau*, huile sur toile, 82 cm x 65 cm, signée et datée au centre en bas, « Jac bassane/ faciebat / MDLXXIV », Vienne, Kunsthistorisches Museum Gemäldegalerie, inventaire 5680.

Note663. Zottmann, Ludwig, *Zur Kunst des Bassani*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1908, p. 37-38, p. 61.

Note664. Rearick, William Roger, *Tiziano e il disegno veneziano*, catalogue exposition, Florence, 1976, p. 108.

Note665. Jacopo Bassano, *Déposition*, huile sur toile, 60 cm x 76 cm, Lisbonne, Museu nacional de Arte antiga, inventaire 1641.

Note666. Notice de Jean Habert, p. 690, dans, *Le Siècle de Titien*, catalogue d'exposition, Paris, 1993.

Note667. Jacopo Bassano, *Déposition*, huile sur toile, 124 cm x 225 cm, Paris, musée du Louvre, inventaire 433.

Note668. L'œuvre a été datée dans un premier temps par Alessandro Ballarin vers 1578 puis par Paola Berdini vers 1585.

Note669. « Cristo morto con la Vergine, le tre Marie, Giuseppe e Nicodeme. Figure entiere piccole in pietra paragone. Del Bassano antico. Buono. A. P. 0.7. ; L. P. 0.6 », A.S.T, Camerale art. 801, publié par : Campori, 1870, p. 89. Voir aussi Anna Maria Bava, « Inventario di quadri di pittura di S.A.S che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631 », p. 53-62, dans, Romano, Giovanni, (dir.), *Le Collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin, Cassa di Risparmio di Torino, 1995. Dans un même temps, l'inventaire cite un nombre important de compositions sur pierre dont une deuxième œuvre sur pierre des Bassano – mais cité dans l'inventaire de 1631 comme « maniera del Bassano - : « Cristo morto in croce con altre figure intiere, in pietra paragone. Del Bassano, antico. Buono. A. p. 0.7; L. p. 0.6 ». Ces citations révèlent que ce thème a fréquemment été abordé par l'atelier des Bassano. D'ailleurs, on en trouve une version à l'Escorial, exécutée sur pierre noire, 25 cm x 20 cm, inventaire 10014406. Catalogue raisonné n° 277.

Note670. Jacopo Bassano, *Christ couronné d'épines*, huile sur toile, 110 cm x 90 cm, Rome, collection privée.

Note671. Francesco Bassano, *Dérision du Christ*, huile sur pierre de touche, 43 cm x 28 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné n° 267.

Note672. Francesco Bassano, *Christ au jardin des oliviers*, huile sur pierre de touche, 43 cm x 28 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné n° 268.

Note673. Pour plus d'informations sur Amedeo dal Pozzo, on se réfère à la relation d'Arabella Cifani et Franco Monetti, publiée dans Solinas, Francesco, (dir.), *I Segreti di un collezionista. Le Straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogue d'exposition, Biella, 2001-2002, p. 29-52.

Note674. « Doi quadretti sopra la Pietra di Parangone di Francesco Bassano, cioè uno dell'Oratione nel orto, l'altro la Coronatione di spine con cornise di ebano alti circa tre palmi, larghi doi per ciascuno », Archivio di Stato di Biella, Archivio dal Pozzo della Cisterna, serie II, Mazzo 16, publié dans catalogue d'exposition, Biella, 2001-2002, p. 50.

Note675. *Christ dans jardin des oliviers*, huile sur toile, 260 cm x 125 cm, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art Sarasota, inventaire SN 89.

Note676. Les caractéristiques dévotives des peintures de Jacopo Bassano ont été analysées par : Berdini, Paola, « Parola e immagine in Jacopo Bassano », *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'Arte e della cultura*, n° 18, 1999, p. 81-106.

Note677. « Un quadro de piedra en la qual esta pintado el nacimiento del Nuestro Señor original del Basa de mucho precio », inventaire de Juan de Lescano, 1631, A.SN., Notaio Giovanni Domenico Cotignola, scheda 100, prot. 47, f. 279, publié par Labrot, Gérard, *Italian Inventories I. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich / New-York / Paris, K.G. Saur, 1992, p. 57.

Note678. n° 173 « Un quadretto d'un Christo coronato di spine dipinto in pietra di Leandro Bassan figure in piccolo soazza nera e rimassa duc. 150 », publié par Mazza, Cristiana, « La Committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama », *Arte Veneta*, vol. 51, 1997, p. 97. n° 224 « Un quadro in pietra cioè un Christo nell'horto di Leandro Bassan con soazza nera duc. 503 », inventaire rédigé par Agostino Lama entre 1685 et 1698, publié par Mazza, 1997, p. 99 ; catalogue exposition Milan, 2000-2001, p. 189. Nicolo Sagredo, frère d'Alvise, patriarche, est élu doge en 1674. Il décède en 1676.

Note679. « Una Natività del Bassano Vecchio in paragone lameg.ato d'oro alta p.mi 1 ¼ larga p.mi 1 1/3 con cornici d'hebbano alla venetiana stimato sc. 100. Ridotto sc. 30 », Inventaire Francesco Barberini, 1626-31, III. Inv. 26-31, n° 346, Lavin Aronberg, 1975, p. 90.

Note680. Catalogue d'exposition, Madrid, 2001, p. 48-49. Il est intéressant de constater que l'habitude de recouvrir les tableaux d'un rideau n'est pas propre à la cour espagnole et Serenella Rolfi relève cette pratique dans de nombreuses collections romaines. Rolfi, Serenella, « Cortine e tavolini », *Dialoghi di Storia dell'Arte*, n° 6, 1999, p. 38-53.

Note681. Du fait du peu d'informations donné par les inventaires vénitiens, ne comportant ni les auteurs ni les formats, il est difficile de considérer la place des peintures sur pierre des Bassano dans les collections vénitiennes.

Note682. D'après Jacopo Bassano ?, *Adoration des mages*, huile sur lapis-lazuli, 8,5 cm x 26,5 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné, n° 262.

Note683. Pilo, Giuseppe Maria, « Un Dipinto di lapislazuli di Jacopo Bassano », *Arte Veneta*, n° 29, 1975, p. 167-173.

Note684. Jacopo Bassano, *Adoration des mages*, huile sur toile, 126 cm x 140 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire n° 150.

Note685. Jacopo Bassano, *Adoration des mages*, huile sur toile, 92,3 cm x 117,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inventaire n° 361.

Note686. D'après Jacopo Bassano, *Adoration des mages*, huile sur jaspe, 24,8 cm x 25,3 cm, Chicago, Martin d'Arcy Museum of Art. Catalogue raisonné, n° 264.

Note687. D'après Jacopo Bassano, *Adoration des bergers*, huile sur jaspe, 18,4 cm x 14 cm, New York, vendue par la galerie Corsini. Catalogue raisonné, n° 263.

Note688. D'après Jacopo Bassano, *Adoration des mages*, huile sur jaspe, 18,4 cm x 14 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum (Texas). Catalogue raisonné, n° 265.

Note689. Jan Sadeler reprend l'*Adoration des bergers* tandis que son frère, Raphael Sadeler reproduit une adoration des mages similaire à l'*Adoration des mages* de la galleria Borghese. Toutefois les rapports entre gravures et tableaux restent incertains. Ainsi Rodolfo Pallucchini met-il en rapport la gravure de l'*Adoration des Bergers* - burin, 216 mm x 295 mm - datant de 1599, avec le modèle de la collection Reinhardt à

Winterhuer. Sur les rapports entre Jacopo Bassano et la gravure, on peut se reporter au catalogue d'exposition de Bassano del Grappa, 1992 – voir p. 28-30 – ainsi qu'au catalogue consacré à la collection d'Errico, 1997. On peut également se demander si la composition sur pierre du musée diocésain de Bergame, assignée à Jacopo Bassano fait partie des œuvres originales ou s'il s'agit, là encore, d'une œuvre d'atelier exécutée d'après la gravure. Jacopo Bassano ?, *Adoration des mages*, huile sur ardoise, 50 cm x 39 cm, Bergame, Museo Diocesano.

Note690. Il ne faut pas négliger dans la diffusion de la peinture sur pierre en Vénétie le rôle des artistes romains et toscans. Si effectivement, les Bassano sont essentiellement attirés par les expériences vénitiennes, d'autres artistes comme Paul Véronèse prêtent une attention particulière aux innovations romaines. Il ne faut pas non plus écarter l'influence de Francesco Salviati, à Venise en 1541, Giorgio Vasari à Venise, Ferrare et Padoue vers 1547 et Federico Zuccaro appelé à Venise en 1564 afin de peindre sur marbre l'*Adoration des Mages* à San Francesco della Vigna.

Note691. L'extraction de la pierre de touche dans les localités vénitiennes – et notamment Vérone - est à mettre en rapport avec cette importante production puisque les artistes peuvent facilement se procurer ce type de matériaux – cet aspect a été étudié précédemment dans la partie consacrée aux matériaux.

Note692. Cet événement explique que nous ayons choisi de limiter notre étude aux années 1580-1630, puisque, à cette date, de nombreux artistes décèdent et la peinture sur pierre ne connaît qu'une faible diffusion. Il faut attendre la fin du XVIIe siècle pour noter une reprise considérable de cette technique.

Note693. Pour la publication des inventaires ou l'étude des collections vénitiennes et véronaises, on se reporte : Levi, Cesare Augusto, *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità del secolo XIV ai nostri giorni*, Venise, F. Ongania, 1900, 2 vol. ; Franzoni, Lanfranco, *Per una storia del collezionismo veronese : la galleria Bevilacqua*, Milan, edizioni di Comunità, 1970 ; Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987 ; Hochmann, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise 1540-1628*, Rome, École française de Rome, 1992 ; Hochmann, Michel, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Rome, Ecole française de Rome, 1992 ; catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001.

Note694. *Cinquant'anni di pittura veronese*, catalogue d'exposition, Vérone, 1974. Suite à cette exposition, Licisco Magagnato poursuit ces recherches sur Vérone et publie : *Arte e Civiltà a Verona*, Vérone, Neri Pozza editore, 1991.

Note695. Domenico Brusasorci fait son apprentissage dans l'atelier de son père Agostino et étudie les œuvres de Titien et de Giorgione. Apprécié en tant que décorateur, il reçoit de nombreuses commandes à Vérone et Mantoue. Pour de plus amples informations sur Domenico Brusasorci et sa production, voir : Brugnoli, Pierpaolo, introduction, Puppi, Lionello, *Maestri della pittura veronese*, Vérone, Banca Mutua popolare di Verona, 1974, p. 217-222.

Note696. Magagnato, 1991, p. 230-232.

Note697. Paul Véronèse, attribué à, *La Crucifixion*, huile sur pierre de touche, 64 cm x 38 cm, Padoue, Museo Civico, inventaire 447. Catalogue raisonné, n° 298.

Note698. Marino, 1620, (1664), p. 51. Sur les origines de la peinture sur pierre à Vérone, certains points n'ont pas encore été clairement établis et il n'est pas certain que le père de Felice Brusasorci, Domenico (1515-1567), n'ait pas joué un rôle dans l'élaboration de cette technique.

Note699. Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane. L'Opera completa*, Milan, Alfieri, 1984, p. 74. voir le catalogue raisonné n° 280-282.

Note700. « Fece di più molte lodate fatiche sopra le pietre de parangone, nelle quali formò varie divotioni, e

poesie, valendosi tal hora del nero della pietra medesima in vece dell'ombra delle figure recandovi in quella guisa molta forza. E di questa maniera la favola di Giove trasformato in Cigno con Amori intorno trovati dalli Signori Muselli », Ridolfi, 1648, p. 120.

Note701. Il importe toutefois de souligner que cette assertion n'est valable que pour la fin du XVII^e siècle car à partir du milieu du XVIII^e siècle, les œuvres de Felice Brusasorci connaissent une ample diffusion en dehors du territoire vénitien. Les collections des Gonzaga à Mantoue comportent de nombreuses œuvres de Felice Brusasorci dont le *Jugement de Paris* – huile sur ardoise, 35 cm x 42,5 cm, – vendu par Sotheby's Londres le 11 décembre 2003, n° 183, pourrait provenir de la collection du duc de Mantoue Ferdinando Carlo Gonzaga (1660-1708). Voir catalogue raisonné, n° 328.

Note702. Seifertová, Hana, « "Paragone" Felice Brusasorziho V Národní Galerii », *Umění*, XXXII, 1984, p. 48-55.

Note703. Felice Brusasorci, *Déposition du Christ*, huile sur pierre de touche, 31,5 cm x 36,5 cm, vente Christie's Rome, vente 8 mars 1990. Catalogue raisonné n° 321.

Note704. Felice Brusasorci, *Déposition du Christ*, huile sur pierre de touche, 24 cm x 22 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inventaire 368.

Note705. Felice Brusasorci, *Déposition du Christ*, huile sur pierre de touche, 90 cm x 90 cm, Prague, Národní Galerie, inventaire 13848. Catalogue raisonné n° 323.

Note706. Felice Brusasorci, *Christ mort*, pierre noire, 402 mm x 341 mm, Edimbourg, National Gallery of Scotland, inventaire D 3084.

Note707. « Un deposito di croce sopra il paragone bellissimo di Felice Brusasorzi », Dal Pozzo, Bartolomeo *Le Vite de pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, Vérone, G. Berno, 1718, éd. consultée, Bologne, A. Forni, 1976, p. 303.

Note708. « ...E tre quadretti sul paragone, fra quali il cristo deposito di Felice Brusasorzi », da Persico, Giovambattista, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Vérone, Societa tipografica editrice, 1820, p. 56.

Note709. Della Rosa, Saverio, *Catastico delle pitture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, Vérone, 1803, éd. consultée, Sergio Marinelli, Paolo Rigoli, Vérone, Istituto San Salesiano San Zeno, 1996.

Note710. « Maria Vergine col Bambino gesù, S. Gio. : Batta : e S. Francesco, ed Angeli in alto figure piccole sul palangone... dell'Orbetto », della Rosa, 1803, (1996) p. 26.

Note711. Marcantonio Bassetti, *Christ ressuscité apparaît à la Vierge*, huile sur pierre de touche, 42 cm x 31 cm, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 4310 ; Marcantonio Bassetti, *Libération de saint Pierre de prison*, huile sur pierre de touche, 32,3 cm x 27,5 cm, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 4308. Catalogue raisonné n° 354 et 355. Treca, Giuseppe, *Catalogo della Pinacoteca comunale di Verona*, Vérone, Scuola Tipografica Nigrizia, 1910. Sous l'épiscopat de Valier, les capucins obtiennent, en 1572 le couvent de Santa Croce. En 1600, il compte une soixantaine de frères. Pour plus d'informations : Cervato, Dario, *Diocesi di Verona*, Padoue, Gregoriana libreria, 1999, 788 p. De manière générale, pour des informations sur les monastères de Vérone : Borelli, Giorgio, (dir.), *Chiese e Monasteri a Verona*, Vérone, Banca Popolare di verona, 1981.

Note712. Alessandro Turchi, *Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint François*, huile sur pierre de touche, 46 cm x 26 cm, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 4396. Catalogue raisonné n° 384. Pour plus d'informations sur le couvent de San Bernardino : Amadio, Armando, *La Chiesa e il convento di S. Bernardino*, Vérone, Vita Veronese, 1957.

Note713. Marcantonio Bassetti, *Saint Pierre, Saint André*, huiles sur ardoise, 80 cm x 30 cm, non inventoriées, Vérone, Museo di Castelvecchio. Catalogue raisonné n°356 et 357.

Note714. Casoria Salbego, Carla, «Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova : testimonianze documentarie», *Bollettino del Museo civico di Padova*, n° 12, 1983, p. 219-257.

Note715. Mariani Canova, Giordana « Alle Origini della Pinacoteca Civica di Padova : i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la galleria abbaziale di S. Giustina », *Bollettino del Museo civico di Padova*, n° 69, 1980, p. 16.

Note716. Rossetti, Giovambatista, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del Seminario, 1765, p. 217.

Note717. Attribution à Véronèse : Caliari, Pietro, *Paolo Veronese. Sua vita e sue opere*, Rome, Forzani, 1888, p. 363. Voir également Pignatti, 1976, n° A 231, p. 199 ainsi que la notice de Giovanna Baldissin Molli, dans, Ballarin, Alessandro, Banzato, Davide (dir.), *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova, dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogue d'exposition, Padoue, 1991-92, n° 118, p. 198-199.

Note718. Paul Véronèse, attribué à, *Crucifixion avec les deux larrons*, huile sur pierre de touche, 64 cm x 38 cm, Padoue, Museo Civico, inventaire 447. A.S.P., Corporazioni soppresse, Santa Giustina, B. 311, sacrestia 7, c. 2, *Inventario di tutte le robbe che si trovano nella sagrestia di Padova*, 1642 ; A.S.P., Corporazioni soppresse, S. Giustina, B. 311, sacrestia 7, Adi 26 Ottobre 1644, *Inventario delle robbe delle camere del Reverendissimo padre abate*. Ce n'est qu'en 1689 que la peinture est attribuée à Paul Véronèse : « Un crocifisso in pietra di paragone con due ladroni et con la madalena, S. Giovanni et Madona a piedi della croce, si crede di Paulo Veronese », A.S.P., S. Giustina, 311, sacrestia 8, c. 31. Tous ces inventaires ont été publiés par : Canova, 1980, p. 36-115.

Note719. Pratique peu singulière puisque Fra Angelico (actif dès 1417-1455) peint entre 1440 et 1453 pour le couvent de San Marco des scènes de la Passion dans chacune des cellules des moines, devant amener les religieux à une plus grande méditation. L'originalité de ce procédé résulte donc plus dans l'emploi d'un support comme la pierre de touche, qui se généralise à Vérone et Padoue au XVIIe siècle, que dans la localisation des peintures.

Note720. Canova, 1980, p. 35-37. Si ces deux abbés jouent un rôle important dans la formation de la collection de peintures, l'auteur insiste sur le fait que l'abbé Gervasi achète l'essentiel des œuvres.

Note721. « Ecce Homo in pietra di paragone con soazza di pero negra, d'ncerto / Un Cristo sopra la Corce, con li due ladroni e le Marie a'piedi in pietra di paragone con soazza di pero negra, si crede d Paolo veronese / Un Cristo al Limbo in parangone con soazze di pero negre, d'incerto / », Inventaire 1689, A.S.P., Corporazioni soppresse, S. Giustina, B. 311, sacrestia 8, publié par Canova, 1980, p. 105-108. Parmi toutes ces peintures, huit d'entre elles, mentionnées dans l'inventaire de 1810, recensant les peintures les plus importantes du monastère, sont localisées au musée de Padoue. L'inventaire de 1810 mentionne : « In pietra di paragone, Flagellazione di Cristo di Enea Salmeggia, Il Signore nell'orto di Carlo Dolci, Giuditta con la testa di Oloferne mezza figura dell'orbetto, il redentore al Limbo di Paolo Farinato ; Gesù Cristo fra i ladroni con appiedi la beata vergine, S. Giovanni ; dicesi dipinto da Paolo Veronese, una Giovane Martire in atto di essere uccisa da un manigoldo ed un angielo che discende dal cielo ad incornorla di Felice Brusasorci, Lucrezia romana mezza figura, scuola di Paolo Veronese, La Vergine, il Bambino Gesù e S. Giuseppe al quale dall'angelo viene annunziata la fuga di Felice Brusasorci, la Maddalena orante davanti al Crocifisso, scuola veneta », A.S. Venezia., Direzione Demanio, buste Edwards, Quadri-inventari, également publié par Canova, 1980, p. 72. Parmi ces tableaux, un certain nombre a changé d'attribution et par exemple *Le Christ dans le jardin des oliviers*, assigné à Carlo Dolci est désormais attribué à Alessandro Tiarini. Pour les nouvelles attributions voir : catalogue d'exposition, Padoue, 1991 ; Banzato, Davide, Mariuz, Adriano,

Pavanello, Giuseppe, *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento al Settecento*, catalogue d'exposition, Padoue, 1997.

Note722. La description pourrait-elle correspondre à une des deux *Déposition* que nous avons retrouvées. Voir le catalogue raisonné.

Note723. Paolo Farinati, *Christ aux Limbes*, huile sur ardoise, 39 cm x 31 cm, Milan, Brera, inventaire 184. Catalogue raisonné n° 300.

Note724. Paolo Farinati, préface de Lionello Puppi, *Giornale (1573-1606)* Florence, Olschki, 1968.

Note725. Ridolfi, 1648, p. 125 ; Dal Pozzo, 1718, p. 123. Assertions reprises par Puppi, Lionello, « Appunti su Paolo Farinati », *Arte Veneta*, n° 17, 1963, (1964) p. 106.

Note726. De nombreux auteurs dont Francesco Arduini émettent l'idée que Paolo Farinati aurait séjourné à Florence vers 1547-48, expliquant ainsi sa prédilection pour l'art toscan et romain. Arduini, Francesco, « Farinati inconnu ? », *Labyrinthos*, n° 17/18, 1990, p. 41.

Note727. Paolo travaille en compagnie de ses deux fils Orazio et Giambattista. Si la production d'Orazio a connu un regain d'intérêt entraînant la découverte de certaines peintures, celle de Giambattista demeure énigmatique et il n'est pas impossible qu'il ait également peint sur pierre. Matteo Maffei témoigne du fait qu'Orazio travaille avec son père. Ainsi écrit-il que « Orazio suo figliuolo e discepolo seguito la sua maniera e molto si avvicinò dalla sua bravura benché morisse assai giovane », Maffei, Matteo, *Verona Illustrata*, Vérone, Jacopo Valarsi, Marcantonio Berno, 1732, p. 158.

Note728. De nombreuses études abordent le problème des dessins et de la gravure. Parmi celles-ci : Albrici, 1980, p. 7-30.

Note729. Se reporter au catalogue raisonné. Il faut également souligner que dans cet essai nous n'avons pas pris en considération les informations données dans le catalogue : Marini, Paola, Marini, Giorgio, Rossi, Francesca, *Paolo Farinati. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, catalogue d'exposition, Vérone, 2005-2006.

Note730. Giovanna Baldissin Molli consacre une étude aux fresques de Paolo Farinati pour l'église des Santi Nazaro e Celso et souligne que toutes les peintures ne sont pas mentionnées dans le journal de Farinati et que seules les deux œuvres, *LeBaptême de Nazaro* et *LaMère de Celso confiant son fils à Nazaro*, signées et datées permettent de connaître la période d'exécution de cet ensemble. Baldissin Molli, Giovanna, « Paolo Farinati e gli affreschi della chiesa dei Santi Nazari e Celso », *Arte Veneta*, 38, 1984, (1985), p. 31-45.

Note731. Selon les renseignements fournis dans le livre de compte préfacé par Lionello Puppi. voir Farinati, 1573-1606, (1968), p. 188.

Note732. Colonne des dépenses : «E li ò anche dato dui palangoni, dili quali li è fato su un di questi una santa Iustina, su l'altro un san Benedeto con mitria e pastorale » ; colonne des recettes : « il sopra scritto padre ali 11 decembre 1591 mi fece istantia, come apar il contra scritto, che li dicesse il montar, come ò deto ; io li ò fato moto di schudi disdoto o (?) 19 in dono per esermi patron : et sua S. à satisfato il barcalo di la conditura dil vin di sua borsa deli 4 vasi di vin a lire 4 dil car : val [.. .] Mi à pieni li vasi du suo vin quando li à fati cargar e mi è contado in ori e moneta a la suma di ducati 16 : conpiuta il tuto, tra dinari e vin, come di sopra.... ». Farinati, 1573-1606, (1968), p. 87.

Note733. Colonne des dépenses : « Fato al sopra scritto segrestan un palangonzin con un san Ieronimo il mese di agosto 1592. / Per far un altro palangonzin con un san Zuane nel ermo con l'agneleto nel isteso tempo ; / Comprà il palangonzin : costa mezo schudo / ___L. 2, s.5 ; colonne des recettes : « ali 12 iulio 1592 il padre segrestan contò a Cristofalo un [schudo] per tor il palangon a modo che a bon conto di le piture de li 2

palangoni mi resta mezo schudo] / Fa ___ L. 2, s. 5, d. ____ [...] ali _ agosto il sopra scritto padre mi à contà schudi cinque a bon conto de li palagon : / val ____ L. 22, s. 10 », Farinati, 1573-1606, (1968), p. 118-119.

Note734. Mullaly, Terence, « Some veronese 16th and 17th century paintings on paragone in English private collections », *Arte Documento*, 6, 1992, p. 277. Paolo Farinato, *Saint Jérôme*, huile sur pierre de touche, 33, 5 cm x 28,5 cm, collection Terence Mullaly. Catalogue raisonné n°302.

Note735. Colonne des dépenses : « Fato un palangon al padre Segrestan contra scritto li ultimi otor 1592 sul quale li è Giesù Christo che cava li santi padri dal Linbo ; grande come mezo sfoio di carta reale, monta corone dese d'or ___ Fa L. 52, s. 10 ; colonne des recettes : « A'satisfato il contra scritto padre celerario il contra scritto Limbo ; à contà coronese dese di re Filippo : fa ____ L. 52, s. 10, d. ____ », Farinati, 1573-1606, (1968), p. 118-119.

Note736. Paolo Farinati, *Christ aux Limbes*, huile sur ardoise, 39 cm x 31 cm, Milan, Brera, inventaire 184. Paolo Farinati, *Christ aux Limbes*, huile sur ardoise, 39,5 cm x 31,8 cm, Londres, collection privée.

Note737. Paolo Farinati, *Christ aux Limbes*, dessin à la pierre noire, plume, rehauts blanc, lavis brun sur papier gris-vert, 420 mm x 280 mm, Paris, musée du Louvre, inventaire 4832 Recto.

Note738. « Un Christo nel Limbo, che libera i santi Padri sopra il paragone. Un Christo morto con la Vergine e S. Gio. In paragone. Di Paolo Farinati », Dal Pozzo, 1718, p. 288.

Note739. Colonne des dépenses : « Fato al padre don Iustinian abate di san Nazar un palangon iusta come il sopra scritto di sopra scritto segrestan d'acordo al sopra scritto precio ; ali primi zenar 1593 il sera finito ___ L. 52, s. 10. Colonne des recettes : « a bon conto dil contra scritto palangon dil padre abate don Iustiniano, il padre celerario don Iuliano mi à contà schudi sei mozi ali 23 desembre 1592 : Val ____ L. 27, s. ____ d. ____ ». En 1594, on trouve – p. 120 – dans la colonne dépenses : « Fato al scritto un palangon Ecce Omo il Nadal 1594, monta corone 4 : Fa ___ L. 21, s. ____ » et dans la colonne des recettes : « Satisfato il contra scritto palangon nel tempo contra scritto... », Farinati, 1573-1606, (1968), p. 120.

Note740. Ces peintures ne sont pas citées dans la colonne des dépenses. Elles apparaissent par contre dans la colonne des recettes : « R.do padre don Iuliano auto palangonzin dil putin che dorme e l'altro palangonzin dil Iudit picolino, e mi à mandato un minal di fasoli costa un cechìn, et 2 cechìn il dete a Zanbatista et tute pasò per cortesia ; et questo son stà ale fine del suo rezsimento dil celeraria di san Lazar l'ano dil 1549 », Farinati, 1573-1606, (1968), p. 123.

Note741. : « Monsignor Baron, Arciprete san Nicolò ; Si à fato un palangoncin con Cristo in piedi con una croce in mano et una cor ingenochiata ali piedi, a mezo luio 1696, et à satisfato il sopra scritto con corone quatro : Val ___ L. 21, s. ___ », Farinati, 1573-1606, (1968), p. 104.

Note742. « Al S.orZuane Memmo mandato un palangon con un Cristo orante ne l'orto inanti l'ancona sopra scritta : Monta ___ L. 42, s. ____, d. ____ » Farinati, 1573-1606, (1968), p. 154.

Note743. « Cristo alla colonna sopra il palangon », dans, [A. Avena], « Dagli Archivi. La Galleria Barbieri negli anni 1695 e 1730 », *Madonna Verona*, 1913, p. 189-206.

Note744. Voir le catalogue raisonné, n°303-308.

Note745. Paolo Farinati, *Christ couronné d'épines*, huile sur pierre de touche, 21,1 cm x 16,5 cm, New York, collection privée. Catalogue raisonné n° 304. Paolo Farinati, *Christ couronné d'épines renié par saint Pierre*, huile sur toile, 53,5 cm x 43,5 cm, Sotheby's Londres, 12 décembre 1949, n° 51.

Note746. *Le Christ couronné d'épines assis sur une pierre* de Dürer, gravé en 1511 fait partie de la série de la Petite Passion et est publié dans le Bartsch, p. 111.

Note747. Baldissin Molli, Giovanna, « Paolo e Orazio Farinati a confronto sul tema della Deposizione », p. 80, dans Mario, (dir.), Giuseppe, *Pittura veneziana del Quattrocento al Settecento : Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venise, Arsenale editrice, 1999. Paolo Farinati, *Déposition*, huile sur pierre de touche, 33 cm x 27 cm, collection privée. L'auteur ne mentionne pas les dimensions de la peinture sur toile. Elle indique toutefois que ce tableau a également été publié par Sergio Marinelli, dans *Veronese e Verona*, catalogue d'exposition, Vérone, 1980, p. 349-350.

Note748. Paolo Farinati, *Enée fuyant Troie avec Anchise et Ascagne*, huile sur pierre de touche, 39 cm x 32 cm, Sienne, Pinacoteca Nazionale, inventaire 524. Catalogue raisonné n° 305.

Note749. Dans ce cas, le traitement de la musculature et des positions des personnages rappelle ceux du *Christ marchant sur les eaux*, signé et daté 1558, exposé à Vérone, à S. Maria in Organo. Paolo Farinati, *Enée fuyant Troie avec Anchise et Ascagne*, huile sur pierre de touche, 38,7 cm X 29,20 cm, Chatsworth, collection du duc et de la duchesse Devonshire, inventaire 672. Catalogue raisonné n°306

Note750. Ainsi le traitement de la *Déposition*, - huile sur pierre de touche, 33 cm X 27,9 cm – vendue par Christie's Londres le 29 octobre 2003, diffère considérablement de celle exécutée par Paolo Farinati - vente de la collection Pouncey, New-York, 23 janvier 2003, huile sur ardoise, 30 cm x 24 cm -, même si l'ensemble de la composition présente quelques similitudes avec un dessin de Paolo Farinati : *Déposition*, plume, rehauts blanc, pierre noire sur papier gris bleu, 270 mm x 204 mm, Paris, musée du Louvre, inventaire 4831.

Note751. Molli, 1999, p. 80-81 Paolo Farinati, *Déposition*, huile sur toile, 305 cm x 202 cm, signé et daté 1573, musée de Grenoble, inventaire 18. Voir également le catalogue : Chiarini, Marco, *Tableaux italiens. Catalogue raisonné de la collection de peinture italienne XIV-XIXe siècles*, Grenoble, 1988, n° 32, p. 54.

Note752. Catalogue d'exposition, Vérone, 1974.

Note753. L'analyse des collections du musée de Castelvecchio de Vérone ont permis d'identifier un *Portrait d'ecclésiastique* de Bernardino India, huile sur pierre de touche, 22 cm x 15 cm, inventaire 5375, ainsi que deux peintures sur pierre de Giovanni Battista Rovedata, *Prédication de saint Jean Baptiste*, 50,5 cm x 58,5 cm, inventaire 23138 ; *l'Oraison dans le jardin*, 59,5 cm x 49,5 cm, inventaire 23137. Catalogue raisonné n° 351-362. Pourtant de nombreux problèmes persistent et par exemple, la production de Pietro Bernardi, peintre véronais, n'est connue qu'à travers quelques productions dont une *Crucifixion* sur pierre exposée par la galerie Altomani.

Note754. Sante Creara, *Annonciation*, huile sur pierre de touche, 30 cm x 24 cm, signé, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 4316. Catalogue raisonné n° 342. Corubolo, Alessandro, Castiglioni, Gino, (dir.), *Proposte e restauri. I Musei d'arte degli anni ottanta*, catalogue d'exposition, Vérone, 1987, p.191-192.

Note755. « Tre Venerine in tre paragone, di Santo Creara », Dal Pozzo, 1719, p. 302.

Note756. « L'Ascensione del signore N. D. con Angeli sul paragone », Dal Pozzo, 1719, p. 302.

Note757. « Nelle raccolte di quadri bene spesso s'incontrano, plausibilmente condotte in tele minori, ed anco in pietra di paragone, ch'egli eseguite con lodevole diligenza... », Zannandreis, Diego, *Le Vite de pittori, scultori e architetti veronesi*, Vérone, G. Franchini, 1891, p. 252.

Note758. Sante Creara, *Triomphe de Neptune*, huile sur paragone, 49,3 cm x 34,8 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné n° 340.

Note759. Pour les études sur Sante Creara : Rognini, Luciano, « Nuovi documenti per la biografia di Santo Creara (1571-1630) », *Vita Veronese*, n° 7-8, 1973, p. 221 ; Repetto Contaldo, Marina, « Santo Creara e dintorni », *Verona Illustrata*, n° 4, 1991, p. 75-190 et voir plus généralement les contributions de Sergio Marinelli.

Note760. Nous ne connaissons que très peu de données sur Orlando Flacco et sa formation demeure énigmatique. Claudio Ridolfi indique qu'il serait un élève d'Antonio Badile alors que Giorgio Vasari mentionne qu'il fit son apprentissage auprès de Torbido detto il Moro. Orlando Flacco pourrait également avoir peint sur pierre et Francesco Rossi propose en 1979 d'identifier la *Crucifixion* du musée Carrara de Bergame - huile sur pierre, 45 cm x 24 cm - comme une œuvre d'Orlando Flacco pour l'attribuer à nouveau à Palma le Jeune en 1989. Toutefois, l'attribution à Orlando Flacco est intéressante et l'on peut mettre en parallèle cette œuvre avec la *Crucifixion* de l'église des Santi Nazaro e Celso à Vérone et avec le dessin préparatoire se trouvant dans la collection de Terese Mullaly à Londres. Rossi, Francesco, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergame, Gutenberg, 1979, p. 196 ; Rossi, Francesco, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti XVII-XVIII*, Cisello Balsano (Milan), Silvana, 1989, p. 176. Pour plus d'informations sur cet artiste, on peut se référer à Brugnoli, Puppi, 1974, p. 237-240.

Note761. Brugnoli, 1974, p. 285

Note762. Sante Creara, *Christ mort avec un ange*, huile sur pierre de touche, 87 cm x 52 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné n° 338. Voir la notice de Sergio Marinelli n° 18, p. 18, dans catalogue d'exposition, Milan 2000-2001.

Note763. Paolo Farinati, *Annonciation*, pierre noire, plume, encre brune, rehaut blanc, 543 mm x 391 mm, Paris, Musée du Louvre, inventaire 4808.

Note764. Sante Creara, *Déposition du Christ*, huile sur pierre de touche, 44,1 cm x 37,9 cm, localisation inconnue.

Note765. Hypothèse avancée par Mina Gregori dans le catalogue de la vente de Sotheby's Londres, 3-4 décembre 1997.

Note766. Longhi, Roberto, « Precisioni nelle gallerie italiane », *Vita Artistica*, 1926, p. 123-126.

Note767. Voir notamment les études de : Brognara Salazzari, Maddalena, « Pietro Bernardi, il più antico caravaggesco veronese », *Arte Antica e Moderna*, 1966, p. 130-140. ; Ottani Cavina, Anna, « Marcantonio Bassetti », *Arte Antica e Moderna*, n° 26, 1964, p. 151-166. ; Marinelli, Sergio, « Ritorno al Seicento », *Verona Illustrata*, 1991, p. 55- 68 ; Marinelli, Sergio, « Da Turchi a Gramatica », *Verona Illustrata*, n° 14, 2001, p. 42-52 ; Marinelli, Sergio, Mazza, Angelo, *Paolo Piazza : pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, Vérone, Banca Popolare di Verone e Novara, 2002 / Costanzi, Costanza, Mariano, Fabio, Massa, Marina, (dir.), *Claudio Ridolfi. Un pittore veneto nelle Marche del Seicento*, actes du colloque Corinaldo, 24 septembre 1994, Urbin, Quattroventi, 1997, 199 p.

Note768. Selon l'hypothèse avancée par Maddalena Brognara Salazzari.

Note769. Son séjour est documenté par la lettre qu'il écrit à Palma le jeune en 1616 pour lui faire part de ses expériences romaines. Voir Bottari, Giovanni, Ticcozzi, Stefano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milan, G. Silvestri, 1822, II, p. 484.

Note770. « Conduce alcune cose in pietra nera (modo proprio di colorir della città di Verona per la commodità di tall pietra) molto bene, et ultimamente n'ha fatta una al capitant Sacripante molto bella e molto ben intesa », Mancini, 1614-20, (1956), p. 255.

Note771. Conforti Calcagni, Annamaria, «Profilo di Pasquale Ottino», *Arte Veneta*, 23, 1969, (1970), p. 156-168.

Note772. Le Sueur, Hélène « Propositions pour Pasquale Ottino dessinateur », *Verona Illustrata*, 1992, n° 5, p. 53-66.

Note773. Article cité par Le Sueur 1992, p. 61.

Note774. « Al Sig.r Pasqual Ottino, per comprare parangoni, scudi cinquanta, a Verona », livre de compte de Guido Reni, acheté par la Morgan Library (MA 2694) et publié par Pepper, Stephen, « Guido Reni's Roman account book », *The Burlington Magazine*, n° 819, juin 1971, p. 316. ces informations sont doublement importantes car elles montrent, d'une part que dès 1610, Pasquale Ottino est en rapport avec des artistes présents à Rome, et que d'autre part, Guido Reni peint des œuvres sur pierre – production non retrouvée et connue uniquement par le biais de ce témoignage.

Note775. Guido Reni séjourne à Rome de 1601 à 1614.

Note776. Pasquale Ottino, *Résurrection de Lazare*, huile sur ardoise, 46 cm x 36 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 507. Catalogue raisonné n°402.

Note777. Nous ne possédons que peu d'information sur Pietro Bernardi, peintre véronais dont nous connaissons six peintures grâce aux contributions de : Brognara Salazzari, 1966, p. 130-140 ; Szigeth, Agnès, « Un Tableau de Pietro Bernardi au musée des Beaux-Arts », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, n° 38, 1972, p.75-83 ; Marinelli, Sergio « Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo », *Paragone*, n° 387, 1982, p. 33-43 ; Marinelli, 2001, p. 45-52.

Note778. Szigeth, 1972, p. 82.

Note779. « La Psiche dunque sù questo Lidio marmo dipinta, che con la lucerna in mano l' Amor sonnachioso mira, è opera di M. Pasquale Ottini, Pittore al presente de' migliori di questa Città», Pona, Francesco, *Sileno ovvero delle Bellezze del Luogo dell' Ill.mo Sig. Co Gio. Giacomo Giusti*, Vérone, Angelo Tamo, 1620, p. 29.

Note780. « Un palangon di Nogara ed san Carlo e la Vergine [...] un palangon co la guera [...] due palangoni / pietre quatro da palangon, due grande e due piccoli », A.S.V., volume Morando, 336, C17, C. 21, publié par Rognini, Luciano, « L'inventario di Pasquale Ottino », *Verona Illustrata*, n° 4, 1991, p. 103, p. 108.

Note781. « Un quadretto alto palmi tre cornice d'ebano, dipintovi sul paragone una Madonna con il putтино, un S. Giovannino et un frate di mano di Alessandro Turchi da Verona», collection Ludovisi, 1633, publié par Wood, Carolyn H., « The Ludovisi collection of painting in 1623 », *The Burlington Magazine*, vol. 134, n° 1073, avril 1992, p. 517.

Note782. « Un quadro con M. V. col Bambino sulla ginocchia, S. Gio Battista fanciullo e S. Francesco d'Assisi con quattro Angioletti graziosissimi in alto [...] quest'opera è in pietra di paragone ed è delle piu belle, fresche e ben conservate », Zannandreis, 1891, p. 241. Il existe de nombreuses versions sur ce thème dont les exemplaires : huile sur pierre de touche, 43,5 cm x 33,5 cm, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi, inventaire 136-19 ; huile sur pierre de touche, 29 cm x 22 cm, Bergame, Accademia Carrara, inventaire 264 ; huile sur pierre de touche, 46 cm x 26 cm, Vérone, Museo di Castelvecchio, inventaire 4306-1B258. Catalogue raisonné n° 378-385. Toutes ces compositions proposent un traitement similaire.

Note783. « Un historia di Giuseppe in pietra negra di mano di Alessandro veronese con cornice tutta indorata e intagliata di palmi doi », inventaire 1627 du cardinal Francesco Maria del Monte, A.S.R., Roma, Archivio di stato, Notai capitolini, Paulus Vespignagus, ufficio 28, vol. 138, fol. 580-581, publié par Frommel, 1971, p. 34.

Note784. « una Sant 'Agata in pregione in pietra negra opera d'Alessandro Veronese con cornice indorata di due palmi », publié par Frommel, 1971, p. 34.

Note785. « S. Agata priggione in paragone del med.mo con cornici dorate dell'istessa proportion, stimato 70 sc. ridotto 30 sc. », inventaire du cardinal Francesco Barberini, 1626-1631, III. inv 26-31, n° 343, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 90. La collection du cardinal Francesco Barberini comportait plus d'une dizaine de

tableaux sur pierre dont une autre œuvre d'Alessandro Turchi, « Giuseppe tirato a dormire dalla moglie di faraone in Paragone d'Alessandro veronese con cornici intagliate e dorate largo p. mi 2 ¼ alto p.mi 1 1/3 stimato sc. 70 pagato sc. 30 », inventaire du cardinal Francesco Barberini, 1626-1631, III, inv. 26-31, n° 342, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 90. Alessandro Turchi est présent dans toutes les collections importantes du XVII^e siècle comme celles de Vincenzo Giustiniani ou des Ludovisi.

Note786. Alessandro Turchi, *Sainte Agate*, huile sur pierre de touche, 34, 7 cm x 49,5 cm, Baltimore, Baltimore's Walter's Art Gallery, inventaire 37.552. Catalogue raisonné n° 394. Alessandro Turchi, *Sainte Agate*, huile sur pierre de touche, 33, 7 cm x 42,3 cm, Macerata, Istituti Cura e Ricovero, ospedale generale provinciale. Catalogue raisonné n° 395.

Note787. Alessandro Turchi, *Allégorie du baptême de Girolamo Marino*, huile sur pierre de touche, 22 cm x 35 cm, signé en bas à droite « Alexan...f. », Florence, Uffizi, inventaire 1409. Catalogue raisonné n°361.

Note788. Sur cette commande, voir la notice de Daniela Scaglietti Kelescian, p. 92, dans, catalogue d'exposition, Vérone, 1999.

Note789. Le Sueur, 2000, p. 21-28.

Note790. « Un parangone con più Santi e Verona, che teneva al sacro fonte un figliuolo del Signor Giovanni Cornaro, che fù poi Doge, essendo quello Capitano della medesima Città, e fecevi l'Adige a piedi sotto forma d'un vecchione coronato di giunchi, di che glie ne fecero dono i veronesi, che furono i padrini del fanciulli et hora è appresso il Sig. cardinal Cornaro... », Ridolfi, 1648, p. 120. Description qui correspond au tableau passé sur le marché de l'art comme Felice Brusasorci, *Allégorie du baptême de Lorenzo Cornaro*, huile sur pierre, dimensions inconnues.

Note791. Orazio Farinati, *La victoire présente le doge M. Antonio Memmo à Venise*, Huile sur pierre de touche, 42,7 cm x 32 cm, ancienne collection Lady Exeter, Burghley House. Catalogue raisonné n°314.

Note792. Dezallier d'Argenville, 1745, III, p. 200.

Note793. Alessandro Turchi, *Le Martyr de saint Étienne*, huile sur améthyste, 24,5 cm x 32,5 cm, Dresde, Staatliche Gemäldegalerie, inventaire 518. Catalogue raisonné n°388.

Note794. Sur cet artiste nous pouvons nous reporter à l'étude : Ottani Cavina, 1964, p. 151-166. Il est fort probable que de nombreux artistes inscrits dans la mouvance du Caravage se sont adonnés à la peinture sur pierre. Nous pouvons ainsi citer l'exemple d'Orazio Gentileschi. Le 27 mars 1615, Piero Guicciardini, ambassadeur du Grand Duc, donne son avis au secrétaire de Cosme II de Médicis, Andrea Cioli, sur les compétences artistiques d'Orazio Gentileschi et souligne que : « In quello che lui vale è la diligenza per non dire stento, et in queste pietre d'Alabastro, e cose piccole, ha fatto qualche operina diligente, e vaga, et per fare una testa, et anco una mezza figura apparisce alla vista ch'egli operi bene, perche immita o il naturale, o una cosa, che si mette innanzi », Fondo Mediceo, 6028, lettre du 27 mars 1615, publiée par Crinò, Anna Maria, Nicolson, Benedict, « Further documents relating to Orazio Gentileschi », *The Burlington Magazine*, avril 1961, p. 144.

Note795. Domenico Fetti devient peintre de la cour des Gonzaga à Mantoue à partir de 1613.

Note796. Pour l'étude des six œuvres sur ardoise de Domenico Fetti, on peut se référer aux études de Pallucchini, Rodolfo, *La Pittura veneziana del Seicento*, Milan, Electa, 1981, 2 vol. ; Safarik, Eduard A., Milantoni, Gabriello, *Fetti*, Milan, Electa, 1990. Joseph Antoine Dezallier d'Argenville mentionne également l'œuvre sur lapi-lazuli appartenant au roi et désormais disparu « Lot et ses deux filles peintes sur un morceau de lapis », Dezallier d'Argenville, 1745, p. 38.

Note797. Pietro Bernardi, *Crucifixion*, huile sur pierre de touche, 40 cm x 26,5 cm, Milan, Altomani.

Note798. Maddalena Brognara Salazzari propose de voir dans l'*Oraison dans le jardin* l'intervention de Pietro Bernardi et en 1982, Sergio Marinelli reprend cette attribution.

Note799. Pour les rapports artistiques avec les cours de Prague et Vienne : Kaufmann Da Costa, Thomas, « Remarks on the collections of Rudolf II : the Kunstkammer as a Form of *Representatio* », *Art Journal*, 1978, XXXVIII/1, p. 22-28 ; Distelberger, Rudolf, « The Habsburg Collections in Vienna during the Seventeenth Century », p. 39-46, Fucikova, Eliska, « The Collection of Rudolf II at Prague : Cabinet of Curiosities or Seventeenth Museum ? », p. 47-53, dans, Impey, Olivier, Mac Gregor, Athur, éd., *The Origins of the Museum. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon press, 1985 ; *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*, catalogues d'exposition Essen-Vienne, 1988 ; *Praga magica 1600. L'art à Prague au temps de Rodolphe II*, catalogue d'exposition, Dijon 2002.

Note800. Bibliographie Paolo Piazza : *Caravage et le Caravagisme européen*, catalogue d'exposition, Aix en Provence, 1941, p. 193 ; Palluchini, 1981, vol. 1 ; Pancheri, Roberto, « Paolo Piazza pittore rudolfino », *Arte Veneta*, n° 57, 2003, p. 43-49 ; Pupillo, Marco, « Francesco de Rustici e la copia dei cappuccini del *San Francesco in meditazione* del Caravaggio », *Storia dell'Arte*, n° 108, 2004, p. 79-94. Paolo Piazza, *Christ déposé*, huile sur toile, 72 cm x 102, 5 cm, Milan, collection privée. Voir le catalogue d'exposition, *Un Po'di Seicento*, Milan, 1974, n° 19.

Note801. Pupillo, 2004, p. 79-94.

Note802. Paolo Piazza ?, *Christ mort adoré par saint François et deux anges*, huile sur ardoise, 28,5 cm x 44 cm, Milan, collection Giuliani. Catalogue raisonné n°429.

Note803. La peinture est reproduite et commentée dans le catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, n° 142, p. 174.

Note804. Chiarini, Marco, Martelli Pampaloni, Annapaula, Maetzke, Anna Maria, (dir.), *Pittura su pietra*, catalogue d'exposition, Florence, 1970.

Note805. Chiarini, Marco, « Pittura su pietra », *Antichità Viva*, n° 9, 1970, p. 29-37 ; catalogue d'exposition, Florence, 2000.

Note806. Pour Filippo Napoletano : Longhi, Roberto, « Una Traccia per Filippo Napoletano », *Paragone*, n° 95, 1957, p. 33-62 ; Vitzthum, Walter, « Jacques Callot o Filippo Napoletano », *L'Oeil*, 1968, p. 25 ; Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano, Poelenburgh, Breenbergh e la nascita del paesaggio realistico in Italia », *Paragone*, n° 269, 1972, p. 18-34 ; Salerno, Luigi, « Precisazione su Filippo Napoletano e i suoi affini », *Arte Illustrata*, n° 7, 1974, p. 43-52 ; Pulaturo Murano, Antonella, « Filippo Napoletano incisore », *Archivio storico per le provincie napoletane*, 1975, vol. 3, p. 185-201 ; Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano ed il cardinal Carlo de Medici », *Paragone*, n° 313, 1976, p. 61-67 ; Nappi, Maria Rosaria, « Note sull'attività giovanile di Filippo napoletano », *Prospettiva*, n° 37, 1984, p. 24-37 ; Chiarini, Marco, « Appunti su Filippo Napoletano e la pittura nordica », *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa, 1994-1995*, Naples, Electa, 1996, p. 39-62 ; Chiarini, Marco, « Filippo Napoletano e l'Antico », *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Rome, de Lucca, 1997, p. 197-202. Pour Stefano della Bella : Borea, Evelina, « Dipinti alla Petraia per Don Lorenzo di Medici, Stefano della Bella, Vincenzo Mannozi, il Volterrano, Dandini et altri », *Prospettiva*, juillet 1975, p. 24-37 ; Gregori, Mina, « Un Insperato incontro con Stefano della Bella », *Paragone*, n° 557, 1996, p.162-166 ; Gregori, Mina, Capecchi, Gabriele, Romei, Francesca, *Stefano della Bella : un dipinto riemerso dal buio dei secoli*, Florence, Allemando Falcieni, 1997, 63 p.

Note807. La problématique du Studiolo est étudiée aux pages 212-215 et comporte une bibliographie. Dans cette première sous partie, nous souhaitons développer l'argumentation sur les origines de la peinture sur pierre à Florence - avec notamment Giorgio Vasari - problématique qui n'a jamais été abordée puisque les

études se réfèrent toujours aux premières expérimentations de Sebastiano del Piombo.

Note808. Pour le mécénat des Médicis à Florence : Chiarini, Marco, Aschengreen-Piacenti, Kirsten, (dir.), *Artisti alla corte granducale*, catalogue d'exposition, Florence, 1969 ; Meloni Trkul'ja, Silvia, « Leopoldo de Medici collezionista », *Paragone*, n° 307, 1975, p. 15-35 ; Borea, 1975, p. 24-37 ; Strocchi, Maria Letizia, « Il Gabinetto d'opere in piccolo del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano », *Paragone*, n° 309, 1975, p. 115-126 / n° 311, 1976, p. 83-116 ; Borea, Evelina, *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogue d'exposition, Florence, 1977 ; Baldini, Umberto, Giusti, Anna Maria, Pampaloni Martelli, Anna Paula, (dir.), *Il Museo dell' Opificio delle Pietre dure a Firenze*, Florence, Cassa di Risparmio / Milan, Electa, 1978 ; Baldini, Umberto, Giusti, Anna Maria, Pampaloni Martelli, Anna Paula, (dir.), *La Cappella dei Principi e le pietre dure*, Florence, Cassa di Risparmio / Milan, Electa, 1979 ; Chiarini Marco, « Les Passions de Ferdinand de Médicis », *L'Oeil*, n° 410, septembre 1989, p. 32-39 ; Gonzalez Palacios, Alvar, *il Gusto dei Principi*, Milan, 1993, 2 vol. ; Barocchi, Bertelà, 2002.

Note809. Sebastiano del Piombo, *Portrait de Baccio Valori*, huile sur ardoise, 78 cm x 66 cm, Florence, Galleria Pitti, inventaire 409. Catalogue raisonné n° 2. Pour plus d'informations sur l'entrée de ce portrait dans les collections Médicis, voir : Giglioli, Odoardo H., « Su un ritratto di Baccio Valori nella Galleria Pitti dipinto da Sebastiano del Piombo », *Bollettino d'Arte*, n° 9, 1909, p. 352-356 ; notice de Maria Grazia Vaccari, dans, Barocchi, Paola, (dir.), *Firenze e la Toscana dei Medici nel Europa del Cinquecento*, catalogue d'exposition, Florence, 1980, n° 495, p. 265 ; Costamagna, Philippe, « Portraits of florentine exils », p. 329-345, dans catalogue d'exposition, Boston, 2003-2004, Florence, 2004.

Note810. Bibliographie pour Giorgio Vasari : Barocchi, Paola, *Vasari pittore*, Milan, edizioni per il club del libro, 1964 ; Monbeig Goguel, Catherine, *Giorgio Vasari. Dessinateur et collectionneur*, catalogue d'exposition, Paris, 1965 ; Pillsbury, Edmund, « Three unpublished Paintings by Giorgio Vasari », *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, p. 94-100 ; *Il Vasari Storiografico e artista*, actes du congrès, Arezzo-Florence, 2-8 septembre 1974, Florence, Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976 ; Corti, Laura, *Vasari. Catalogue Complet*, Florence, Cantini, 1990, éd. consultée, traduction Française Marc Baudoux, Florence, Paris, Bordas, 1991 ; Baldini, Umberto, *Giorgio Vasari pittore*, Florence, Il Fiorino, 1994.

Note811. Giorgio Vasari, attribué à, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie*, huile sur ardoise, 27,6 cm x 35,3 cm, Ickworth, collection Bristol. Catalogue raisonné, n° 128. Laura Corti met en doute cette attribution et pense qu'il s'agit d'un travail de l'atelier mais ses arguments par rapport à ceux de Edmund Pillsbury sont peu convaincants. La mise en parallèle d'Edmund Pillsbury de la description de Giorgio Vasari avec la peinture sur pierre et un dessin préparatoire conforterait cette attribution. « Ricordo, come si mandò a di 9 gennaio a Napoli al Rosso, maestro di casa, di messer Tomaso Canbj, un quadro in pietra quando Christo amaestra Marta et Madalena », publié par Frey, 1930, vol. 2 note 9, p. 864 et publié par Pillsbury, 1970, p. 98. Pour cette peinture se référer aussi à : Corti, 1990, n° 44, p. 62.

Note812. Frey, 1930, p. 881.

Note813. « Ricordo, come si fecie un quadretto piccolo in pietra, drentovi la natività di Cristo, qual donai a Madonna Gostanza de Medici, moglie del conte Ugo et figliola de messer Ottaviano de Medici . Valeva [ducati] 10 », publié par Frey, 1930, vol. 2, p. 871, n° 218.

Note814. Giorgio Vasari, attribué à, *La Nativité avec l'Adoration des bergers*, huile sur ardoise, 51 cm x 44 cm, vente Sotheby's New-York, 22 janvier 2004, n° 18. Catalogue raisonné, n° 129. La peinture du monastère de Santa Margarita d'Arezzo - mentionnée par Giorgio Vasari dans les *Vite* -, reproduite par Laura Corti en 1990, a été détruite pendant la guerre. Dans la peinture sur ardoise, Giorgio Vasari reprend la Vierge et Joseph. Barocchi, 1964, p. 23 ; Corti, 1990, n° 27, p. 46.

Note815. Butters, Suzanne B., *The Triumph of Vulcan*, Florence, Leo S. Olschki, 1996, vol.1, n° XXX et n° XXXII. Entourage de Giorgio Vasari, *Portrait de Benvenuto Cellini*, huile sur porphyre, 81 cm x 83 cm, Ecouen, Musée de la Renaissance ; *Portrait de Ferdinand de médicis enfant*, huile sur porphyre, localisation inconnue. Pour les portraits sur porphyre se reporter à la première partie de notre travail ainsi qu'au catalogue raisonné, n° 131 et 205.

Note816. Allegri, Ettore, Cecchi, Alessandro, *Palazzo Vecchio e i Medici, guida storica*, Florence, Scelte, 1980, 417 p. De manière plus générale pour une bibliographie sur le palais de la Seigneurie, voir : Gotti, Aurelio, *Storia del Palazzo Vecchio in Firenze*, Florence, G. Civelli, 1889 ; Lensi, Alfredo, *Palazzo Vecchio*, Milan-Rome, Bestetti e Tumminelli, 1929 ; [Baldini, Umberto], *Palazzo Vecchio e i quartieri monumentali*, Florence, Tip. Giuntina, 1950 ; Carrera, Mercedes, « Vasari e il suo messaggio politico nel salone del Cinquecento », *Antichità Viva*, n° 2, 1979, p. 3-9 ; Muccini, Ugo, préface Paolucci, Antonio *Il Salone del Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florence, Le Lettere, 1990.

Note817. Rubinstein, Nicolai, « Vasari's Painting of the Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio », p. 62-73, dans *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon Press, 1967. Vincenzo Borghini (1512-1580), historien et philologue, nommé lieutenant de l'Académie du Dessin en 1563, joue un rôle important dans la vie artistique florentine. Conseiller de Cosme I et de Giorgio Vasari, il est l'auteur des sujets des cycles décoratifs du Salone dei Cinquecento et du Studiolo.

Note818. Lettre de Giorgio Vasari à Giovanni Caccini, publiée par Herman Walter Frey, *Neue Briefe von Giorgio Vasari*, Hopfer, Verlag Burg b. M., 1940, p. 81. Les lettres et documents archives ayant trait aux projets et préparatifs pour les peintures de la salle du Cinquecento sont reproduits, en partie, en annexe 2 et 3 et sont inédits. Nous rappelons également que certains paiements, non retranscrits ici, se trouvent dans le fond : A.S.F., Scrittoio delle forterezze e fabbriche, Fabbriche medicee, 10, *libro debitori e Creditori...*, 20 Mars 1562 - 28 février 1565, c. 61, c. 62 v, c. 64.

Note819. Lettre de Giorgio Vasari à Giovanni Caccini, publiée par Frey, 1940, p. 83.

Note820. Petit port en Toscane.

Note821. « ...Vorej far due storie dj chiaro fcuro per la fala grande nell opera del Bandinello sopra papa Clemente, una et l'altra dirinpetto sopra la porta nella facjata della guardaroba, che vengono . 13. Bracciata luna largha et XI . alte : Queste ci avevamo difegnato in una far l'Elba et l'altra Ljvorno, in foggia dell altre ; ma perche vano tanto alte et ronpono quell ordine, o (ho) rifoluto farle dj chiaro ofcuro, perche lopera e (è) tutta dl pietra et fara piu unjone », lettre du 10 septembre 1565, de Giorgio Vasari à Vincenzo Borghini, Frey, 1940, vol. 2, p. 218. Nous avons choisi de présenter avec fidélité la transcription de Frey.

Note822. « Pero quella comandj a Maiano che finisca d'incrostar dj mezzane dove ella ua, et che metta l'altre lastre di lavagnia a quella storia che manca sopra la statua di Clemente VII », Frey, 1940, vol. 2, p. 565-566. Ces renseignements indiquent que les plaques d'ardoise ont déjà été posées pour la peinture de la paroi opposée.

Note823. Lenzi, 1929, p. 217.

Note824. Hormis les ouvrages cités au préalable, pour une bibliographie du Studiolo, voir : Berti, Luciano, *Il Principe dello Studiolo : Francesco I de Medici e la fine del Rinascimento*, Florence, Edam, 1967 ; Dezzi Bardeschi, Marco, *Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I Concetti, le immagini, il desiderio*, Florence, Le lettere, 1980. ; Rinehart, Michael, « A Document for the Studiolo of Francesco I », p. 275-289, dans, *The Art the Ape and Nature. Studies in honor of H.W. Janson*, New-York, Harry N. Abrams, 1981 ; Schaeffer, Scott « The Studiolo of Francesco I de Medici : a check list of the known drawings », *Master Drawings*, vol. XX, 1982, p. 125-130 ; Feinberg, Larry J., « Nuove riflessioni sullo Studiolo di Francesco I », p. 57-75, dans, Chiarini, Marco, Darr, Alan Phipps, Giannini, Cristina, *L'Ombra del genio. Michelangelo e*

l'arte a Firenze 1537-1631, catalogue d'exposition, Florence/Chicago/Detroit, 2002.

Note825. L'ensemble de cette correspondance a été publiée par Ettore Allegri et Alessandro Cecchi. On se réfère notamment à la lettre du 12 janvier 1571 indiquant que « Vi havevo a dire, un pezzo fa, che il Principe, quando hebbe la lastra di Sandro, ne hebbe gran piacere [...] dipoi maestro Giovannj, gli ha portato il suo [...] di Jacopo et di Batista lo dissi che pensavo vi mancassi no so che favoluzza ... », Allegri, Cecchi, 1980, p. 345.

Note826. Rinehart, 1981, p. 275-278.

Note827. Catalogue d'exposition, Florence, 2003-2004, p. 57-75. Pour Marcile Ficin, on se réfère à la thèse d'André Chastel, 1954, (1996).

Note828. Chacune de ces armoires contient les objets manufacturés sous François I de Médicis et mêle productions naturelle et artistique.

Note829. Feinberg, dans, catalogue d'exposition Florence, 2003-2004, p. 60-64.

Note830. Rinehart, 1981, p. 282.

Note831. Seule la disposition de la peinture de Coppi vient déranger cette symétrie.

Note832. Berti, 1967, p. 111.

Note833. Rezzi Badeschi, 1980, p. 10-16.

Note834. Feinberg, dans, catalogue d'exposition, Florence, 2003-2004, p. 64.

Note835. « Ha posti tutti i suoi dilette in alcune arti, nelle quali fa professione di ritrovarvi e aggiungervi molte cose nuove [...] imperoché ha ritrovato il modo di fondere il cristallo di montagna e lo fonde in vasi da bere e altre arti [...] ha di più ritrovato il modo di far la porcellana d'India [...] fa ordinariamente lavorare ad intagliar gioie [...] fa cavare alcuni vasi in alcuni pezzi di lapislazzuli », lettres retranscrites par Barocchi, Bertelà, 2002, p. 45-46.

Note836. L'agencement, dans ce cabinet, de peintures sur ardoise, participe pleinement à la promotion de cette technique à Florence et entraîne un regain d'intérêt des artistes.

Note837. [Sforza, Giovanni Battista?], *Abbozzi d'una Vita di Don Giovanni de Medici*, XVIIe siècle, Biblioteca nazionale di Firenze, manuscrit 124, IX, c. 55-62v. Pour plus d'informations sur Don Giovanni de Médicis, voir également : Balossi, Ester, *Don Giovanni de' Medici*, Turin, Tipografia Subalpina, 1899 ; Grassellini, Emilio, Fracassini, Arnaldo, *Profili medicei : origine, sviluppo, decadenza della famiglia Medici attraverso i suoi componenti*, Florence, SPES, 1982. Aucune de ces sources biographiques ne mentionne l'intervention de Don Giovanni dans le Salone dei Cinquecento.

Note838. Marandola, Marzia, « La Cappella dei Principi : un cantiere secolare », p. 76-95, dans Conforti, Claudia, Hopkins, Andrew, (dir.), *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'Architettura rinascimentale e barocca*, Actes du Colloque, Rome 21-23 mars 2002, Rome, Nuova Argos, 2002. Baldini, Umberto, Giusti, Anna Maria, Pampaloni Martelli, Annapaula, *La Cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milan, Electa, 1979.

Note839. Lenzi, 1929, p. 224.

Note840. Jacopo Ligozzi et assistants, *Pie V couronne Cosme I Médicis grand-duc de Toscane ; Boniface VIII reçoit les douze ambassadeurs florentins représentants des puissances d'Europe et d'Asie*, huiles sur ardoise,

400 cm x 650 cm, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento. Voir le catalogue raisonné, n°162 et 163.

Note841. « Simone di Bartolomeo Torricelli reçoit un premier paiement le 19 avril 1597. Les archives font état : « A. Simon di Bart.° arenat per aver arenato n 16 pietre lavagnie e spianate ... », A.S.F., Fabbrica Medicea, 16, c. 130. Pour les divers paiements, voir c. 130-132.

Note842. Nous resterons prudents quant au nombre d'ardoises préparées car si Ettore Allegri et Alessandro Cecchi trouvent un total de 105 ardoises, nous constatons un nombre légèrement supérieur, soit 120 ardoises. Pour cela nous pouvons nous référer : Allegri, Cecchi, 1980, p. 376. Une partie des documents présentés ci-dessous est inédite. A.S.F., Fabbriche Medicee, 16, c. 130/132 : « A spese per le Storie dt salone ed adipigner domenico passignani lire sej pl : A simon di bartolomeo arenatore lire (?) per aver arenato n. 16 pietre lavagnie e spianate [...] / A spese dtte storie da dipignersi dal Passignani lire (?) sette per Sasimone di bart[olomeo] arenatore per aver arenato asedo 21 lastra di lavagna [...] / A spese per le storie dt salone da dipignersi per il passignani y cinque ph. Asimone di bart° arenator per avere arenato n° 15 lavagne di Genova ... » A.S.F., Fabbriche Medicee, 16, c.7, 19 avril 1597 : « A spese per le 2 storie del salone da dipignersi per il passigniani fiorini (?) sei moneta (?) a Simone di Bareto torricelli arrenatore sono per avere arrenato a secho n° 18 lavagne di genova per due storie ; qual pietre le spaniamo bastiano bozolino .[..] e dopo spianate si danno a arrenare ad torricelli ... » c. 8, maggio 1597 : « A spese per le Storie del salone da dipignersi per il passignano scudi cinque mta simone bartolomeotorricielli arrenatore per avere arrenato a seccho n° 25 lavagnie di gienova per dette storie » c. 8 verso , 10 Maggio 1597 : « A spese per le storie del salone da dipignersi per il passigniani (?) 3.6.8. a simone bart. torricelli arrenatore per a[vere arrenato n° deci lavagne a seccho per d[u]e storie ... » 17 di maggio 1597 : A Spese per le dua storie da dipignersi per il passignano (?) tre B 6.8 [moneta ?] a simone torricielli arrenatore per avere arrenato n° 10 pietre lavagne ... » c. 10 : «A simone torricelli arrenatore per avere arrenato n° 20 lastre di lavagnia da dette storie ».

Note843. A.S.F., Fabbriche Medicee, 16, cc. 25, 26 r, 27 r ; Fabbriche Medicee, 71, c. 14 v : applications des ardoises aux parois. Voir également Allegri, Cecchi, 1980, p. 376.

Note844. A. S. F., Fabbriche Medicee, 16, c. 27 r ; A.S.F., Fabbriche Medicee, 71, cc. 15, 16 V, 15r, 17r, 17 v, 27r, 27v.

Note845. Domenico Passignano et assistants, *LeDuc Cosme recevant de Pie IV l'investiture du Grand Maître de l'Ordre des cavaliers de saint Étienne*, huile sur ardoise, 400 cm x 650 cm, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento. Catalogue raisonné, n° 165.

Note846. Lodovico Cigoli, *Cosme I de Médicis élu duc du sénat florentin*, huile sur ardoise, 400 cm x 650 cm, Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento. Catalogue raisonné, n° 150.

Note847. Agostino Lapini décrit notamment que : « A di 4 marzo 1569, in domenico quarta di quaresima, domenica detta della Rosa, il sopradetto Pontefice Pio V, pontificalmente se n'andò in cappella colla rosa in mano, et il detto gran duca cosimo gli teneva lo strascico [...] Lui accompagnato dal Signor marcantonio Colonna e dal Signor Paolo Orsini... », *Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, publié par Odoardo Corazzini, Florence, G. S. Sansoni, 1900, p. 166-167. La représentation de Jacopo Ligozzi respecte fidèlement la description d'Agostino Lapini.

Note848. Gualterotti, Raffaello, *Descrizione del Regale apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena, moglie del Serenissimo Don Ferdinando de Medici III...*, Florence, Padovani, 1589, publié par Gotti, 1889, p. 256-257.

Note849. Repetti, Emanuele, *Compendio storico della città di Firenze*, Florence, Tofani, 1849, p. 24-25, publié dans Allegri, Cecchi, 1980, p. 372-373. Repetti mentionne la présence de « Vermiglio Alfano in nome dell'imperatore Rodolfo d'Austria, Musatto Franzesi inviato da Filippo il Bello re di Francia, Ugolino da

Vicchio, in nome di Edoardo I re d'Inghilterra, Ranieri milite illustre per Venceslao II re di Boemia, Simone de' Rossi a nome dell'imperatore di Costantinopoli Michele Andronico, Giucciardo Bastori per il gran Kan dei Tartari... ».

Note850. Allegri, Cecchi, 1980, p. 372.

Note851. Bacci, Michele, « Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina », *Proporzioni*, IV, 1963, p. 53.

Note852. Francesca de Luca, « Jacopo da Empoli e gli apparati celebrativi medicei », p. 215-227, dans *Jacopo da Empoli 1551-1640 pittore d'eleganza*, Catalogue d'exposition, Empoli, 2004. Jacopo da Empoli, *Election de Cosme I duc de Florence*, plume et encre brune, 387 mm x 241 mm, Florence, Uffizi, inventaire 7731 F.

Note853. Nardi, Iacopo, *Istorie della Città di Firenze*, XVIe siècle, publication posthume, Florence Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, vol. 2.

Note854. On peut se référer à l'ouvrage : Weitzel Gibbons, Mary, *Giambologna. Narrator of the catholic Reformation*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1995.

Note855. Borsook, Eve, « Art and politics at the Medici court III : Funeral decor for Philip II of Spain », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 1, 1969, p. 91-114. Miles Chappel met en parallèle d'autres compositions de Lodovico Cardi avec Domenico Passignano et explique, elle aussi, ses confusions par les similitudes stylistiques. Cf. Miles Chappel, « Nota sul « Cosimo de' Medici eletto duca di Toscana » del Passignano un poscritto relativo ad alcuni disegni di Agostino Melissi », *Antichità Viva*, n° 5-6, 1976, p. 26-29.

Note856. « Due da essi da Iacopo Ligozzi pittor veronese di nobil pittura [...] ma quelli altri due a questo per proporzione correspondenti, nell'uno esprimono per mano di Lodovico Cardi, il Cigoli detto, la elezione del Fiorentino Senato a Duca della Republica di Cosimo Medici, che fù poi 'l grande ; e nel suo opposto la istituzione di quello della Cavalleresca Religione di S. Stefano, concedentela, e confermantela pio quarto, opera di Domenico Passignani », Buonarroti, Michelagnolo, *Descrizione delle felicissime nozze della Cristinissima Maestà di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Florence, Giorgio Marescotti, 1600, n.p.

Note857. « Negli altri due Angoli da piede vi è di mano del Cigoli pittor famoso. Quando Cosimo giovanetto in età di 18 anni fu eletto Duca alla Patria [...] Nell'altro di mano del Passignano. E effigiato lo stesso Cosimo quando prende l'abito di Gran Maestro della Religione di S. Stefano papa, e Martire », Bocchi, Francesco, *Le Bellezze della città di Firenze ... ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute*, Florence, Gio. Gugliantini, 1677, édition consultée, Arnalfo Forni editore, 1974, p. 91-92.

Note858. [Baldini], 1950, p. 30.

Note859. Chappel, 1976, p. 26-29.

Note860. Contini, Roberto, *Il Cigoli*, Soncino, Soncino, 1991, p. 68.

Note861. Nous retrouvons également de nombreuses similitudes entre l'œuvre du *Duc Cosme recevant de Pie IV l'investiture du grand maître de l'ordre de saint Étienne* de Domenico Passignano et celle, du même sujet de Lodovico Cigoli pour l'église de san Stefano à Pise – huile sur panneau, 178 cm x 356 cm - et Anna Matteoli remarque l'importante influence du Passignano sur Cigoli qui exécute ce tableau vers 1604-1605. Matteoli, 1980, p. 379-382.

Note862. L'ordre est créé par Cosme I et approuvé par le pape en 1561. Cet ordre religieux et militaire, placé sous l'invocation de saint Étienne, devait suivre la règle des Bénédictins. La mission d'origine était de

combattre les pirates d'Afrique du Nord dans les territoires maritimes du duché de Toscane.

Note863. Baccio Baldini (1516-après 1586) étudie la médecine et devient *protomedico* de Cosme I de Médicis, personnalité à qui il consacre une biographie.

Note864. « Ei ritrovò con questa medesima su sollecitudine e coll'andare, rivvegendo lo stato suo quelle cave delle miniere d'ariento e di piombo, e dei marmi bianchi e dei mischi anchora che sono nelle montagne di Pietrasanta », publié par Rodolico, 1963, p. 42.

Note865. Voir par exemple la correspondance de Philippe Hainhofer, publiée par : Doering, Oscar, «Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II von Pommern-Stettin : Correspondenzen aus den Jahren 1610-1619», *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, Vienne, Carl Graeser, 1896.

Note866. « Un quadretto in tavola di lavagna dipinto Cristo nell'orto con orn[amento] di noce / Un ritratto in pietra del cardl Ippolito medici ed ornamento di noce / Un quadretto in Tavola di lavagna depinervi Cristo nell'orto con ornato di noce di 1 2 ½ inc per ogni verso », dans, A.S.F., Guardaroba Medicea, 790, *Inventario delle Masserie ... alla Trinita dei Monti in Roma*, 1602, c. 5, 51, 269 (inédit).

Note867. « Una testa di Nostro Signore e di Madonna in due aovali di lapis lazzari... », le 29 octobre 1581, dans, Supino, Iginio Benvenuto, *I Ricordi di Alessandro Allori*, Florence, Tipografia Barbera, 1908, p. 16.

Note868. « Dua Quadrettini di lapis lazzaro a aovati che in uno dipintovi il nro signore nell'orto del Cigoli e nell'altro un Cristo in Croce con Santa Maria Madd.a a piedi con una morte e altre figurine di mano d'Alessandro Allori », A.S.F., Guardaroba Medicea, 479, c.11 (document inédit). Nous ne saurions dire s'il s'agit du même tableau. Toutefois, Paola Barocchi et Giovanna Gaeta Bertelà font remarquer que Ferdinand de Médicis commande à Alessandro Allori plusieurs tableaux de petits formats. Barocchi, Bertelà, 2002, p.128.

Note869. Cette information, que nous n'avons pu vérifier, est délivrée par : Maltese, Corrado, *I Supporti nelle arti pittoriche*, Milan, Mursia, 1990, p. 239. Les archives font état en 1593 de deux peintures une *Annonciation* et un *Ange* sur lapis-lazuli. Voir A.S.F., Guardaroba Medicea, 173, c. 32.

Note870. Contini, 1991.

Note871. Lodovico Cigoli, *Sainte Claire et saint Louis en adoration devant une peinture avec saint François*, huile sur ardoise, 297 cm x 230 cm, monogramme LC et datée 1602, Pistoia, collection della Casa di Risparmio. Catalogue raisonné, n° 152.

Note872. Lodovico Cigoli, *L'Enterrement de Saint Paul apôtre*, huile sur ardoise, 720 cm x 375 cm, œuvre détruite. Pour plus d'information sur cette œuvre, voir, Matteoli, 1980, n° 81, p. 211-213.

Note873. Lodovico Cigoli, attribué à, *La Cène*, huile sur améthyste, 6 cm x 12 cm, galerie Chaucer 1991, n° 6. Catalogue raisonné, n° 153.

Note874. Lodovico Cigoli, *La Cène*, pierre noire, plume et encre brune, lavis, 265 mm x 454 mm, vente Christie's New York, 11 janvier 1994, n° 193.

Note875. Cercle de Lodovico Cigoli, *La Vierge apparaît à saint Antoine de Padoue*, huile sur albâtre, 44,5 cm x 34,2 cm, Toscane, collection privée. Catalogue raisonné, n° 155.

Note876. Jacopo Ligozzi, *Madeleine pénitente*, huile sur ardoise, 27 cm x 21 cm, Florence, Palazzo Pitti, inventaire 1138. Catalogue raisonné, n° 161. L'inventaire Médicis de 1624 fait état : « Un Quadretto di paragone dipintovi una Santa Maria Maddalena nel diserto [...] con testa di morto con adornamenti d'ebano

largo $\frac{3}{4}$, alto $\frac{2}{3}$ », A.S.F., Guardaroba Medicea, 479, c. 19. La galerie nationale de Prague conserve une *Madeleine pénitente*, attribuée à un artiste florentin du XVIIe siècle, qui reprend la scénographie ainsi que l'emploi d'une source de lumière artificielle du tableau de Jacopo Ligozzi : *Madeleine pénitente*, huile sur pierre de touche, 29 cm x 21,5 cm, Prague, Národní Galerie, inventaire 0 12044. Catalogue raisonné, n° 211. Serena Padovani met en rapport la peinture du palais Pitti avec celle d'Oberlin datée de 1608.

Note877. « San Girolamo su paesina di diaspro », A.S.F., Guardaroba Medicea, 261, C. 68, 18 août 1610, publié par Barocchi, Bertelà, 2002, p. 153-154.

Note878. Se référer à la note de bas de pages n° 806 et 809. .

Note879. Lors du procès intenté par Orazio Gentileschi contre Agostino Tassi pour avoir abusé de sa fille Artemisia, Agostino Tassi explique le rôle qu'il jouait dans l'atelier d'Orazio et indique qu'il lui arrivait de peindre des tableaux sur albâtre. Il avait notamment peint pour Cosimo Roggiero «...Una pietra con un mare dentro con un Andromeda legata allo scoglio », dans Bertolotti, Anna, « Agostino Tasso suoi scolari e compagni pittori in Roma », *Giornale d'Erudizione Artistica*, 1876, p. 193-223. Enfin, en 1679, l'inventaire de Lorenzo Onofrio Colonna fait état de : « Due quadri in pietra di p.mi 2 e 2 l'uno che rappresentano l'Incendio di Troia con cornici dorate opere del Tasso », publié par Safarik, 1996, p. 130.

Note880. Les données biographiques de Filippo Napoletano, également nommé Filippo de Llaño, de Liagnio ou encore Filippo d'Angeli, ont posé un certain nombre de problèmes et son nom a été une des premières sources de confusion. Pour plus de renseignements sur sa biographie ainsi que sur ses débuts artistiques, voir : Longhi, 1957, p. 33-62 ; Rinehart, Sheila, « Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters », *Italian Studies*, 1961, XVI, p. 35-39 ; Nappi, Rosaria, 1984, p. 24-37.

Note881. « Per suo virtuoso divertimento, gustava d'aver quasi del continuo nella propria camera ... il celebre pittore Filippo napoletano, al quale faceva dipingere vaghe invenzioni in piccole figure, com'era il costume e talento di quell'artefice », baldinucci, Filippo, *Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1681-1728, édition consultée, Florence, V. Batelli, 1846, Vol. IV, p. 478-479.

Note882. « Due quadretti di pietre d'alberetti e scogli fatti dalla natura dipintovi più figurine », A.S.F., Guardaroba Medicea, 373, C. 29, publié par Barocchi, Bertelà, 2002, p. 153-154.

Note883. « Sette quadretti in pietra lustra, detta alberese, di scogli e lontananza fatti in detta pietra dalla natura e aiutati con il pennello e dipintovi in uno Sant'Antonio quando è tentato da'diavoli, alto e largo braccia $\frac{1}{2}$, con le cornice d'ebano e sette di pù Santissimi Santi, con cornice di granatiglio », A.S.F., Guardaroba Medicea, 373 C. 29, publié par Barocchi, Bertelà, 2002, p. 153-154.

Note884. Catalogue d'exposition, Florence, 2001, n° 1-7.

Note885. « Filippo Liagnio pittore di contro deve havere A di 15 di Nov[embre] per novantadua di m[one]ta tanti se li fanno buoni per havere dipinto più quadreti di Pietre, et diaspri [...] », A .S.F., Guardaroba Medicea 374, *d[ebito]ri e credi[tori] è della Guardaroba del Sermo Gran Duca di Toscana Cosimo secdo ... Alessandro vinc. Giugni*, octobre 1619, c. 15.

Note886. « Quattro quadrettini piccoli di paragone dentrovi paesini di Chiaro Scuro di mano di Filippo liagni napoletano con adornamenti di legnio tutti dorati », c.14 ; « Un quadretto su la lavagnia tondo dentrovi un'paesino di mano di filippo liagni riquadrato con anglioli profilati d'avorio e adornamento d'ebano lavorato a onde », inventaire 17 mars 1624, A.S.F., Guardaroba Medicea 479, c. 13.

Note887. « Di fuochi, navigle et animali si fece reputare et stimare », Mancini, vers 1614-1620, (1956), p. 255.

Note888. Nous verrons dans l'étude suivant l'influence des compositions d'Antonio Tempesta, notamment des batailles, sur Filippo Napoletano. À Florence, Filippo Napoletano s'adonne essentiellement aux représentations de batailles navales. Cette production est attestée par les nombreux tableaux sur ce thème dans les collections - dont un grand nombre est exposé aujourd'hui à l'Opificio delle Pietre Dure.

Note889. Filippo Napoletano, *Incendie d'une ville*, huile sur ardoise, 40 cm x 59 cm, Florence, Galleria Palatina, inventaire 5769. Catalogue raisonné, n° 179. L'incendie de Troie est cité dans l'inventaire de 1624 : « Un Quadro minore de sudetti entrovi dipintovi la distruzione di Troia quando la brucia di mano di filippo liagni », A.S.F., Guardaroba Medicea 479, c. 3.

Note890. Filippo Napoletano, *Pillage d'une ville avec les soldats et leurs captifs*, huile sur ardoise, 25,5 cm x 35 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné n° 180.

Note891. Filippo Napoletano, *Dante et Virgile aux enfers*, huile sur ardoise ovale, 44 cm x 59,5 cm, Paris, collection privée. Catalogue raisonné, n° 181. Cf. L'essai de Slatkes, Leonard J., « "Una luce e uno splendore ineffabili". Paesaggi notturni, scene notturne e luce artificiale », p. 306-325, dans Brown, Beverly Louise, *Il Genio di Roma 1592-1623*, catalogue d'exposition, Londres-Rome, 2001.

Note892. « Et in certe stravaganze di scheletti animali fu molto osservato », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 255.

Note893. Filippo Napoletano, *La Sybille conduit Enée aux enfers*, huile sur cuivre, 32,5 cm x 40,2 cm, Rome, galleria Doria Pamphili, inventaire 459.

Note894. Filippo Napoletano, *Dante et Virgile aux enfers*, huile sur panneau, 44 cm x 67 cm, Florence, Uffizi, inventaire 1254. La composition d'*Orphée et Eurydice aux enfers*, vendue à Londres par Philips le 8 décembre 1987, présente un même penchant pour les traitements fabuleux et atteste du fait que ce type de production était très appréciée.

Note895.

Note896. De nombreuses gravures de squelettes d'animaux sont utilisées par Filippo Napoletano dans ses peintures.

Note897. « Il Sig. philippo Napoletano, pittore di S.A. per me ha per le mani una curiosa operetta delle mie Anatomiche di diversi animali che io vorrei esso madase in luce presto », par Gabrielli, Giuseppe, « Un Raro libretto d'incisioni del Seicento di Filippo Liagnio », *Maso Finiguerra*, V, 1939, p. 258. Dans ce même document, Johann Faber fait part de sa satisfaction pour les gravures de squelettes d'animaux que l'artiste lui a fait parvenir. Ainsi écrit-il que « cui et hoc laudis debeo, quod nostra omnia animalium sceleta, doctissima pridem manu delineaverit... », publié par Gabrielli, 1939, p. 254. Sa curiosité pour les objets naturels est soulignée par le fait qu'il constitue un musée composé de squelettes et autres éléments.

Note898. Filippo Napoletano, *La Foire de l'Impruneta*, huile sur toile, 114,5 cm X 205 cm, Florence, Galleria Palatina, inventaire 776. Voir par exemple l'exemplaire : Jacques Callot, *La Foire de l'Impruneta*, eau forte, 41,5 cm X 66,5 cm, Stuttgart, Graphische Sammlung, inventaire A 87 / 6304.

Note899. Vitzthum, 1968, n° 159, p. 25

Note900. Le marquis de Petriolo, Ferdinand Cospi, est commandant de l'ordre de Saint Etienne et sénateur. Il partage le même intérêt qu'Ulisse Aldrovandi et fonde Le Museo Cospiano en 1677.

Note901. « Die Icopo Callotti. Varie figure in due quadri di pietra Alberese », Legati, 1677, publié par Cavalca, catalogue exposition, Milan, 2000-2001, p. 205. Cette réciprocité est également soulignée par le témoignage d'André Félibien qui indique que : « il alloit voir Canta-Gallina, son premier maître ; Alfonso

Parigi, peintre et ingénieur ; Philippe Napolitain, et Jacques Stella de Lyon, tous deux peintres, qui étoient alors à Florence ; et ayant fait amitié avec eux, tâchoit de s'instruire de plus en plus et de profiter de leurs avis ... », Félibien, 1676, III ; p. 367.

Note902. Nous serons amenés à aborder le travail de ces deux artistes dans la partie consacrée aux peintres septentrionaux en Italie.

Note903. « Un quadretto di alberese vi è dipinto quando Dante e Virgile vanno all'inferno [...] Francesco Ligozzi » A .S. F., Guardaroba Medicea 170, signalé par Maetzke, Anna Maria, et publié dans la notice d'Annapaula Martelli Pampaloni, catalogue d'exposition, Florence, 1970, n.p.

Note904. « Tre quadretti piccoli d'alberese che dua delle storie di Dante del purgatorio e dell'inferno.. », 17 mars 1624, A.S.F., Guardaroba Medicea, 479, Inventario della Reale Villa imperiale, c.13.

Note905. Pour plus d'information sur cette série : Bellesi, Sandro, « Una serie di dipinti su pietra di Stefano della Bella », p. 23-31, dans catalogue d'exposition, Florence, 2001. Sandro Bellesi remarque que des doutes persistent quant au commanditaire. On ne sait, avec certitude, s'il s'agit de Carlo Gerini ou de Charles de Médicis qui a commandé l'œuvre.

Note906. Vincenzo Mannozzi, *Le Rapt de Proserpine*, huile sur pierre de touche, 43,5 cm x 59 cm, Florence, Uffizi, inventaire 4973. Catalogue raisonné, n° 191. Mina Gregori souligne que sous le règne de Ferdinand II, la primauté est donnée aux pierres de touche et à l'ardoise, alors que Cosme II privilégiait les pierres paysagères.

Note907. Parallèlement, de nombreux artistes subissent les restrictions économiques et en premier lieu Giovanni Bilivert qui est licencié après avoir été employé pendant plus de dix ans comme dessinateur de *commessi* de pierres dures.

Note908. Pour plus de précisions sur les collections romaines aux XVIe et XVIIe siècles : Spezzafero, Luigi, « La Cultura del cardinal del Monte e il primo tempo del Caravaggio », *Storia dell'Arte*, n° 9/10, 1971, p. 57-92 ; Frommel, 1971, p. 5-49 ; Chandler Kirwin, William, « Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory : The date of the Sale of various Notable paintings », *Storia dell'Arte*, 1971, p. 53-56 ; Rubsamen, Gisela, *The Orsini inventories*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1980 ; Falguières, Patricia, « La cité fictive ; Les collections de cardinaux à Rome au XVIe siècle », p. 215-333, dans *Les Carrache et les décors profanes ; actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome, 2-4 octobre 1986*, Rome, De Boccard, 1988 ; Solinas, Francesco (dir.), *Cassiano dal Pozzo. Atti del seminario internazionale di Studi*, Naples, 1987, Rome, De Luca, 1989 ; Sparti, Donatella Livia, *Le Collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, Panini, 1992 ; Turner, (dir.), Nicholas, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, catalogue d'exposition, Londres, 1993 ; Ważsbiński, Zygmunt, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte (1559-1626), mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Florence, L. Olschki, 1994, 2 vol. ; Fornari Schianchi, Luciano, (dir.), *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogue d'exposition, Naples, 1995 ; Negro, Angela, *La Collezione Rospigliosi, La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, Argos, 1999 ; Spezzafero, Luigi, « Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo », p. 3-23 dans Bonfait, Olivier, Hochmann, Michel, Spezzafero, Luigi, Toscano, Bruno, (dir.), *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo, Atti delle giornate dedicate a Giuliano Briganti 1996*, Rome, Ecole française de Rome, 2001 ; Schütze, Sebastian, « Maffeo Barberini tra Roma, Parigi e Bologna : un poeta alla scoperta della "Felsine pittrice" », dans *I Cardinali di Santa Romana Chiesa*, 2002, p. 41-55 ; Cappelletti, Francesca, (dir.), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Rome, Gangemi editore, 2003.

Note909. Pour les collections Borghese voir : della pergola, Paola, «Per la storia della galleria *Critica d'Arte* Borghese», *Critica d'Arte*, 1957, p. 135-142 ; della pergola, Paola, *La Galleria Borghese in Roma*, Rome,

Istituto Poligrafo dello Stato, 1959, 2 vol. ; della pergola, Paola, « L'Inventario Borghese del 1693 », *Arte Antica e Moderna*, n° 30, 1965, p. 202- 217.

Note910. « Un Quadretto in lapislazzaro con San Gio. Evangelista con cornice di ebano con quattro granate piccole », Archivio Vaticano, Archivio Borghese, B 7502, Inventario di Robbe in Roma e nei Castelli 1610-1622, *Delle Robbe che stanno al servizio dell'acmo Sig. Franc.o Borghese*, 1610, c. 339 (inédit).

Note911. della pergola, 1959, vol. II, p. 55.

Note912. « Le piture sopra la pietra di Agatti di Fiorenza ornati a uno vie la figura di N.S. Giesù christo che porta la croce al Monte Calvario chon le Marie et Turbe alatro vie la figura del Martiro di Santo Stefano protomartire... », Archivio Vaticano, Fondo Borghese, busta 1217, année 1634, cc. 39-44, publié par della pergola, 1959, p. 222.

Note913. « Un quadro della città di Gierusalemme con cornice d'albuca / doi quadretti in lavagna con cornice di noce con lapislazzaro uno longo p.mi uno e mezzo inc.a, l'altro longo p.mi uno et un terzo, larghi p.mi uno e tre quarti inc.a tutti doi / un quadro d'alabastro bianco dipintovi la testa del salvatore coronato in spine, alto p.mi uno e tre quarti, largo p.mi uno et un terzo inc.a, con cornice nera [...] lasciato / un quadro in tondo di diaspro con un Huomo et una Donna che si bagiano et un Amorino e doi palombelle et un carro trionfale di metallo dorato et attaccaglio di metallo simile diametro » , Archivio Vaticano, Archivio Borghese, *Inventario della Guardaroba*, 1644, busta 25, carta 86 (inédit).

Note914. « Un quadro di Alabastro fatto in ovato dipintovi la sommersione di faraone con telaio nero alto palmi uni, e tre quarti di mano incerta [...], Un quadro di una Madonna in pietra miniata d'oro con il putio sostenuta dagli Angioli dipinta in chiaro scuro alta palmi due come al suda inventario [...], un quadretto à due faccie in tavola d'Alabastro cotognino da una banda la Natività di Nro signore e dall'altra l'Annuntziata con ornamento d'ebano fatto à frontespitio, et il quadro posa sopra una Base di pietra nera a scalini e sotto nella sommità un vasetto come all'inventario 247 [..] Un quadro in pietra con nro Sig.re che dorme appoggiato al mondo e S. Gio Batta con un ginocchio in ginocchioni nudo con cornice nera profilata d'oro alto pmi uni e tre quarti in circa scritto dietro Pnpe di Rossano [...] Un quadro in pietra con Christo in Croce, che guarda al cielo con tre pietre rosse p[er] la Cornice, e cinque pietre bianche, il tutto fatto a frontespitio con cornice nera arabescata d'oro alta palmi due in circa con la cornice alto palmi trè e mezzo [...] un quadro in lavagna con la Madonna, Christo e Sta Catherina, Sta Cecilia, S. Giosepe con una coperta di rame dipinta il rubbo che vidde Moise alto palmo uno in circa dell'Albano. Cornice di ebbano», Archivio Vaticano, Archivio Borghese, 34, *Inventario dei beni ereditai da D. Olimpia Aldobrandini*, c. 456.

Note915. Cependant il sied de rester prudent quant à la description de la traversée de la mer rouge car qu'il s'agisse des collections Borghese ou Doria Pamphili, toutes deux possèdent au moins une peinture sur pierre de ce sujet.

Note916. L'inventaire de 1693 a été publié par : della pergola, 1965, p. 202-217.

Note917. « La chiamata che fa Christo a S. Pietro dalla barca di Ant. Tempesta dipinta in lapislazzalo », Archivio Vaticano, Archivio Borghese, 346, n° 11 et n° 14. Inventaire de 1693 : « Un quadro ovato alto mezzo palmo di lapis con Christo con gli Apostoli, tre altre figure in una Barca, cornice e frontespitio nera d'ebano con rami dorato del N. del Tempesta », della pergola, 1957, p. 140. Certains tableaux censés être cédés au marchand se trouvent encore à la Galleria Borghese. Il importe donc de rester prudent sur cette liste.

Note918. Cercle de Filippo Napoletano, *Vocation de Pierre*, huile sur lapis-lazuli, ovale, 11,5 cm x 9,5 cm, Vente Christie's Rome, 21 novembre 1995, n° 165. Catalogue raisonné n° 187. Nous ne pouvons certifier que la description correspond à la peinture étant donné qu'il existe d'autres exemples similaires. D'autre part, de nombreux inventaires espagnols font référence à des tableaux élaborés sur lapis-lazuli à partir de ce sujet. Voir également la vente du 21-23 janvier 2003, n° 2, Sotheby's New York qui présentait une *Vocation de saint*

Pierre sur lapis-lazuli, attribuée à Antoine Carrache : huile sur lapis-lazuli, 16,2 cm x 31,8 cm. Catalogue raisonné n° 454. Pour les conversions, nous rappelons qu'un palmo romano correspond environ à 22,34 cm.

Note919. « La Giuditta dipinta sul paragone Elisabet Sirani / Cristo deposto dalla croce sul paragone Wanderweff », Archivio Vaticano, Archivio Borghese, 346, n° 48, *Stato nominato e numerico di tutti i quadri di proprietà di S.C. Principe Camillo Borghese estratti dalla galleria in Roma e spedite a Torino*, 1809.

Note920. « Sotto al detto un quadro di lapislazzaro ovato di tre quarti di altezza circa con una caccia dentro [...] del Tempesta », Archivio Vaticano, Archivio Borghese, publié par Pergola, 1965, p. 208.

Note921. « Sc. 100 mta pagati ad Antonio Tempesta per conto di doi quadri che fa per S.S. Ill.ma, sc. 100 », Archivio Vaticano, Fondo Borghese, busta 1010 et busta 23, publié par della pergola, 1959, p. 219. Paola Della Pergola fait état de divers paiements à Antonio Tempesta entre 1616 et 1617.

Note922. Pour les collections Barberini : Montagu, n° 4, 1971, p. 42-51; Lavin Aronberg, 1975.

Note923. La publication des inventaires de la famille Orsini révèle de nombreuses peintures sur pierre dont deux d'Antonio Tempesta dans la collection de Lelio Orsini : « un altro quadro ovato di pietra di grandezza due palmi in circa con cornice d'ebano dipintovi una caccia di leoni e tigre e la cornice d'ebano... » / « un aovato in pietra di due palmi in circa dentro ad scattola rappresentant il dilluvio d'Antonio Tempesta », Archivio Capitolino, fondo Orsini, busta 413, 18 juin 1696, publié par Rubsamen, 1980, p. 21, p. 25.

Note924. Sa collection comporte entre autre : « Due quadretti in pietra di battaglie che si credono del Tempesta con cornici nere filettate d'oro [...] Un quadro di pietra che rappresenta una Gabia con dentro un Uccello con sua cornice bianca di legno [...] Due ottangoli grandi di pietre di Firenze [...] quadro in pietra di Firenze [...] Un quadretto di pietra di Firenze rappresentante una Città », A.S.C, mazzo I, Notaio S. Scaccia, *Inventario generale degl'Effetti ereditarij del quand'signore Antonio dal Pozzo, rogato in Firenze il 29 maggio 1620*, publié par Sparti, 1992, p. 188, 122, 127, 221.

Note925. « Un S. Eustachio, sopra un lapiz lazuri, ovato opera del Tempesta largo mezzo palmo con cornice d'ebano ...D.15... Una Battaglia del Tempesta sopra la Pietra diligentissima con cornice d'ebano alta un palmo, e larga 1 ½ ... D.50 », Archivio di Stato di Biella, Archivio dal Pozzo della Cisterna, serie II, Mazzo 16, *Inventario della casa della Cisterna*, 20 juillet 1634, publié dans catalogue d'exposition, Biella, 2001, p. 50.

Note926. On peut notamment se reporter aux correspondances du cardinal Francesco Maria del Monte à Ferdinand de Médicis, entre 1601 et 1604 : A.S.F, Mediceo 3762 A, C. 134 ; A.S.F., Mediceo 3761, cc.NN, publiées par Waźbiński, 1994, vol. II, p. 496, p. 505, p. 507 et p. 508.

Note927. « Ancora vi sono molti pezzi d'Alabastro, di quella sorte che qua usano p[er]dipingere, li quali se le bisognano me ne potrà avisare », publié par Waźbiński, 1994, vol. II, p. 510. Ces assertions sont reprises par Laura Laureati dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 211.

Note928. Lettre du cardinal del Monte à Ferdinand de Médicis, 31 Mars 1601 : « Ho vistoe dui pezzi d'Alabastro orientale [...] et sono di lunghezza tre palmi et qualche cosa di svantaggio, di lunghezza un palmo et mezzo in cicra », A.S.F., Mediceo 3761, cc.nn., publié par Waźbiński, 1994, vol. II, p. 508.

Note929. Les prix des supports sont difficiles à comparer nous ne possédons pas de séries suffisamment grandes pour pouvoir émettre des conclusions. D'autre part, différents critères doivent être pris en compte tels les dimensions, le lieu de production ou la qualité du matériau. Certains livres de compte comme celui de Lorenzo Lotto fournissent toutefois certaines informations. En 1543, Lorenzo Lotto fait état de diverses dépenses dont : « tella per depinzer, braza 16... L.6 s___ », Lotto, Lorenzo, *Libro de Spese diverse*, XVIe siècle, édition transcription, Grimaldi, Floriani, Sordi, Katy, Loreto, Delegazione Pontificia per il Santuario

della Santa Casa di Loreto, 2003.

Note930. « Compro dal Sig.r Dò Ippolito, due cornice d'ebano con un fregio di legno rosio et in menzo con pietra Alabastro pagato una scudi 10 », 20 mai 1635, III. Lib. Ric. C. 48, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 35. Ce paiement est intéressant car il montre que dans ce cas, le commanditaire fournit la pierre à l'artiste. Qui plus est, il ne s'agit pas uniquement d'acheter la pierre mais aussi le cadre, offrant au peintre un support prêt à l'emploi.

Note931. « Una Madonnina di tre quarti di p. mo con Santa Caterina fatto dal Stella in Lapis da Lazaro in tonno con cornice di Ebano et un file di rame indorato » ou « una altra Madonna di Menzo p.mo in paragoni in ottangolo con cornice di Ebano et fregio da pietre diverse con attaccaglia d'argento », 30 mars 1635, III.Lib. Ric., C. 118 v, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 11.

Note932. « Donato da sua Em. Za all Ambasciatrice di Spagna cioè un quadretto di un p.mo e me.z con cornice d'Ebano fatta a onde et il fregio di pietre diverse e profilato, con l'Anunciata depinta in lapis lazaro di mano del Stella », 3 mai 1634, III. Lib.Ric. C. 33-35. 90 v, publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 41. « Donato da S. Em.za al Ambasciatore Straordinario di Spagna ... un quattro ottangolo di p.mi 1 ½ incirca con una Natività di N.S. che viene da S. romanelli dipinto in pietra è parte lapis lazaro con una cornice di pietra paragone profilato di lapis et argento », 27 mai 1639, III. Lib. Rec. 36-42, 187 v., publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 36.

Note933. « Una natività dipinta in avventurina da P. da Cortona, riccamente incorniciata in argento e lapislazzuli, destinata origineramente a uno cortigiano, ma ritenuta poi così preziosa da essere infine donata al Re », publié par Montagu, 1971, p. 46. Pierre de Cortone, *Nativité*, huile sur pierre aventurine, 51 cm x 40 cm, Madrid, Museo del Prado, inventaire 121. Catalogue raisonné, n° 109.

Note934. « ... Di quadrettini piccoli sopra diaspri e agate dipinte d'assai buona mano che s'usavano in Spagna dalle dame in luogo di gioelli e reliquari... », Barb. Lat 5689, c. 75 v, dans Napoleone, Caterina, « Appunti "sul Natural History of fossils V" della Royal Library di Windsor », dans Solinas, (dir.), 1989, p. 195.

Note935. Pour plus d'informations sur le monastère, on se réfère : De Ceballos, Alfonso Rodriguez Gila, « Arte e mentalita religiosa en el Museo de las Descalzas Reales », *Reales Sitios*, n° 138, 1998, p. 13-24 ; Garcia Sanz, Ana, Sánchez Hernández, Leticia, *Guia Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas y la Encarnación*, Madrid, Reales Sitios de España, 2004.

Note936. Les reliquaires intégrant des peintures sur pierre connaissent une semblable popularité en Italie et notamment à Rome. Cet engouement correspond à l'émergence de fouilles archéologiques chrétiennes en rapport avec les milieux ecclésiastiques. Toute une manufacture est mise en place et ainsi le reliquaire qui se trouve à Florence à la Galleria Palatina, comportant une scène de l'Annonciation peinte sur lapis-lazuli par un artiste nordique, est-il inséré dans une manufacture « romaine ». Voir le catalogue d'exposition, Florence, 2001, n° 17.

Note937. Cette réalisation exceptée, seules deux peintures sur pierre, un *saint Sébastien* et un *saint Jean Baptiste* attestent de sa participation à la décoration de l'église de las Descalzas Reales. Sur ce retable, voir : Sanz, Sánchez Hernández, 1994, p. 43, mais surtout l'essai de Sylvie Deswarte-Rosa qui retrace les documents d'archives se rapportant à l'autel de Gaspar Beccera – lettre de Francisco Perreira à la reine Dona Caterina, Madrid, 3 février 1568, Lisbonne, ANNT, *Conselho Geral do Santo Oficio*, livro 210, ff. 143 v-144 v : « A Princesa taã bem Anda buscado hum pintor pera lhe fazer os dous rretabulos dos altares daquella sua ygra, hum hade ser de são sebastião por amor de seu filho e o outro de são joão por el rey que esta em gloria, e o rretavolo grande deste moestr^o de sua Altez he muy formoso, todolos painees são de pedra negra de genoa, toma muy bem A tinta e são incurrutiveies. Ando buscando a traça della pera a mandar a Vossa Alteza a ouver a enviarey.» - Je remercie madame Deswarte pour m'avoir communiqué cet extrait inédit. Deswarte-Rosa, Sylvie, « Le Panthéon royal de Belém », p. 180, dans, *Demeures d'éternité. Eglises et chapelles funéraires*

aux XV et XVIe siècles. Actes du colloque, Tours, 11-14 juin, Paris, Picard, 2005.

Note938. Burke, Marcus B., *Private collections of Italian Art in the Seventeenth century Spain*, Michigan, U.M.I, 1984, 2 vol. ; Burke, Marcus B., Cherry, Peter, *Collections of Paintings in Madrid 1607-1755*, Californie, Getty Information Institute, 1997, 2 vol.

Note939. Publié par Schnapper, 1994, p. 26. Les collections françaises n'ont pas fait l'objet de nombreuses études. On peut toutefois se référer : Bailly, Nicolas, *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 publié par Fernand Engerand*, Paris, Ernest Leroux, 1899 ; guiffrey, Jules, « Testament et inventaire après décès de André le Nostre et autre document le concernant », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1911, p. 217-284 ; Brejon de Lavergnée, Arnauld, *l'Inventaire Le Brun. La Collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, R.M.N., 1987 ; Schnapper, 1988 ; Gady, Bénédicte, Glorieux, Guillaume, « Joseph-Gabriel Agard (1698-1750) : faux collectionneur, mais vrai marchand », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2000, p. 83-106. Pour une étude de la collection du Maréchal de Créquy, qui comporte huit peintures sur pierre - Archives, A.N., M.C., CXVII, 505, mai 1638 – voir l'article de Boyer, Jean Claude, Volf, Isabelle, « Rome à Paris : les tableaux du Maréchal de Créquy (1638) », *Revue de l'Art*, n° 79, 1988, p. 22-41.

Note940. « La Regnante fu regalata d'un Quadro in lapis lazuli nel qual era finta l'andata della Mad.a in Egitto », Biblioteca Vaticana, Manoscritto Barb. Lat. 5688, Legatione del sig.re Cardi.ale Barberino in Francia descritta del commend.al Cassiano dal Pozzo, 1625, c. 225 v.

Note941. Antonio Tempesta collabore avec Matthieu Bril à la décoration des loges au Vatican où il peint la *Translation des dépouilles de saint Grégoire* et participe à la galerie des cartes et à la salle des Suisses. Bibliographie sur Antonio Tempesta : Borroni, Fabia, « Antonio Tempesta incisore », *Bibliofilia*, 1950, p. 241-263 ; Borroni, Fabia, « Le Due serie dei Mesi di Antonio Tempesta », *Bibliofilia*, 1951, p. 126-147 ; Czobor, Agnès, « Un tableau d'Antonio Tempesta récemment identifié », *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, n° 20, 1962, p. 60 ; Tittoni Monti, Maria Elisa, « Il Tempesta e l'Allegrini per il soffitto della sala dei capitani nel Palazzo dei Conservatori », *Bollettino dei Musei comunali di Roma*, 1976, p. 19-31 ; Cecchi, Alessandro, « La Pêche des perles aux Indes. Une Peinture d'Antonio Tempesta », *Revue du Louvre*, XXXVI, 1986, p. 45-57 ; Bury, Michael, « Antonio Tempesta as printmaker », p. 189- 205 dans *Drawing 1400-1600, Invention and Innovation*, Birmingham, 1994, Aldershot, Ashgate, 1998 ; Ceccaroni Cambi Voglia, Francesca, Modesti, Simona, « Note d'archivio sulla presenza a Roma di Antonio Tempesta », p. 117-122 et Sricchia Santoro, Fiorella, « Antonio Tempesta fra Stradano e Matteo Bril », p. 227- 237, contributions publiées dans Danesi Squarzina, Silvia, *Natura Morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima del seicento, italia, Fiandra, olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Rome, Lithos, 1995-1996 ; Pezzati, Sofia, « Due Dipinti trascurati di Antonio Tempesta e un misterioso disegno », *Paragone*, n° 43, mai 2002, p. 71-80. Depuis la rédaction de notre thèse, une monographie sur Antonio Tempesta a été publiée : Leuschner, Eckhard, *Antonio Tempesta : ein Bahnbrecher des Römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Peterberg, Imhof, 2005.

Note942. « ...Homo singolare nelle battaglie, negl'animali, nel disegno e compositione... », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 253. La description de Giovanni Baglione n'apporte aucun élément nouveau par rapport à celle de Giulio Mancini. De toutes ces peintures, Giovanni Baglione retient essentiellement celles de bataille et de chasse puisqu'il écrit que « le sue opere di cavalcate, di caccie e di battaglie, per la grande e bella diversità, e tante forme d'uccelli, e di fiere, sono sopra modo mirabili e mostrano l'eccellenza di questo secolo », Baglione, 1642, p. 314.

Note943. « ...In chiari e oscuri, e in stampe di rame e per invenzione e per buon disegno, massime in battaglie, caccie ed altre istorie di persone e di animali, che stiano in moto, sono generalmente assai stimati », Giustiniani, Vincenzo, *Discorsi sulle arti e Mestieri*, édition consultée, Anna Banti (dir.), Florence, Sansoni, 1981, p. 43.

Note944. Czobor, 1962, p. 60.

Note945. Salerno, Luigi, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Rome, Ugo Bozzi, 1977-78, 3 vol.

Note946. Voir notamment Pezzati, 2002, p. 71-80.

Note947. « Zwey grosse stuckh stain, so von Roma kommen, darein wie bäumb oder landschafften natürlich gewachsen und von Anthon : Tempest. Jagdlandschafften darein gemalt », manuscrit 8196, Vienne, Bauer, Rotraud Haupt, Herbert, « Das Kunstkammer Inventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1611 », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, 1976, p. 139.

Note948. « Adi detto [18 mag .] s. 30 moneta ad Antonio Tempesta per il prezzo d'una pittura fatta in doi pezzi di lapis lazuli, cioè una Madonna assunta in cielo, et l'altro quadro andava in Egitto per servizio nostro. 1615 », Archivio Storico Capitolino, appendice Savelli, vol. 32, publié par Granata, Berlinda, « Appunti e ricerche d'archivio per il cardinal Alessandro Montalto », p. 52, dans l'ouvrage Cappelletti, (dir .), 2003.

Note949. En 1631, la collection comporte deux œuvres du Tempesta : « Caccia del Tempesta in ovato sopra pietra arboraria, cornici smaltate, long. On 10, alt. 9 » ; « Battaglia del Tempesta, vittoria di David contro Goliath, sopra diaspro, alt.on 4, long. 6 », archivio camerale Turino, N.XI.A.1632, publié par Campori, 1870, p. 88, p. 90. En 1635, l'inventaire dressé par Antonio della Cornia fait état de deux autres œuvres : « Caccia di leoni, ovato in pietra. Del Tempesta. Buono. A.p. 0.7 ; L.p. 0.9 / Sommersione di Faraone, pietra ovata. Del Tempesta. Buono », catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 200.

Note950. Toutefois l'attribution à Antonio Tempesta est rejetée en faveur d'un artiste du studiolo et notamment à son maître Jan van der Straet. Il sied donc de prendre avec prudence l'attribution et le témoignage d'Andrea Cioli. Antonio Tempesta ?, *Pêche des perles aux Indes*, huile sur lapis-lazuli, 42,5 cm x 60 cm, Paris, Louvre, inventaire 243. Catalogue raisonné, n° 83.

Note951. « .. Essendo il Serenissimo padrone stato oggi far gli altri regali presentato da monsignore Pietro Strozzi d'un bel quadro di lapislazzeri figurato di pescagioni e fatto per mano del Tempesta, a Sua Altezza è piaciuto estremamente e non si è saziata di considerarlo e di lodarlo, et io ho valuto significarlo a Vostra eccellenza, perché io intendendo io ch'ella ha veduto il detto quadro, sappia in quanta stima è tenuto da sua Altezza », A.S.F., Mediceo Principato 3512, c.s.n, lettre publiée par Barocchi, Bertelà, 2002, p. 154.

Note952. « Sommerzione di Faraone do figure piccole di braccio, e mezzo d'altezza / Un Mosè, che fa nascer l'acqua, ove molti affetati, e vari animali con pronte attitudine a quella sorgente corrono ; Due altri simili ove Giacob, e Laban si licenziano, ed una Vittoria degli Ebrei contro gli Assiri : in tutto ei pezzi, tutti sù l'alabastro dipinti, di mano del Tempesta, opere certo singolari, e prigiabili da gl'intendenti tenute », Bocchi, 1677, (1974), p. 407. Cette information est également signalée par Laura Laureati, dans catalogue exposition, Milan, 2000-2001, p. 92-93.

Note953. Lanzi, 1789, (1824), vol. 1, p. 331.

Note954. « Un quadro del Tempesta, che era un diluvio fatto in una Pietra Alberese con'un infinità di figurine, che fu' donato nel principio della Nunziata a sua Maesta », Barb. Lat., 5689, c.87 v, publié par Napoleone, dans Solinas, (dir.), 1989, p. 195.

Note955. Boyer, Volf, 1988, p. 28.

Note956. Bury, 1994.

Note957. Le livre de chasse, commencé en 1387, connaît un important succès. Il est publié pour la première fois en 1507 sous le titre « des deduiz de la chasse et des bestes sauvages et des oyseaux... » par Antoine Vérard, par Jean Treperrek et vers 1615 par Philippe le Noir. Gaston Phébus décompose son ouvrage en trois

parties. La première aborde les divers types de gibier que l'on peut chasser – cette catégorie est divisée elle-même en sous partie, une sorte de gradation entre les animaux herbivores et carnivores. La deuxième partie concerne la particularité des chiens de chasse et enfin la troisième partie expose les problèmes d'apprentissage et les divers types de chasse pratiqués. Chacune de ses considérations est accompagnée d'une miniature qui a certainement joué un rôle fondamental sur des artistes comme Jan van der Straet. On peut se référer au manuscrit 616 (Paris, Bibliothèque nationale de France), ou aux éditions suivantes : Phébus, Gaston, *Livre de Chasse, reproduction réduite des 87 miniatures du manuscrit français 616*, Paris, Berthaud, [s.d.] ; Bossuart, Robert et André, *Le Livre de la chasse de Gaston Phebus*, Paris, Emile Nourry, 1931. Ces deux éditions recensent de multiples répliques du manuscrit dont deux se trouvent à Rome à la Bibliothèque Vaticane – Reg 1323 et Reg. 1326.

Note958. L'ouvrage de Pietro Crescenzi a été traduit en français et publié en 1533 et 1539 à Lyon sous le titre *Le livre des prouffitz chapestres et rurault*. Certains passages sont consacrés aux oiseaux, aux méthodes de chasse ou de pêche.

Note959. *Venastiones ferarum, avium, piscium. Pugnae bestiarorum : et mutuae bestiarum* édité à Anvers vers 1600 par Philippe Galle.

Note960. Bok-van Kammen, Welmoet, *Stradanus and the hunt*, Baltimore, Maryland, 1977, 2 vol. Cet auteur se réfère à un manuscrit présentant des scènes de chasse - Fr 12399, Bibliothèque Nationale Paris – que nous n'avons pas consulté.

Note961. De nombreux artistes se livrent à la représentation de scènes de chasse dont Jean Brueghel l'Ancien dans un tableau intitulé *Paysage avec chasseur*, huile sur cuivre, 24 cm x 36 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts, peint lors de son séjour italien vers 1594-1595.

Note962. Sasse van Ysselt, (Van), Dorine, « Una composizione di Giovanni Stradano identificata : *La Pesca delle perle nel Golfo Persico* », p. 237- 242, dans « *Aux quatre vents* ». *Festschrift for Bert W. Meijer*, édité par W. A. Boschloo, Edward Grasman, Gert Jan van der Sman, Florence, Centro Di, 2002.

Note963. Meslay, Olivier, « Murillo and "smoking mirrors" », *The Burlington Magazine*, 143, février 2001, p. 73-79 ; Jordan, William B., « A Forgotten legacy : Murillo's cabinet pictures on stone, metal and wood », p. 63-73 dans, *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682. Paintings from American Collections*, catalogue d'exposition, Fort Worth, 2002 ; Meslay, Olivier, « Les peintures sur obsidienne », *Dossier de l'Art. Murillo*, n° 115, 2005, p. 34-39. Bartolomé Esteban Murillo, *Christ au jardin des oliviers*, huile sur obsidienne, 35,7 cm x 26,3 cm, Paris, Musée du Louvre, inventaire 932 ; *Christ à la colonne*, huile sur obsidienne, 33,7 cm x 30,7 cm, Paris, Musée du Louvre, inventaire 931 ; *Nativité*, huile sur obsidienne, 38 cm x 34,2 cm, Houston, Museum of Fine Arts.

Note964. Antonio Tempesta, *Chasse aux sangliers*, huile sur pierre dendritique, 29 cm x 25 cm, Lyon, collection privée ; Antonio Tempesta, *Scène de Chasse*, huile sur pierre dendritique, 40,7 cm x 31,2 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Inventaires 3057 et 3058 ; Antonio Tempesta (attribué à), huile sur albâtre, 30 cm x 38 cm, Ancône, Pinacoteca comunale, inventaire 33. Voir le catalogue raisonné des numéros 56 à 61.

Note965. Antonio Tempesta, *La Mort d'Adonis*, huile sur pierre dendritique, 27 cm x 36 cm, Turin, Galleria Sabauda, inventaire 475. Catalogue raisonné n° 58. *La Vision de saint Eustache*, huile sur pierre dendritique (ovale), 31 cm x 40 cm / *La Mort d'Absalom*, huile sur pierre dendritique (ovale), 31 cm x 37,5 cm, New York, Galerie Jean-Luc Baroni. Catalogue raisonné n° 60 et 61. Antonio Tempesta traite le sujet de la Vision de saint Eustache à plusieurs reprises et se réfère à la gravure d'Albrecht Dürer puisque la version de la galerie Baroni propose un traitement inversé quasiment similaire.

Note966. Les datations des gravures des scènes de batailles ou du plan de Rome proposées par Michael Bury

ne s'accordent pas avec celles d'Eckhard Leuschner qui date le plan de Rome de 1591 et les scènes de bataille entre 1607 et 1630. Toutefois, l'ensemble des critiques s'accorde pour dater le plan de Rome vers 1593. Antonio Tempesta, *Vue du Château saint Ange*, huile sur pierre paysagère, 17 cm x 19 cm, Vatican, Museo Vaticano, inventaire 40 839. Catalogue raisonné, n° 62.

Note967. « ... Al S.r. Antonio Tempesta per due quadretti in pietra cioè una battaglia et una adorazione di magi... », III. LMA.23-29. 15, Lavin Aronberg, 1975, p. 41.

Note968. Antonio Tempesta, *Prise de Jérusalem*, huile sur pierre paysagère, 23,5 cm x 37,5 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 520. Catalogue raisonné, n° 63.

Note969. Jacopo Manilli décrit les motifs évoqués par la pierre : « In quello d'alabastro dove la natura ha senza aiuto dell'arte formata una città, si vede dipinte la presa dell'istessa città fatta à forza da un esercito christiano contro i turchi : e ha forse il pittore voluto esprimere la presa di gierusalemme, descritta dal Tasso », Manilli, 1650, p. 112.

Note970. Andrea G. De Marchi nous signale que deux autres compositions sur albâtre, se trouvant dans les appartements privés Doria-Pamphili, dont un *Passage de la mer rouge*, pourraient également être de la main d'Antonio Tempesta.

Note971. Affinités stylistiques soulignées par Agnès Czobor.

Note972. Julius Goltzius a un lien de parenté avec Hendrick Goltzius. Il reprend les compositions de Hans Bol dont : *Passage de la mer rouge*, burin, 21,9 cm x 30,3 cm, Liège, Université, inventaire 34157; *Passage de la mer rouge*, burin, 21,7 cm x 30,3 cm, Liège, Université, inventaire 34158.

Note973. Attribué à Filippo Napoletano, *Attaque d'une forteresse*, huile sur pierre paysagère, 20 cm x 25 cm, Milan, collection Giulini. Catalogue raisonné, n° 178.

Note974. Cercle d'Antonio Tempesta, *Passage de la mer rouge*, huile sur onyx, 16 cm x 35,5 cm, Orléans. L'œuvre était attribuée en 1876 à un élève d'Antonio Tempesta, Donato Tempestino.

Note975. Hans Rottenhammer, *Le Passage de la mer rouge*, pierre noire, lavis, 147 mm x 493 mm, Chatsworth, collection du Duc Devonshire. Pour plus d'informations sur le séjour romain d'Hans Rottenhammer : Hochmann, Michel, « Hans Rottenhammer and Pietro Mera : two northern artists in Rome and Venice », *The Burlington Magazine*, 145, septembre 2003, p. 641-645.

Note976. Annibale Carrache, *Saint Antoine de Padoue et Jésus / Pietà*, huile sur albâtre, 23,5 cm x 31 cm, El Escorial, inventaires 10044127 et 10044126. Catalogue raisonné, n°449 et 450.

Note977. L'étude de Cecilia Cavalca montre que les peintures sur pierre étaient également appréciées des collectionneurs bolonais bien que la production paraisse plus sporadique. Cf. Cavalca, p. 201-206 dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001.

Note978. Röttgen, Herwarth, Schleier, Erich, «“Perseus befreit Andromeda“: ein unbekanntes Werk von Giuseppe Cesari, Gen. Il Cavalier d'Arpino», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 35, 1993, p. 192-213. Röttgen, Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rome, Ugo Bozzi, 2002.

Note979. En l'absence de dimensions, il est assez difficile de mettre en rapport ces différentes descriptions avec les œuvres décrites peu auparavant. L'inventaire du duc de Mantoue de Ferdinando Gonzaga indique « un quadretto di pietra dipintovi sopra cadmo che libera Andromeda con cornici d'ebano con un filetto d'oro lire 60 », publié par Luzio, 1913, p. 119. L'inventaire de Giuseppe Pignatelli mentionne « un Andromeda in pietra legata ad un scoglio con un huomo a Cavallo che amazza il mostro, cornice dorata del Cavr Giuseppe

alto p.mi » Carlo Benocci publie l'inventaire de la famille Conti dans lequel est recensé le 1 mai 1786 : « Un quadro in lavagna palmi 3 largo 2 ½ cercasi con cornice intagliata e dorata rappresentante Perseo e Andromeda del Cavalier d' Arpino Sc.50 ». Benocci, Carlo, « Gli ultimi splendori di una grande famiglia : l'inventario dei quadri del cardinal innocenzo Conti », *Ricerche di Storia dell'Arte*, n° 77, 2002, p. 85-99. Enfin, les œuvres du cavalier d'Arpin sont aussi présentes dans les collections napolitaines puisque l'on trouve dans la collection de Giuseppe Maria della Leonessa, prince de Supino en 1772 « Altro rappresentante S. Michele sopra picciola conetta di Pietra del cavalier Giuseppe d' Arpino » ainsi qu'un « atto di S. Michel Arcangelo dipinti sopra Agata orientale del cavaliere Giuseppe d' Arpino », A.SN., *Processi antichi in ordinamento*, f.8v, publié par Labrot, 1992, p. 468.

Note980. Parmi les œuvres saisies par Scipione Borghese, enregistrées dans l'inventaire de 1607 : « Un altro quadretto in pietra con un S. Giorgio a Cavallo senza cornici », De Rinaldis, Aldo, « Documenti inediti per la Storia della R. Galleria Borghese in Roma. Le opere sequestrate al Cavalier d' Arpino », *Archivi d'Italia*, 2/3, 1936, p. 110-118.

Note981. Giuseppe Cesari, *Saint Georges tue le dragon*, huile sur ardoise, 51 cm x 40 cm, Zagreb, Galerie Strossmayer, inventaire 103. Catalogue raisonné, n° 88.

Note982. « Un altro quadretto di Paesi con S. Giovanni con le cornici noce dorate », cité dans Röttgen, 2002, p. 369.

Note983. Salerno, Luigi, « L'Opera di Antonio Carracci », *Bolletino d'Arte*, 1956, p. 30-37 ; Frisoni, Fiorella, « Antonio Carracci : riflessione e aggiunte », *Paragone*, n° 367, 1980, p. 22-41 ; Lollini, Fabrizio, « Antonio Carracci », dans Negro, Emilio, Pirondini, Massimo, (dir.), *La Scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modène, Artioli, 1995, p. 137-145.

Note984. Lollini, 1995, p. 137.

Note985. Frisoni, 1980, p. 26.

Note986. Cavalli, Gian Carlo, Arcangeli, Francesco, Emiliani, Andrea, Calvasi, Maurizio, (dir.), *Li Carracci*, catalogue d'exposition, Bologne, 1956, notice n° 113 p. 247. Dès l'inventaire de 1688, la peinture apparaît sous l'attribution erronée du Dominiquin puis, elle ne cesse de changer d'attribution et nous même avons commis l'erreur dans l'article, Collomb, Anne-Laure, « Les Traités artistiques et la peinture sur pierre (XVI-XVIIe siècles », *Histoire de l'Art*, n° 52, Juin 2003, p. 111-120, de l'attribuer à Annibale Carracci.

Note987. Negro, Pirondini, (dir.), 1995, p. 148. L'œuvre est mise en rapport avec deux dessins à Windsor (inventaires 2133 et 2137).

Note988. « Alcuni alabastri per il cardinal Orsino », Mancini, 1614-1620, (1956), p. 221.

Note989. « Dall' Illustriss. Sig. cardinale Orsino quindici scudi che ne restava da avere, oltre ai venticinque già ricevuti dell' Andromeda pintagli nell' alabastro », Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina Pittrice. Vite de Pittori bolognesi del conte Carlo Cesare Malvasia*, 1614-1620, édition consultée, Bologne, Tipografia Grafica Ancona, 1841, vol. 1, p. 372.

Note990. « Un Andromeda in Alabastro figure piccole con cornici del Caracci sc. 30 », Archivio Capitolino, Rome, publié par Rubsamén, 1980, p. 14.

Note991. Schleier, Röttgen, 1988, p. 6, p. 197. Anonyme, Bologne ?, *Persée délivre Andromède*, huile sur onyx, 41 cm x 36 cm, collection privée. Nous pouvons également mettre en rapport la gravure de Goltzius avec deux représentations - l'une vendue par Colnaghi et l'autre à la galerie Doria Pamphili, selon la publication de Stephen Pepper, 1984 - de Guido Reni qui s'inspirent également de cette composition - et qui ont peut être conduit Antonio Carracci à reprendre cette idée.

Note992. Antonio Carrache, *La Vocation de Saint Pierre*, huile sur lapis-lazuli, 16,2 cm x 31,8 cm, Vente Sotheby's New-York, 21 au 23 janvier 2003, n° 2. Catalogue raisonné n° 454.

Note993. Lollini, 1995, p. 142.

Note994. Atelier de Guido Reni, *Vierge avec l'enfant dormant*, huile sur ardoise, 43 cm x 55,5 cm, Milan, Collection Giuliani. Voir le catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, notice n° 38. Catalogue raisonné n° 462.

Note995. Parmi les différentes versions : Atelier de Guido Reni, *Vierge avec l'enfant dormant*, huile sur ardoise, 39 cm x 30 cm, Clermont-Ferrand, Musée Bargouin, inventaire 561. Catalogue raisonné n° 461.

Note996. « Adi primo genaio 1610 / Al Sig.r Pasqual Ottini, per comprare parangoni, scudi cinquanta, a Verona / Per altri paragoni comprati in Roma scudi trenta », d'après les archives de la Morgan Library, MA 2694, publiées par Pepper, 1971, p. 316.

Note997. « Un quadro con la cornice dorata piccolo con una testa della Madonna dipinta in marmoro da Guido Reno », Palais du marquis Mario Orsi, paroisse de San Michele de Leprosetti, ASB, Notarile , publié, entre autre, par Cavalca, dans catalogue exposition, Milan, 2000-2001, p. 204 ; « Quadro a otto faccie dipinto sulla pietra con la Madonna è opera di Guido Reni », Palais Bonfilioli das la rue majeur du seigneur sénateur, BCA, Oretti XVIII secolo, ms. B. 104, partie II, p. 75, publié par Cavalca dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p.206.

Note998. Askew, Pamela, « Ferdinando Gonzaga patronage of the pictorial art : the Villa Favorita », *Art Bulletin*, 1978, vol. LX, p. 274-298. Voir également : Braghirolli, Wilhelmo, « Guido Reni e Ferdinando Gonzaga », *Rivista Storica mantovana*, vol. 1, 1885, p. 88-104 ; Marani, Ercolano, Perina, Chiara, *Mantova, le arti. Dalla Metà del secolo XVI ai nostri giorni*, Mantoue, Istituto Carlo d'Arco, 1965, vol. 2, p. 473.

Note999. Luzio, 1913, p. 116-126.

Note1000. Pour une analyse de toutes ces œuvres : Pepper, Stéphane, *Guido Reni : a complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984.

Note1001. Le tableau est mentionné dans l'inventaire de 1603 comme « un quadretto in lavagna con la Madonna, Christo, S.ta Caterina, Sta Cecilia e S. Gioseffe con una coperta di rame dipinta col rubbio che vidde Moise, de mano dell'istesso con cornice dorata », publié par Cesare d'Onofrio, « Inventario dei dipinti del Cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603 », Onofrio, *Palatino*, 1964, p. 202-211.

Note1002. Francesco Albani, *Vierge à l'enfant*, huile sur ardoise, 20 cm x 24 cm, Rome, Pinacoteca Capitolina, inventaire 77. Thème repris dans une variation également peinte sur marbre : diamètre 27, 3 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inventaire 860.I.244. Catalogue raisonné n° 458.

Note1003. « Altro alto p.mi I = 8, largo p. mi I= rap.a la Madonna col Bambino in seno dell' Albani », Ghezzi 1686-1726, Inventario de' Quadri della Casa Sacchetti del 1726, publié Puglisi, Catherine, *Francesco Albani*, Londres, Yale University, 1999, n° 63, p. 148.

Note1004. Pour chacune de ses compositions, Francesco Albani privilégie la clarté. Pietro Zampetti avance l'hypothèse d'une autre attribution à cet artiste : il s'agirait de l'une des deux peintures sur ardoise, *Léto transforme les bergers en grenouille*, qui se trouve au musée de San Severino dans les Marche. Voir Moretti, Mario, Zampetti, Pietro, *San Severino Marche : Museo e pinacoteca*, Bologne, Calderini, 1992, n° 19 et 20. Francesco Albani ou école bolonaise ?, *Léto transforme les bergers en grenouille*, huile sur ardoise, 30 cm x 35 cm, inventaire 19 et école bolonaise, *Diane et Actéon*, huile sur ardoise, 30 cm x 35 cm, inventaire 20, San Severino Marche, Marche. Catalogue raisonné n° 465 et 466.

Note1005. « Dell' Albano. Una Semele in un' Agata, forma ovata », Legati, 1677, p. 515.

Note1006. Schaack, (Van), Eric, *Francesco Albani, 1578-1660*, Michigan, University Microfilm, 1970.

Note1007. « Il quadretto di fama sopra lavagna oserei di mandarlo, ma prima darli alcune pennellate senza rimuoverlo dalla sua prima dispositione, perchè è troppo grasso. Ansi mi fece mandara una lastretta di rame poco più grandetta della lavagna, mi e riuscita, chi di già io lo Abbozzatta, il soggetto è il medesimo Christo morto fra gl' Angeli, in braccio ma per essere alquanto più grandetto il Rame, io lo rappresentato Christo in atto di volere resuscitare prima e andare al Limbo [...] voglio finirlo, prima a Dio piacendo a mandare la lavagna ...», lettre de Francesco Albani à Girolamo Bonini, datée du 20 juillet 1658, extraite de la collection de Max Thorek à Chicago vendue en 1960 et publiée par Schaack, 1970, p. 140.

Note1008. À partir de 1550, les artistes, soit par désir de formation, soit pour fuir un climat politique instable dans les Provinces-Unies, se rendent en Italie en grand nombre.

Note1009. Voir : *Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese nel Seicento nella Repubblica veneta*, catalogue d'exposition, Padoue, 1990 ; *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, catalogue d'exposition, Bruxelles/Rome, 1995.

Note1010. Ils indiquent bien souvent l'auteur sous la mention « maniera fiamminga »

Note1011. Anonyme, *Paysage*, huiles sur albâtre, 15 cm x 22 cm, Milan, collection Giulini. Federico Zeri avait été amené à considérer ces deux oeuvres comme des peintures tardives pouvant dater du XVIII^e siècle. Catalogue d'exposition, Milan, 2002-2001, n° 110 a et 110 b.

Note1012. guiffrey, 1911, p. 250. L'inventaire de Le Nostre fait état de nombreux tableaux peints sur cuivre ou pierre dont « deux petits tableaux peints sur ardoise, représentant des Animaux, peints par Jean Niel, prisez ensemble. 30 ». Enfin, il possède certaines peintures de sujets insolites et rarement rencontrés tel « deux tableaux en rond, peints sur ardoise, représentant Deux perroquets, avec leurs bordures, prisez ».

Note1013. Se référer : *Bruegel. Une dynastie de peintres*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1980 ; Bedoni, Stefania, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Florence, [u.a], Selbstverlag, 1983, p. 42. Stefania Bedoni parle d'une collaboration entre Brueghel, Rottenhammer et Bril, mentionnée par Ridolfi et Baldinucci. Or, ces rapports jouent certainement un rôle important dans l'emploi de supports comme le cuivre et peut-être la pierre.

Note1014. Cette hypothèse pourrait être confirmée par le fait que Erico Putaneo commande à Jan Brueghel « Una Maddalena dipinta in marmero », publié par, Agosti, 1996, p. 160.

Note1015. Baer, Rudolf, *Paul Bril. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, Munich, Grassi, 1930.

Note1016. « Due quadretti dipinti in pietra con marine con cristallo avanti e sue cornici di ebano negro opera del Brillo », inventaire Onofrio Colonna, 1679, publié par Safarik, 1996, p. 135.

Note1017. « Un quadro in pietra con diverse con cristallo avanti e cornice d'ebano negro opera del Brillo », Inventaire Onofrio Colonna, 1679, Safarik, 1996, p. 136.

Note1018. « Una lavagna a giacere dipinta d'un paesono con scoglio, boscaglia e caduta d'acqua, longa un palmo et un quarto alta un palmo incirca. Di paolo Brilli, cornice allla fiorentina liscia e dorata », inventaire 1675, cité sur la base de donnée du Getty Provenance Index : Archival Documents database, [http : //www.getty.edu](http://www.getty.edu).

Note1019. Dezallier d'Argenville, 1745, vol. II, p. 129. C'est avec grande prudence qu'il faut prendre cette information car les inventaires Médicis ne font aucun cas d'une peinture de Paul Bril sur pierre et la collection exposée au palais Pitti ne conserve aucune peinture pouvant se rapprocher de cette description.

Note1020. « Un quadro di marmo bianco sia alabastro orientale alto b. 12/5, largo il simile dipintovi di mano di P. Brilli un paese con veduta d'un fiume in lontananza, con molte figurette piccole della parte sinistra che rappresentano nostro Signore con i discipoli in atto di render la vista al cieco nato », A.S.F., Guardaroba, XII, n° 40, Guardaroba della Villa di castello, publié par Bodart, Didier, (dir.), *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogue d'exposition, Florence, 1977, n°XXVIII, p. 317 – cité dans les inventaires de 1704 à 1769.

Note1021. Blanc, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole flamande*, Paris, Jules Renouart, 1864, p. 6.

Note1022. Pour Bartholomeus Spranger : Diez, Ernst, «Der Hofmaler Bartholomäus Spranger », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVIII, 3, 1909-1910, p. 93-151; Niederstein, Albrecht, «Das graphische Werk des Bartholomäus Spranger », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1931, p. 1-33 ; Henning, Michael, *Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546-1614) : höfische Malerei zwischen "Manierismus" und Barock*, Essen, Blaue Eule, 1987.

Note1023. Voir notamment l'inventaire de Léopold publié : « Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Willehm von oesetreich. Nach der original handschrift im fürstlich schwarzenber'schen Centralarchiv herausgegeben von Adolf Berger », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1883, p. LXXXVI-CLXXVII. Voir aussi Voltolini, (Van), Hans, «Urkunden und regesten aus dem k. Und k. Haus-Hofund Staatsarchiv in Wien», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13, 1892, p. XXVI-CLXXIV.

Note1024. Bauer, Rudolf, Peltzer, Arthur, « Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 3, 1911-1912, p. 71-182 ; Jacoby, Joachim, *Hans von Aachen*, Rotterdam, Sound and Vision interactive, 1990.

Note1025. «N. 949 Auff wasser grauer marmorstain, darauf H.V.A. ein tempest und ungescritter mit plitz und schiffbruch gemalt / n° 950 Ein ander gleichmessiger marmelstain, darauf H.V.A. ein höll, zauberey und beyenwerck gemalt / n. 957 Von H.V.A. ein doppelt gemalter alabaster : uff einer seitten ist unser fraw in der sonnen, uff der andern, wie der trach auß dem himel under sich herabgestürtz wirt / n. 954 Von H.V.A. uff schwartzen Marmor gemalt, wie hey der nacht 2 knaben von einem brandt ein leicht, uffblasen, der stain est 8 esst / n. 944 Ein klein quaderlin von H.V.A. gemalt auf or alabaster historia von Pluto und Proserpina mit vilen flagdergeisten und höll», publié par Bauer, Haupt, 1976, p. 139. En revanche l'inventaire de 1621 – manuscrit N° 8196 ; hist. Prof 3481, Bibliothèque de Vienne - ne mentionne pas les supports. Voir Zimmermann, Heinrich, « Das Inventär der Prager Schatz und Kunstammer, vom 6 December 1621 », *Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1905, p XIII-LXXXVIII.

Note1026. Hans van Aachen, *Allégorie de la guerre*, huile sur albâtre, 16 cm x 12 cm, Nüremberg, Germanisches nationalmuseum, inventaire Gm 1235. Catalogue raisonné n° 627.

Note1027. Hans van Aachen, *Lamentation sur le christ mort*, huile sur marbre noir, 16,5 cm x 22 cm, Inventaire 129, Kremsmünster / Benediktinerstift. Catalogue raisonné n° 633. Hans van Aachen a souvent peint selon ce modèle et la description du tableau de Philipp Hainhofer en 1611 correspond à une composition similaire. Il indique « un täfelin auf schwartzen stain vom Hans gemalt, daB ist wiez Christus im grab liget, und 2 Engel ihme aufwarten, die 2 liechter aber so darbei stehen ist auf Papistische art hinzu gemacht worden, und wûrd von den liechtern bei der begrebt nub Chriti in hailiger schrift sonst nichts gelesen », publié par Doering, 1894, p. 148.

Note1028. Zimmer, Jürgen, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, [Weissenhron], A.H. Konrad, [1971] ; Zimmer, Jürgen, *Joseph Heintz der Ältere : Zeichnungen und Doumente*, Munich, Deutscher Kunstverlag, [1988?].

Note1029. D'après Joseph Heintz le Vieux, *Madeleine et un ange*, huile sur ardoise, 28 cm x 24,5 cm, Milan, Collection Giuliani.

Note1030. « N. 952 Von O. Heintzen uff or : alabaster gemalt, uff seiner seitten ein englischer gruß, uff der andern reitten ein wiehnachten», Bauer, Haupt, 1976, p. 139. Les auteurs mettent en rapport cette description avec deux peintures qui se trouvent au Kunsthistorisches Museum de Vienne sous le numéro d'inventaire 2867.

Note1031. Anonyme, *Scène galante*, huile sur pierre noire, 36 cm x 50 cm, Milan, Collection Giuliani.

Note1032. Hochmann, 2003, p. 641-645. Voir également : Schlichtenmaier, Harry, *Studien zum werk Hans Rottenhammer des Älteren (1564-1625). Maler und zeichner mit Werkkatalog*. Dissertation zur elangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie der Fakultat für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1988.

Note1033. « Nel principio del suo operare dipingeva piccioli rametti», Ridolfi, 1648, p. 76.

Note1034. Hans Rottenhammer ?, *Loth et ses filles*, huile sur ardoise, 59,7 cm x 27,9 cm, Milan, Collection Giuliani. Vendue le 16 mai 1996 par Sotheby's New-York sous l'attribution à Felice Brusasorci. Cette version diffère totalement de celle également attribuée à Hans Rottenhammer, exposée au Chatsworth. Hans Rottenhammer, *Loth et ses filles*, huile sur pierre noire, 28 cm x 23 cm, Chatsworth, Collection du duc Devonshire. Catalogue raisonné n° 637.

Note1035. Hans Rottenhammer, *Hercule et Omphale*, huile sur pierre de touche, 43 cm x 35 cm, inventaire 1052, Padoue, Museo Civico. Catalogue raisonné n° 636.

Note1036. Briganti, Giulio, « Pieter Van Laer e Michelangelo Cerquozzi », *Proporzioni*, 1950, p. 185-198 ; Briganti, Giulio, Trezzani, Ludovica, Laureati, Laura, *I Bamboccianti pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, Ugo Bozzi, 1983. Voir en particulier la lettre d'Andrea Sacchi faisant part à Francesco Albani le 28 octobre 1651 de son dédain pour ce type de représentation.

Note1037. Michelangelo Cerquozzi, *Homme avec un chien*,huile sur ardoise(octogonale), 21 cm x 19 cm, n. 1252, Florence, Galleria Palatina, inventaire 1890 ; *Cardeuse de lin*, huile sur ardoise (octogonale), 21 cm x 23 cm, Florence, Galleria Palatina, inventaire 1250. Catalogue raisonné n° 97-98.

Note1038. Michelangelo Cerquozzi, *Berger avec un enfant*, huile sur ardoise, 21 cm x 18,5 cm, Lyon, collection Gilbert Molle. Catalogue raisonné n° 100.

Note1039. « Due quadretti in lavagna con figurine Rustiche grandi p.mi I di mano di Michelangelo delle Battaglie / Due lavagne con figurine di mano del Miche Angelo delle Battaglie » A.S.R., Miscellanea Famiglie Massimo, busta 107, fascio 3, fol. 10v, 12 r, publié pour la première fois par Orbaan en 1920, puis Beaven, Lisan, « Cardinal Massimo Massimi (1620-1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1678 inventory », *Journal of the History of Collections*, 15, 2003, p. 27-29.

Note1040. « Idem lascio all' Ill. Mo Mons. Salvietti in segno di servitù un paragone incorniciato con il buone Ladrone dipinto», testament de Michelangelo Cerquozzi, A.C., 30 notai capitolini, Uff. 2, vol. Leonardus Bonannus Notarius p. Pars instrumentorum 1660, publié par Briganti, Trezzani, Laureati, 1983, p. 379. Cette description apparaît une deuxième fois avec la mention des dimensions soit deux *palmi*.

- Note1041. « Due Quadretti in pietra bislunghe di mezzo palmo incirca con cornici indorate simili in uno vi sono due cavalli con due contadini e da un parte vi è un fuoco nel' altro vi sono due contadini e alcuni bovi », publié par Safarik, 1996, p. 155.
- Note1042. « Un paese in pietra lavagna di un palmo e mezzo p. traverso con cornice indorata finge una notte in mezzo vi sono due alberi grandi e sotto vi sono tre bovi di una parte e un fuoco in terra e diversi che si scaldano », publié par Safarik, 1996, p. 160.
- Note1043. « Due quadretti in pietra lavagna meno di un p. mo traverso con cornici indorate simili in uno vi sono due cavalli e due figure una a cavallo e l'altra vicino ad un fuoco nel' altro vi sono due cavalli uno de'quali tira calci et una figure con un lume in mano », publié par Safarik, 1996, p.176.
- Note1044. Pratique qu'il semble délaisser à son retour à Delft et qui montrerait que le marché romain était propice à ces petites représentations sur pierre. Voir : [collectif], *Leonaert Bramer 1596-1674 ; Ingenious painter and daughtsman in Rome and Delft*, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1994.
- Note1045. Leonard Bramer, *Halte de cavaliers autour d'un feu*, huile sur ardoise, 16,5 cm X 21,7 cm, Gand, collection privée. Catalogue raisonné n° 661.
- Note1046. Leonard Bramer, *Conversion de Saul*, huile sur ardoise, 22 cm X 32 cm, Milan, Collection Giuliani.
- Note1047. Leonard Bramer, *les Trois Marie au tombeau du Christ*, huile sur ardoise, 33 cm x 53 cm, Rome, Collection Lemme. Catalogue raisonné n° 655.
- Note1048. Salerno, Luigi, «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani», *Burlington Magazine*, n° 682, 1960, p. 21-27 / n° 684, 1960, p. 93-104 / n° 685, 1960, p. 135-148.
- Note1049. Baldrija, *Il Rapporto arte-scienza nella Roma di primo Seicento : collezionismo scientifico e mecenatismo artistico presso l'Accademia dei Lincei (1603-1680)*, tesi di dottorato, Rome, Universita della Sapienza, professore Silvia Danesi Squarzina. Thèse non consultée mais mentionnée par : Danesi Squarzina, Silvia, *La Collezione Giustiniani*, Turin, Giulio Einaudi, 2003, vol. 2, Inventaire I, p. 467.
- Note1050. Grâce aux études de Godefrius Joannes Hoogewerff nous savons également qu'il habite avec Jacques de Hase entre 1602 et 1604 dont il aurait pu être l'élève en 1603. Pour cet artiste, se référer à deux ouvrages importants : Hoogewerff, Godefridus Joannes, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en geleerden*, Matinus Nijhoff, 1913, vol II ; Hoogewerff, Godefridus Joannes, *Documenten betreffende nederlandsche Schilders te Rome omstreeks het midden der XVI Eeux*, Rome, Nederlandish Historich Instituut te Rome, 1932, p. 10.
- Note1051. Bodart, Didier, *Les peintres des Pays Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIe siècle*, Rome, Institut Historique belge de Rome, 1970, vol. 1, p. 41
- Note1052. Bodart, 1970, p. 41.
- Note1053. « Dui quadretti in pietra di grandezza simili alli suddetti, Uno con l'istoria del principio del Diluvio universale, l'altro con il Fine di detto Diluvio di mano d'Antonietto fiammingo con cornice dorata / Tre quadretti maggiori delli suddetti in pietra alta palmi due 2 larg. 2 il primo con l'istoria della caduta degli angeli dal cielo, il 2 col Giudizio Universale, il 3 con la Ressurr.ne della Beata Vergine in presenza delli Apostoli tutti con loro cornice dorata di mano di Antonietto Fiammingo / un quadretto picciolo assai minore delli detti di sopra della grandezza di un palmo in circa in pietra con la veduta del giardino con la figlia del Re Faraone, che fa raccogliere Moisè Bambino portato dal fiume in una cuna con cornice dorata di mano di Antonietto Fiammingo », Salerno, 1960, p. 97.

Note1054. Vannugli, Antonio, « Sigismondo Laire. Note documentarie su un « uomo senza opere » nella Roma del Seicento », *Studi Romani*, 33, 1985, p. 15-25.

Note1055. BAV Vat. Lat 890 5, 11, f. 77 : « 1592. 6 octob. B. Raphael. D. Ventura Salimbeni Samne. Et. D. Antonia Perini in via Cursus et conspectu S. Ambrossi Patr. D. Sigismundus Laerer de Baviera et D. Sophonisba mele Rom ». Cette information a été publiée par Noack, Friedrich, *Thieme Becker Künstlerlexicon*, vol. XXII, [1928], p. 233 et reprise par Vannugli, 1985, p. 13.

Note1056. Nous reprenons les données biographiques publiées par Antonio Vannugli.

Note1057. « Vienne in Roma sotto il pontefice Gregorio XIII. Capitò in casa di Francesco da Castello fiammingo miniatore, e da lui apprese il buon modo di dipingere in piccolo [...]. Si che diedersi da colorire in rame piccole figure [...] dipinse per diversi Principi e Principesse, e molte volte dipingeva in gioie diverse come Lapislazzalo, Agate, Smeraldi, Corniole, ed altre cose ; e diverse storie piccole vi esprimeva degne d'esser vedute e ammirate », Baglione, 1642, p. 353-354.

Note1058. La connaissance d'Antonio Tempesta pourrait avoir induit cet artiste à se spécialiser dans cette technique.

Note1059. « A Sexismundo pintor [24 escudos] por doze imagenes que pinto en doze piedras [...] ; le 4 janvier 1624 : « A sexismundo pintor [384 giulios] por la hechura de tres san Fran[cis]cos de Asis y siete Santos diferentes en siete piedras y otras dos en lamina [...] ; mars 1624 : « A Sexismundo pintor [320 giulios] por ocho imagenes que pinto en quatro piedras y dos ninos Jesus que en todas son diez » ; mai 1624 : « a Sexismundo pintor [96 giulios] por tres Ymagenes que pinto en dos piedras. Una de santa Maalamor [?] otra de nra Señora del Populo y otra de [the conversion of paul »] ; juin 1624 : « A sexismundo pintor [804 giulios] por veinte y dos imagenes ademas » ; octobre 1624 : « a Sigismundo pintor [1 216 giulios] por la hechura de [38] ymagenes que pinto las [24] en laminas degl. Las doze a francia y [14] en piedras de Venecia » ; novembre 1624 : « A sexismundo pintor [128 giulios] por quatro pinturas que hizo en dos piedra de Venezia » ; septembre 1625 : « a Sigismundo pintor [200 giulios] por cinco piedras pintadas » , Madrid, Archivo Historico Nacional, Seccio Osuna, Cartas Legajo 582, Cuentas / Libro de Cargo de los oficiales de la cassa del Duque de Pastrana.. desde 29 Marzo de 1623, publié par Burke, 1989, p. 73-78.

Note1060. Ruiz Alcon, Maria Teresa, « Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional », *Reales Sitios*, 38, (1973), p. 53-59. Le reliquaire a été également publié par Sánchez Hernández, Maria Leticia, dans le catalogue d'exposition, *Navidad en Palacio : De Nazaret a Belén*, Madrid, 2000, n° 4. Sigismondo Laire, reliquaire comportant deux scènes peintes, *Annonciation* et *Résurrection*, huiles sur albâtre, 25 cm x 20 cm, Madrid, Monasterio de la Encarnacion, inventaire 00620358.

Note1061. La restauration des deux peintures en 2000 a contribué à faire apparaître l'inscription et explique l'erreur de Maria Teresa Ruiz dans la retranscription de la date et de la signature.

Note1062. Anonyme, école romaine ?, *La Tentation de saint Antoine*, huile sur albâtre, 19 x 13 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 474 ; anonyme, école romaine ?, *Vision de saint Augustin*, huile sur abâtre, 19 x 27 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 477.

Note1063. Bertolotti, Anna, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, G. Mondovi, 1886, 255 p.

Note1064. Bousquet, Jacques, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*, Montpellier, Alpha, 1980

Note1065. « Io stava ad abitare con il querelato e questa mattina ho cominciato a sgombrare di detta casa et avendo lassato una pietra di alabastro di 4 palmi dipintavi in essa Sodoma con Loth e suoi figlie quale lassai

in camera dove habitavo, essendo ritornato per prenderlo nella camera che aveva lasciato chiusa trovai la porta scassata e non più la pietra. Non essendovi altri in detta casa che l'abbate gliene do querela », Bertolotti, Anna, *Artisti Subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, Mondovi, 1884, p. 171. Le romain Bartolomeo Costa confirme d'avoir vu cette peinture sur pierre. Anna Bertolotti retrouve différents documents afférant à cet artiste : le 31 juillet 1604, il est arrêté dans l'auberge de la Volpe in Torre lors d'une dispute et présenté comme peintre français. En 1611, présent à Rome, il est appelé comme témoin lors d'une dispute. En décembre 1614, il se querelle et est inscrit comme habitant proche de San Salvatore delle coppelle. Le 5 novembre 1615 il reçoit 200 scudi d'Anna de Campis. Enfin un peintre septentrional anonyme témoigne du fait qu'il vient du Piémont. On trouve un Claude Escouffier habitant en vallée d'Aoste en 1549. Pour toutes ces informations voir : Bertolotti, 1884, p. 171-172 ; Bertolotti, 1886, p. 91-92.

Note1066. Lépicié, Bernard, *Les Vies des premiers peintres du roi depuis Mr Le Brun jusqu'à présent*, Paris, Durand, 1752, p. 17. De plus, le musée des Beaux Arts de Reims comporte un *Portrait d'Henriette Selicart* attribué à Charles Le Brun peint sur marbre.

Note1067. Paola, Pacht Bassani, Kespern, Sylvain, *Seule la peinture...Pierre Brébiette (1598 ?-1642)*, catalogue d'exposition, Orléans, 2001-2002. Voir également : Pacht Bassani, Paola, « Redécouverte de Brébiette une expression du génie français sous Louis XIII », *L'Objet d'Art. L'Estampille*, n° 365, 2002, p. 46-55.

Note1068. Toutefois, Fabienne Bertin remarque que les écrits de Félibien sont entachés d'erreurs et certaines données biographiques sont à prendre avec grande prudence. Bertin, Fabienne, *Recherches sur le séjour florentin de Jacques Stella*, mémoire de Maîtrise sous la direction de Gilles Chomer, Université lumière Lyon II, 1995-1996.

Note1069. Sur cette problématique voir notamment l'article de : Kespern, Sylvain « Jacques Stella ou l'amitié funeste », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1509, 1994, p. 185-201.

Note1070. Les problèmes d'atelier exceptés, de nombreuses œuvres de Jacques Stella ont été gravées par Jean Languille ou Audran ce qui explique la profusion des modèles de Jacques Stella.

Note1071. Bibliographie sur les Bouzonnet-Stella : Kespern, Sylvain, « Antoine Bouzonnet Stella, peintre (1637-1682). Essai de catalogue », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1988, (1989), p. 32-54 ; Kespern, Sylvain, « Mariette et les Bouzonnet Stella. Notes sur un atelier et sur un peintre graveur, Claudine Bouzonnet Stella », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993 (1994), p. 31-41.

Note1072. guiffrey, 1877, p. 34.

Note1073. VentePhillips Londres, 11 décembre 1990, n° 53.

Note1074. Thuillier, Jacques, « Les premiers compagnons français à Rome », p. 96-116, dans Chastel, André, (dir.), *Nicolas Poussin : colloques internationaux*, Paris 19-21 septembre 1958, Paris, CNRS, 1960 ; Blunt, Anthony « Jacques Stella, the De Masso family and falsifications of Poussin », *The Burlington Magazine*, n° 861, 1974, p. 745-751 ; Rosenberg, Pierre, (dir.), *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogue d'exposition, Florence, 1977 ; Rosenberg, Pierre, « Tableaux français du XVIIe siècle », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n° 5-6, décembre 1979, p. 401. ; Barroero, Liliana, « Una traccia per gli anni romani di Jacques Stella », *Paragone*, n° 347, janvier 1979, p. 3-24 ; Chomer, Gilles, « Jacques Stella "pictor lugdunensis" », *Revue de l'Art*, n° 47, 1980, p. 85-89 ; Chomer, Gilles, « Jacques Stella : dessins préparatoires », p. 185-201, dans *Dessins français aux XVIIe et XVIIIe siècles*, rencontre de l'école du Louvre, actes du colloque, 24-25 juin 1999, Paris, Louvre, 2003. Plus généralement sur la peinture française : merot, Alain, *La Peinture française*, Paris, Gallimard / Electa, 1994.

Note1075. Félibien, 1666-1668, (1967), t. IV, p. 406-414.

- Note1076. Maetzke, dans, catalogue d'exposition, 1970, n° 17. Anonyme, Rome ou Venise ?, *Déluge*, huile sur marbre, 71,5 cm x 53 cm, Florence, Istituto di Studi Etruschi.
- Note1077. Catalogue d'exposition, Florence, 2001, n° 18, notice de Stefano Ciascu
- Note1078. Anonyme, *Déluge*, huile sur marbre, 51 cm x 68 cm, Milan, collection Giulini. Anonyme, *Déluge*, huile sur marbre, 51 cm x 68 cm, Milan, collection Giulini.
- Note1079. D'après Joseph Heintz le Vieux, *Enlèvement de Proserpine*, huile sur pierre de touche, 52 cm x 69 cm, Florence, Palazzo Pitti, inventaire 564. Chiarini, Marco, « Un Ratto di Proserpina in cerca d'autore », pp. 311-313, publié par Achim Gnann, Heinz Widauer (éd.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milan, 2002.
- Note1080. Documentation Gilles Chomer.
- Note1081. « Quadro in pietra di paragone con Christo quando fu condotto avanti Pilato, 15 écus, per la cornice d'ebano intarsiata di più profili d'argento, 16 écus, per un altro quadretto ottangolo con una Madonna col figlio in braccio in pietra di paragone », Bousquet, 1980, p. 138.
- Note1082. Peut-il s'agir du tableau payé le 25 juin 1632 ?
- Note1083. « 3 maggio 1634 / Donato da sua Em.za all »Ambasciatrice di Spagna cioè un quadretto di p.mo e me.z con cornice d'Ebano fatta a onde et il fregio di pietre diverse e profilato, con l'*Annuntiata* depinta in lapis lazaro di mano del (Giacomo) Stella », III. Lib. Ric. C. 33-35. 90 v., publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 41. « A di 30 marzo 1635 Donato da sua EM.A cose diverse mandate in Inghilterra / Una Madonnina di tre quarti di p.mo con Santa Caterina fatto dal Stella in lapis da Lazaro in tonno con cornice di Ebano et un filo di rame indorato », IV.LMC. 36-44, 118v., publié par Lavin Aronberg, 1975, p. 11.
- Note1084. Jacques Stella, *Judith*, huile sur ardoise, 30 cm x 36 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 261. Catalogue raisonné n° 687. Jacques Stella, *L'Adoration des bergers*, huile sur pierre paysagère, 26 cm x 25 cm, Rome, Galleria Borghese, inventaire 201. Catalogue raisonné n° 688.
- Note1085. Manilli, 1650, p. 113.
- Note1086. « Dui quadretti piccioli in pietra alti palmi 1 et un quarto e lar. 1 e 3 quarti in circa, uno con l'istoria dell Angelo e Tubia e l'altro di S. Gio. Batta, che dà il Battesimo a Christo che si crede di mano di Monsù Stella francese, con cornice dorata », Salerno, 1960, p. 86-87.
- Note1087. Le problème étant de savoir si toutes ces descriptions s'avèrent exactes ou si elles sont apocryphes.
- Note1088. Torres-Peralta Garcia, Maria Jose, « Una obra inedita di Jaques Stella en Pastrana – Guadalajara », *Archivo español de Arte*, 1983, n° 22, p. 377-379. Jacques Stella, *Assomption*, huile sur agate, 98 cm x 91 cm, « Jaq. Stella...1624 », donné à la collégiale de Pastrana (Guadalajara) par le Duc de Pastrana en 1635. Catalogue raisonné n° 689.
- Note1089. Jacques Stella, *Sainte Hélène trouvant la vraie croix*, huile sur pierre, 21 cm x 30, 5 cm, localisation inconnue, vente Sotheby's, London, 30 mai 1973, n° 124. Catalogue raisonné n° 691. Jacques Stella, *L'Empereur Héraclius entre dans Jérusalem avec la vraie croix*, huile sur marbre, 21 cm x 30,5 cm, Sotheby's New York, 17 janvier 1992. Catalogue raisonné n° 692. Dans cette même période, Sylvain Kespern inscrit le *Martyr de saint Laurent* du musée Vivanel. Jacques Stella, attribué à, *Martyr de saint Laurent*, huile sur marbre, 22,5 cm x 16,3 cm, Compiègne, Musée Vivanel, inventaire L 10. Catalogue raisonné n° 690.
- Note1090. Le traitement des soldats propose des caractéristiques similaires à celle d'un dessin daté et signé de Jacques Stella, 1618 – Paris, ENSBA.

Note1091. Jacques Stella, *Annonciation*, huile sur lapis-lazuli collé sur ardoise, 12,8 cm x 11,4 cm, , Pavie, Museo Civico del Castello Visconteo, inventaire 867. Catalogue raisonné n° 698.

Note1092. Jacques Stella, *Joseph et Putiphar*, huile sur marbre, 25 cm x 35,5 cm, signé et daté au dos, « Jacobus Stella lugdunensis fecit / romae 1631 », New-York, collection particulière. Catalogue 693 et 694. Jacques Stella, *Suzanne et les Vieillards*, huile sur marbre, 25 cm x 35,5 cm, signé et daté au dos, « Jacobus Stella lugdunensis fecit / romae 1631 », New-York, collection particulière. Voir Rosenberg, 1982, n° 98 et 99.

Note1093. Jacques Stella, *Songe de Jacob*, huile sur onyx, 22,5 cm x 33 cm, Los Angeles, Los Angeles Museum, inventaire AC 1996.231.1. Catalogue raisonné n° 695. Jacques Stella, *Songe de Jacob*, eau forte, 930 mm x 138 mm, daté et signé Jacq. Stella fecit 1620, Florence, Uffizi, inventaire 8344.

Note1094. Jacques Stella, *La Sainte Famille avec l'enfant Jésus*, huile sur ardoise, 53 cm x 37 cm, Montpellier, Musée Fabres. Catalogue raisonné n° 699. Jacques Stella, *La Sainte Famille avec l'enfant Jésus*, huile sur toile, 42 cm x 54 cm, Dijon, Musée Magnin, inventaire 1981.9.P.

Note1095. Rosenberg, Pierre, « Tableaux français du XVII siècle », *La Revue du Louvre*, 1979, n° 5-6, p. 401-402.

Note1096. Jacques Stella, *La Sainte Famille*, huile sur ardoise, 34,5 cm x 43 cm, vente Sotheby's Londres, 1983.

Note1097. Boyer, Volf, 1988, p. 28.

Note1098. La documentation Gilles Chomer contient une reproduction d'une *sainte Cécile*, peinte sur marbre, dans une collection privée, Avignon, comportant au dos l'inscription peint à Rome en 1634, soit juste avant son départ.

Note1099. Jacques Stella, *Sémiramis*, huile sur ardoise, 35,5 cm X 53 cm, signé et daté au dos J. Stella f 1637, vente Sotheby's Londres, 12 décembre 1990, n° 209. Catalogue raisonné n° 713.

Note1100. Scudery, Georges *Le Cabinet de Monsieur de Scudery*, Paris, 1646, édition, Christian Biet, Dominique Moncond'Huy, Paris, Klincksiek, 1991, p. 190.

Note1101. « Stella : un tableau sur marbre noir représentant le Christ devant Pilate, de Stella » », inventaire Jean François Guénégaud, publié par Wildenstein, Georges, « Le Goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII », *Gazette des Beaux Arts*, 1990, p. 167.

Note1102. Publié par guiffrey, 1877, p. 1-112.

Note1103. *Testament et ordonnance des dernières volontés de Claudine Bouzonnet-Stella*, Paris, A.N.P., Minutier central, L 111-117.

Note1104. Jacques Stella, *Le Triomphe de Louis XIII sur les ennemis de la religion*, sur le timon du fleuve, « Jacobus Stella Gallus / 164 (illisible) », huile sur lapis-lazuli, 26,5 cm x 34,5 cm, inventaire MV 6124, Versailles, Musée national du château. Catalogue raisonné n° 712.

Note1105. Jacques Stella, *Christ recevant la vierge dans le ciel*, huile sur albâtre oriental, forme octogonale, 30 cm x 41 cm, Paris, Louvre, inventaire 7967. Catalogue raisonné n° 711.

Note1106. Biedermann, Guenther, « Jacques Stella (Lyon 1596-1657). La Vierge se penche sur Anne d'Autriche enfant », *L'Estampille*, n° 156, 1983, p. 50-60. Jacques Stella, *La Vierge se penche sur Anne d'Autriche*, huile sur schiste, 31,9 cm x 28,8 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, inventaire 1996-89. Catalogue raisonné n° 708.

Note1107. Atelier de Jacques Stella , *la Vierge se penche sur Anne d'Autriche*, huile sur pierre noire, 24 cm x 18 cm, Vente Paris, Drouot Richelieu, commissaire priseur Jean-Louis Picard, *Dessins et tableaux anciens...*, 29 mai 1996, n° 16.

Note1108. Jacques Stella, *Vierge à l'enfant*, huile sur marbre, 25 cm x 19 cm, Jacques Leegenhook, Galerie d'art et Antiquaires, *Récentes acquisition 1996*.

Note1109. Jacques Stella, *Vierge à l'enfant*, huile sur bois, 43 cm x 33 cm, localisation inconnue, ancienne collection Marcus.

Note1110. Jacques Stella, *La Vierge à l'enfant*, huile sur marbre, 30 cm x 22 cm, Epinal, Musée départemental des Vosges, non inventorié. Catalogue raisonné n° 709. Gilles Chomer avait également trouvé une autre version vendue par Drouot le 17 décembre 1993 et qui comportait au dos la mention Stella fecit 1654 Jacques Stella, *Vierge à l'enfant regardant l'enfant dormir*, huile sur toile, 46,5 cm x 35,7cm, localisation inconnue.

Note1111. Jacques Stella ?, *Vierge à l'Enfant avec saint François et Jean Baptiste*, huile sur ardoise, 38,1 cm x 42,6 cm, Sotheby's New York, 28 janvier 1999. Catalogue raisonné n° 718. Inventaires publiés sur le site internet du Getty Index : [http : // www.getty.edu](http://www.getty.edu).

Note1112. Sur le problème des liens entre peinture et gravure, on note que la composition de la *Sainte Famille* de l'université de Glasgow – huile sur marbre, 39,5 cm x 52 cm – a souvent été gravée.

Note1113. Jacques Stella, huile sur ardoise, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste*, 30,5 cm x 22,8 cm, localisation actuelle inconnue.

Note1114. Inventaires publiés sur le site internet du Getty Index : [http : // www.getty.edu](http://www.getty.edu).

Note1115. L'Académie du Val de Blenio a été fondée à Milan en 1560 et regroupe de nombreux artistes dont Lomazzo. La défense du grotesque et de la liberté va à l'encontre des doctrines de Charles Borromée. La production de Camillo Procaccini est représentative de cette grande diversité puisqu'il reçoit des commandes religieuses et peint aussi des grotesques pour la villa à Lainate de Pirro Visconti Borromeo. Pour plus d'information sur ces deux aspects, voir : *Rabisch. Il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogue d'exposition, Lugano, 1998 ; *L'Alto Milanese all'epoca di Carlo Borromeo. Società e territorio*, catalogue d'exposition, Gallarate, 1984-1985 / Busto Arsizio 1985 / Carate Brianza, 1985.

Note1116. Toutefois, Liliana Grassi souligne que la publication du traité de Charles Borromée s'inscrit dans un moment de renouvellement architectural. Grassi, Liliana, « Prassi, socialità e simbolo dell'architettura delle "Instruções" di San Carlo », *Arte Cristiana*, 1985, p. 3-16.

Note1117. Pellegrino Tibaldi travaille à Milan de 1566 à 1587.

Note1118. Jones, Pamela M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and reform in XVII Century*, Cambridge, University Press, 1993, p. 33.

Note1119. En effet, nous ne connaissons pas avec exactitude l'ampleur de la collection au XVI^e siècle puisque celle-ci semble avoir été essentiellement constituée au début du XVII^e siècle par Ferdinando Gonzaga – inventaire de 1631. Voir l'ouvrage Luzio, 1913.

Note1120. Nous savons effectivement que de nombreux artistes ayant peint sur pierre séjournent à Milan. Francesco Salviati s'arrête à Milan vers 1556 et Federico Zuccaro séjourne dans cette ville vers 1604.

Note1121. Nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'il n'y a pas eu de peinture sur pierre avant les Campi car la connaissance des collections milanaises du XVI^e siècle est loin d'être approfondie.

Note1122. Tanzi, Marco, « Una lavagna cremonese del Cinquecento », *Kronos*, n° 5-6, 2004, p. 45-58. Giulio Campi, attribué à, *Le Passage de la mer rouge*, huile sur ardoise, 47 cm x 67, cm, collection privée. Catalogue raisonné n° 474.

Note1123. Pour plus d'informations sur les Campi voir : De Klerck, Bram, *I Fratelli Campi. Immagini e devozione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Milan, Silvana editoriale, 2003.

Note1124. « Fece al medesimo Illustre Sig. Marc'Antonio nello stesso tempo sopra pietre da paragone un Crocifisso, la Faccia del nostro Signore, e due Pietà. Uno di questi quadri, e la Faccia sodetta esso Signore mandò a donare all'Eccellentissimo Marchese d'Ayamonte, Governatore dello stato di Milano, i quali tanto gli piacquero, che volle conoscere Bernardino [...] Furono questi Quadri veduti in Milano, dal R. Prior della Certosa e da Don Matteo Rivolta procuratore di esso convento... », Lamo, Alessandro, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura*, Crémone, Christoforo Draconi, 1584, p. 102.

Note1125. Maffeo Veniero (1550-1586), noble vénitien, réside également à Rome et Florence jusqu'à sa nomination au poste d'archevêque, à Corfu, en 1583. Il écrit de nombreuses poésies et chansons en vénitien.

Note1126. Banquier et patricien milanais, Marcantonio Arese s'installe à Milan après avoir passé une vingtaine d'années en France.

Note1127. « Ma non resterò già di dire, come sopra la pietra di paragone ha fatto quattro Pitture, le quali fanno trasecolare coloro, a' quali è concesso di rimirarle, delle quali due n'ebbe l'Illustrissimo ed Eccellentiss. Sig. Marchese d'Ayamonte, altre volte Governatore dello stato di Milano, l'altra il Sig. Maffeo Veniero Gentiluomo Veneziano e l'altra l'Ill. sig. Marc Antonio Aresio degnissimo senatore di Milano », Lamo, 1584, p. 112.

Note1128. Bernardino Campi, attribué à, *Pietà*, huile sur ardoise, 33 cm x 33 cm, Milan, Collection Giulini. Catalogue raisonné n° 475.

Note1129. Miller, Robert, dans, *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogue d'exposition Crémone, 1985, p. 166.

Note1130. Vito Zani dans, catalogue d'exposition Milan, 2000-2001, n° 15 p. 50.

Note1131. Cette artiste a également pu suivre la voie des Campi et exécuter des peintures sur pierre. On note dans les collections de Nicola Doria, selon un inventaire réalisé en 1690 : "Un quadro su pietra d'una Madonna della Sofonisba", dans A.S.N, AdA, I, fascio 52/10, cc. 7r-12r, publié par Farina, Viviana, *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence, Edifir, 2002, p. 195.

Note1132. Sofonisba Anguissola, *Pietà*, huile sur panneau, 44 cm x 27 cm, Milan, Pinacoteca di Brera, inventaire Reg. Cron. 1283.

Note1133. Arese, Franco, « Una quadreria milanese della fine del Seicento », *Arte Lombarda*, XII, 1967, p. 127-142. L'inventaire mentionne entre autre une *Pietà* peinte par Bronzino : « Angelo Bronzino/Pietra per il longo colla B.V. Addolorata, e il Salvatore spirato in grembo. Nel volto della Vergine rivolto al figlio si vede la Stupidità per la pena, che ne rissente ; L'intreccio della braccia pel sostegno che fà non può essere più stabilmente intenso, né meglio eseguito. Il colorito di queste due figure infinitamente delicato corrisponde del tutto alla spietata scena, la quale partecipita dell'orrido della nera pietra su cui viene rappresentata l'azione. b ---- 0.8 ½ x B. ---- 0. 6 ½ ; p. 139 : Volgar [Vogelaer] Carlo Una pietra nera ottangolare per il longo con fiori leggermente lavorati B----- 0,5 x 0,3 / autore incerto Una Pietra ottangolare d'alabastro cottognino. Il Salvatore con una mano in atto di benedire e portante nell'altra il globo del Mondo. B__o. 5 ½ x 0. 4 ½ / Volgar Carlo Una pietra nera ottangolare per il longo con fiori B__ 0,5 x 0,3 », Arese, 1967, p. 131.

Note1134. Seules des études plus approfondies des inventaires des trois personnalités citées par Alessandro Lamo permettront de mettre à jour qui était le propriétaire de chacune de ces réalisations.

Note1135. « E l'altro d'un Cristo in croce, dipinto in su la pietra di paragone, ch'egli rispettosamente offeri in regalo al Re di Francia e di Polonia, Arrigo III l'anno 1576 nell'occasione di suo passaggio da Cremona », Zaist, Giambattista, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Crémone, Pietro Ricchini, 1774, éd. consultée, Rome, Società multigrafica, 1965, 2 vol., p. 170.

Note1136. « Essendo io stato introdotto da un suo principale gentiluomo nella Camera dove era ritirato col Duca di Ferrara, presentai à sua Maestà un quadro di pietra di Paragone, nel quale eravi dipinto a oglio di mia mano Christo N.S. sopra la Croce, che fù dal predetto Rè con lietissima fronte ricevuto..... », Campi, Antonio, *Cremona Fedelissima Città*, Crémone, Casa dell'autore, 1585, p. liij. Antonio Campi relate également l'ensemble du séjour du roi à Crémone.

Note1137. « Antonio Campi : una pietra nella quale è dipinto Christo nell'orto », Sant'Agostino, Agostino, *L'immortalità e gloria del pennello, ovvero catalogo delle pitture insigne, che stanno esposte al publico nella città di Milano*, Milan, 1671, p. 78.

Note1138. Alessandro Turchi, *Christ dans le jardin des oliviers*, huile sur ardoise, 39, 5 cm x 31 cm, Milan, Pinacoteca di Brera, inventaire 780. Cette œuvre est attribuée à Orbetto dans le catalogue de la Pinacoteca Brera, - *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milan, 1990, n° 196, p. 365.

Note1139. Tanzi, Marco, « Cremona 1560-1570 : novità sui Campi », *Bollettino d'Arte*, janvier-février 1994, p. 64, note n° 13. Dans cet article Marco Tanzi proposait d'attribuer l'œuvre à Antonio Campi.

Note1140. « Un Christo, che va al Limbo s.a la pietra di Ant.o Campi. Con cornice ad intaglio adorata e verde », A.S.M, Notarile, Francesco Negri, qd Giuseppe, filza 33977, publié par Bona Castellotti, catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 195.

Note1141. La *Crucifixion* du musée du Castello Sforzesco à Milan atteste de l'intérêt de Bernardino Campi pour la lumière et démontre, dans cette recherche de piété, des affinités avec Antonio et Vincenzo Campi.

Note1142. « Dispose pure la detta signora Luciani, che dalle stesse due signore fussero venduti cinque pezzi di Quadri dal di lei Consorte Vincenzo dipinti su la pietra di paragone ... Di fatti i detti quadri furono venduti per ducatonni trecento dalle dette signore, Angela e Marta », Zaist, 1775, p. 185-186.

Note1143. Pour ces considérations, on peut se rapporter à l'article : Longhi, Roberto, « Quesiti caravaggeschi ; i precedenti », *Pinacoteca*, V-VI, 1929, p. 258-230.

Note1144. Mais là encore, il sied de faire preuve de la plus grande prudence car nos connaissances sont fondées sur des inventaires des XVII^e et XVIII^e siècles et ne proposent pas forcément des attributions justes. L'inventaire de Ludovico Mazenta fait état : « Figino. Crocifisso con paesino sopra la pietra di paragone d'on. 12 », Verga, Ettore, « La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte », *Archivio Storico lombardo*, 1918, p. 9 Barbara Agosti mentionne également que Francesco d'Adda, serait à l'origine de peintures sur pierre dont une serait présente dans la collection de Pagave et citée le 18 décembre 1604 : « Una Madonna sopra la pietra nera [...] fatta da mano di tanto servitore suoi », Agosti, 1996, p. 169-170.

Note1145. Sur les relations de Pirro I Visconti Borromeo et les milieux artistiques, voir : Morandotti, Alessandro, « Pirro I Visconti Borromeo di Brebbia. Mecenate nella Milano del tardo Cinquecento », *Archivio Storico lombardo*, 1981, p. 115-162. Pour Camillo Proccacini : Neilson, Nancy Ward, *Camillo Procaccini. Paintings and drawings*, New-York, Garland Publ., 1979.

Note1146. « Una Madonina alla cingarescha de Camillo Procacino in pietra », A.S.N., ADA, I fascio 52/7, cc. 2-22r, *Inventario dei quadri, argenti ed altro [che] esisteva[no] in casa di Agostino Doria*, publié par Farina,

Note1147. Voir la sous-partie suivante.

Note1148. « Di Giulio Cesare Procaccini. Un quadro sulla pietra di paragone significante Cristo che risana la figlia del fariseo. Figure intere d'un palmo », Carboni, Giovanni Battista, *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani*, Brescia, 1760, édition consultée, Brescia, Fratelli Geroldi, 1962, p. 38.

Note1149. « Una madalena dipinta sopra pietra paragone di mano di morazone di palmi 1. In circa con cua cornicia intagliata e tutta indorata stimato in 20 », information trouvée sur la base de donnée du Getty Provenance Index : archival Documents Database, [http : // www.getty.edu](http://www.getty.edu) Le fait que Pier Francesco Mazuchelli se soit formé dans l'atelier du Cavalier d'Arpin à Rome, qui a exécuté quasiment en série des peintures sur pierre, permet d'envisager des productions sur pierre.

Note1150. Voir en particulier : Rosci, Marco, *Il Cerano*, Milan, Electa, 2000. ; Rosci, Marco, (dir.), *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogue d'exposition, Milan, 2005.

Note1151. L'ouvrage consacré à Frédéric Borromée et son entourage par Barbara Agosti permet de découvrir de nouvelles personnalités dont Francesco d'Adda qui est en rapport avec Cassiano dal Pozzo ou les Gonzaga. Nous savons ainsi qu'il est amené à peindre sur des supports de pierre et exécute des tableaux pour les ducs de Mantoue ou les De Pagave – Agosti, 1996, p. 169-170.

Note1152. Verga, 1918, p. 267-295.

Note1153. « Un altro [quadro] originale fatto dal cerano con sopra il Nostro Sig. Morto in croce sopra la pietra con sua cornice tutto dorato non molto grande et di grande stima », Nota dei quadri e tapezarie lasciate alli molto R.R. Padri di Santo Eustorgio di Milano, ASMi, Religione, p.a., cart, 1131, publié dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 195.

Note1154. Giovanni Battista Crespi, *Vierge*, huile sur ardoise, 27 cm x 21 cm, Milan, collection Doria. Catalogue raisonné n° 478. Giovanni Battista Crespi, *Saint Jérôme en prière*, huile sur ardoise, 27 cm x 21 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inventaire 860.1.250. Catalogue raisonné n° 477.

Note1155. Pour ces différentes caractéristiques voir la contribution de : Dell Omo, Marina, « Da Praga a Torino : gli inizi di Isidoro Bianchi. Nuove ipotesi e qualche novità dai documenti », p. 23-33, dans catalogue d'exposition, Campione d'Italia, 2003.

Note1156. Di Macco, Michela, « Il "valore singolarissimo " di Isidoro Bianchi artista di corte », p. 38, dans catalogue d'exposition, Campione, 2003.

Note1157. L'inventaire de Rodolphe II (1607-1611) comporte un grand nombre d'œuvres monogrammées H.V.A (soit Hans von Aachen). Il a été publié par : Bauer, Haupt, « Das Kunstkammer Inventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1661 », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72, 1976, p. XI-191.

Note1158. Voir, entre autres, Campori, 1975.

Note1159. Isidoro Bianchi, *Immaculée et les anges*, vers 1640, huile sur ardoise, 43,5 cm x 31,7 cm, Milan, Collection Giulini ; *Pietà avec saint Michel et un autre saint*, huile sur ardoise, 45,3 cm x 23,5 cm, collection privée ; *Le Banquet des Dieux aux noces d'Amour et Psyché*, huile sur ardoise, 34 cm x 48,5 cm, Gênes, Palazzo Bianco. Catalogue raisonné n° 484 à 487.

Note1160. « Un quadretto ad oglio sopra una losa d'una Venere nuda con marte nudo di buonissima mano con cornice bianca d'albera e di mano del cavalier isidoro... », Cifani, Arabella, Monetti, Franco, « I Piaceri dei curiosi. Il medico Giacomo Francesco Arpino (1608-1684) ed il suo « Museo », dans *Arte e artisti nel*

Piemonte del'600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti, catalogue d'exposition, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1990, p. 39-70 ; Di Macco, Michela « Il "valore singolarissimo" di Isidoro Bianchi artista di corte », dans catalogue d'exposition, Campione d'Italia, 2003, p. 38.

Note1161. Dell Omo dans catalogue d'exposition, Campione d'Italia, 2003, p. 37-38.

Note1162. Audibert, Colette, (dir.), *L'"ardoise". Art et techniques en sculpture et peinture de la Ligurie au pays de Nice*, catalogue d'exposition, Nice, 1992.

Note1163. Salerno, Luigi, *La Natura Morta italiana 1560-1805*, Rome, Ugo Bozzi editore, 1984, n° 80.1. Agostino Verrocchi, *Natures mortes*, huile sur ardoise, 17,5 cm x 28,5 cm, collection privée. Voir également le catalogue n° 103 à 105.

Note1164. Luigi Salerno publie l'inventaire de 1698 du cardinal Flavio Chigi dans lequel on trouve un nombre important de tableaux de Mario dei Fiori : « Un quadro di palmi 1 in pietra con un mezzo di fiori mano di Mario dei Fiori / un quadro in pietra palmi 1 ½ con un mazzo di fiori mano del suddetto... / Un quadro in lavagna palmi 1 e 1 ½ un mazzetto di fiori mano di Mario dei Fiori / Un quadro in pietra di palmi 3 un vaso di fiori di Mario dei fiori... / Un quadro di palmi 3 un vaso di fiori in pietra di Mario dei Fiori / un quadro di palmi 2 ½ in pietra di Mario dei Fiori con mazzo di fiori... / Un quadro di palmi 3 e 2 un vaso di fiori in pietra di Mario dei Fiori.. / un quadro di palmi 3 e 2 un Vaso di fiori in pietra di Mario dei fiori / un quadro di palmi 1 ½ un mazzo di fiori in pietra di Mario dei Fiori / un quadro di palmi 1 ½ in pietra mazzo di fiori di Mario dei Fiori » dans, Biblioteca Vaticana, Archivio Chigi, 700, publié par Salerno, 1984, p. 746. Les inventaires de la famille Colonna – 1654, 1679 et 1714 – mentionnent de multiples Natures mortes sur pierre dont une grande partie de Mario dei Fiori. Lors de l'exposition organisée par Francesco Solinas – *Fiori. Cinque secoli di pittura fiorentina*, catalogue d'exposition, Biella, 2004 – Mario Epifani consacre une étude à Mario Nuzzi et publie notamment son inventaire dans lequel sont mentionnées trois peintures sur pierre. Voir Epifani, Maria, «Nove tracce per Mario dei Fiori (1603-1673) », p. 182-194, dans, catalogue d'exposition, Biella, 2004.

Note1165. Les ouvrages de référence sur la Nature Morte demeurent : Salerno, Luigi, 1984 ; Godi, Giovanni, (dir.), *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII*, catalogue d'exposition, Milan, 2000 ; Gregori, Mina, (dir.), *La Natura morta italiana. Dal Caravaggio al Settecento*, catalogue d'exposition, Munich, 2002-2003 / Florence, 2003.

Note1166. Le thème de la nature morte dépasse notre champ d'étude mais mérite, par son importance, d'être brièvement esquissé.

Note1167. Natale, Mauro, *Le Isole Borromeo e la Rocca di Angera. Guida storico-artistica*, Milan, Silvana Editoriale, 2000.

Note1168. « Ho un gusto particolare nelle pitture dei fiori. Quest'anno ve ne ho inviati dieci grandi con cornici dorate fatti da' migliori pittori di Milano », publié par Natale, 2000, p. 38. Vitaliano s'inscrit dans l'engouement de la famille Borromée pour les natures mortes puisque l'archevêque Frédéric Borromée possédait également des tableaux sur ce thème – et notamment des œuvres de Jan Brueghel.

Note1169. « Sopra i spechi men grandi vi sono quadri prolungati di pietra di paragone lustra ben dipinta a fiori... » publié par Natale, 2000, p. 28.

Note1170. « Altri due quadri de fiori dipinti sopra il marmo, dice lo stesso pittore originale del Saglier, alt. 0 8, larg. 0 10 per cadauno, cornice parte intagliata e parte soglia bianca », publié dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 196.

Note1171. « Due quadrettini dipinti fiori sopra il marmo nero d'altezza oncie 4 ½ larghezza oncie 5 ½ con cornici sclafatti ed intagliati parte dorati, e parte bronzati originali, che vengono dal Vincenzino », Inventario

del conte Giovan Battista Durini, 19 janvier-13 avril 1734, ASMi, *notarile*, notaio Francesco Isola quondam Giuseppe, filza 42546, n° 1575, 29 avril 1735, publié par, Geddo, Cristina, « Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settento : i Durini conti di Monza », *Artes*, 2001, p. 91. Pour l'inventaire de 1934 « Due pietre nere de' fiori del Vincenzino / Una frutiera con fiori s. a la pietra nera, cornice intagliata, tutto adorato, originale del Vincenzino. Un'altra frutiera compagna, come s.a. » A .S. M., *notarile*, Francesco Negri qd. Giuseppe, filza 33977, publié dans, catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 196.

Note1172. « Vincenzino o sia M. David. Due quadretti di pietra macchiata ove sono uccelli, rose e fiori, d'on. 6 », Verga, 1918, p. 287.

Note1173. « Volgar Carlo. Pietra nera ottangolare per il longo con fiori [...] Volgar Carlo pietra nera ottangolare per il longo con fiori B 0. 5 -0. 3 », Arese, 1967, p. 139.

Note1174. Giuseppe Volo, *Nature morte avec fleurs*, huile sur ardoise, 21 cm x 27 cm, chacune, Milan, Castello Sforzesco, inventaires 802 et 803. Catalogue raisonné n° 505 et 506. Pour les oeuvres de la famille Volo se référer aux écrits de :Morandotti, Alessandro, « Icone Lombarde : la natura morta dalle Orini all'età della Riforma settecentesca », p. 39-51, dans catalogue d'exposition, Reggia di Colorno, 2000.

Note1175. Pour les études sur les frères della Rovere : Agostoni, Pier Giuseppe, « Giovan Mauro della Rovere detto il Fiammenghino », *Arte Cristiana*, 1960, p. 229-234 ; Colombo, Silvano, « Affreschi inediti di Giovanni Battista della Rovere in S. Maria delle Grazie a Pavia », *Arte Lombarda*, 10, 1965, p. 99-102. ; Ferro, Filippo Maria, « Uno sconosciuto ciclo di teleri : la storia di san Gaudenzio vescovo di Novara per la regia del Fiammenghino », *Paragone*, n° 261, 1971, p. 3-14 ; Coppa, Simonetta, « Schede per il Fiammenghino », *Arte Lombarda*, n° 37, 1972, p. 14-21 ; Gola Sola, Amalia, *Il Fiamminghino. Il pittore tragico : Giovanni Mauro della Rovere*, Milan, Ceschina, 1973 ; Gnemmi, Dario, « Note a un margine di un'opera presumibilmente firmata da Giovanni Mauro della Rovere (1570-1-40) », *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, 1999, p. 531-538 ; Loda, Angelo, « Per la Storia del quadro « agiografico » : il ciclo dei Fiammenghini in S. Bernardino a Chiari ed altri esempi in territorio bresciano », *Civiltà Bresciana*, vol. 90, n° 2, 1999, p. 80-107 ; Tenchio, Paola, *L'Opera del Fiammenghino nelle Tre Pievi Altolariane*, Menaggio, Sampietro, 2000.

Note1176. Les recherches de Don Luigi Rivetti sont particulièrement importantes pour le maître-autel de Santa Maria Maggiore. Rivetti, Don Luigi, « La scuola del S. Rosario e la chiesa di S. Maria Maggiore a Chiari », *Brixia Sacra*, 1921, p. 81-92. Cet article est repris dans : *Bricciole di Storia patria*, Chiari, Clarence, 1993.

Note1177. Étudiés par Don Luigi Rivetti.

Note1178. Voir le contrat reproduit en annexe 4.

Note1179. Nous avons été amené à aborder ce sujet dans un article : Collomb, Anne-Laure, « Le Maître-autel de Santa Maria della Passione », *Bulletin de l'AHAI*, n° 10, 2004, p. 134-140.

Note1180. « Quod tabernaculi opus polite elaboratum, et pate beneque inter se compactum, piis item mysteriorum passionis Christi Domini imaginibus exculptum, et inaurato artificio certis locis periti viri iudicio decoratum, religiosi et venerandi ornatus formam exhibeat [...] Forma vel octangula, vel sexangula, vel quadrata, vel rotunda, prout decentius et religiosius accommodata videbitur ad Ecclesiae formam », Borromée, 1577, (1855), p. 39. Voir également la traduction italienne : *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae*, Stefano della Torre, Massimo Marinelli, (dir.), traduction Massimo Marinelli, Vatican, Libreria editrice Vaticana, 2000.

Note1181. Hypothèse émise par Alvar Gonzáles-Palacios qui permettrait de souligner les fréquents échanges avec Rome. Voir Gonzáles-Palacios, Alvar, *Mosaici e Pietre dure. Firenze-Paesi germanici-Madrid*, Milan, Fabbri, 1981, p. 7

Note1182. Ces scènes sont en très mauvais état de conservation et sont difficilement lisibles. Sur la porte du tabernacle, la peinture sur onyx représente un ange volant avec un cartouche rapportant le texte liturgique de la consécration : « Hoc hest enim corpus meum. Hic est enim calix sanguinis mei novi et aeterni testamenti, mysterium fidei, qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum ».

Note1183. Colle, Enrico, *Il Mobile Baroco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milan, Electa, 2000, p. 368-371. Les commandes des Borromée à Giovanni Saglier – des *Natures mortes* sur pierre incrustées dans des secrétaires – sont représentatives du goût pour les manufactures alliant le travail du bois et des pierres.

Note1184. Toute la décoration de Santa Maria della Passione est consacrée au thème de la Passion. Les artistes les plus prisés à Milan sont appelés à participer : Gaudenzio Ferrari peint une *Cène*, Vincenzo Campi une *Crucifixion*, Giulio Cesare Procaccini la *Flagellation* etc...

Note1185. « ... Poi si confesseranno tutti dal proprio nostro confessore ogni prima Domenicha di ciaschedun mese, e si comunicheranno avanti l'Altare della Compagnia con ogni divotione l'infra scritta cioè . Il giorno della Nativita di nostro Signore, il giorno della Pentecoste, della nativita di nostra Signora, dell'Annonciatione, dell'Assontione d'essa al cielo prima... andranno tutti li fratelli uno doppo l'altro avanti all'Altare, et ivi diranno ad alta voce, in che cosa si trovano haver mancato... », Santa Maria della Passione, *Regola della Compagnia di Santa Maria della Passione*, Archivio Spirituale sezione X, Visita pastorale et documenti aggiunti, Santa Maria della Passione, vol. IV, c. 3.

Note1186. Elli, Carlo *La Chiesa di Santa Maria della Passione in Milano. Storia e descrizione (1485-1906)*, Milan, 1906. On peut également se reporter à l'ouvrage plus tardif de Costantino Baroni, *Santa Maria della Passione*, Milan, A. Bertalli & C., 1938.

Note1187. Tea, Eva, *Arti minori nelle chiese di Milano*, Milan, Banco Ambrosiano, 1950 ; Tea, Eva *Pitture e sculture nelle chiese di Milano*, Milan, Banco Ambrosiano, 1951 ; Tea, Eva, *L'Altare di Santa Maria della Passione*, Milan, Prepositura di Sta Maria della Passione, 1963, [n.p.].

Note1188. [collectif], *Santa Maria della Passione e il conservatorio Giuseppe Verdi*, Milan, Silvana, 1981.

Note1189. Mauri, Chiara, *La Basilica di Santa Maria della Passione a Milano*, Milan, N.E.D., 1993.

Note1190. Cette iconographie est célébrée et diffusée dans toute l'Italie à partir du XVII^e siècle. On trouve à Florence, au Palazzo Pitti, un reliquaire comportant une représentation de sainte Cécile qui, elle aussi reproduit avec fidélité la composition de Maderno.

Note1191. Certains préceptes de Filippo Neri sont repris par Frédéric Borromée, qui, lors de sa formation à Rome était en contact avec le milieu des oratoriens. Il partage de nombreux centres d'intérêts telle l'archéologie paléochrétienne et apprécie particulièrement la méditation par le biais des œuvres d'art. Sur ce sujet, on peut se référer à l'ouvrage de Jones, 1993.

Note1192. Les informations sur Ludovic Mazenta ne sont pas complètes puisque les archives Mazenta qui se trouvaient à l'Archivio Civico Storico di Milano au Castello Sforzesco pourraient avoir été égarées. Les archives d'État ainsi que les archives de Santa Maria della Passione sont incomplètes quant aux périodes des XVI^e et XVII^e siècles.

Note1193. Verga, 1918, p. 267-295. Cet article souligne l'importance consacrée aux arts par les membres de la famille Mazenta. En revanche, le rôle de Ludovic Mazenta dans les milieux artistiques et notamment dans l'art de la mosaïque, du travail de la pierre est difficile à déterminer.

Note1194. « Tum anno MDCV. Laureâ donatus, cum se aliquantulum sacris concionibus excusset, Abbas Sanctae Mariae casoretanae, praepositus Brinatensis, et Prior Cassiacensis electus fuit. Ingenius etiam

laboribus operam dedit, man geographicas Tabulas optimè delineabat, et cum opere tessellato plurimum valeret, Sacrae Eucharistiae Arculam, quam Tabernaculum dicimus, quae adhuc extat in ara maxima templi Passionis hujus urbis, pretiosissimis metallis, gemmis, et lignis compactam propria manu confecit », Argelati Bononiensis, Filippo, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium seu Acta et elogia*, Mediolani, 1745, p. 900. Ces écrits son complétés par le sonnet sur Ludovic Mazenta et le maître-autel : « Tuam quoque / Ludovic Mazenta ; / Magnaminitas magnificentiam / Virtuti germanae palma probet. / Lypio lapide auram probatur / Tibi lydius auro. / Eva fuorris in Templo Magnaminitatis columna / sacrorum Templorum magnificentiuma / ore tuo et aere curas / Testantur pretiosae Imagines Elogiis Illustrae / in Mediolanem Templo Canonico Lateranem / Et quod nullo fatis illustrari Elogi Potest / Sacro sanctae Eucharistie ciborium, / pretiosissimo ex lapide ad oculorum miracolum / Sed / perystiliorum majestas, atque Hortorum amoenitas / Tuo item ingenio, ad sumpto perfecta / Tui magnitudinem animi amoenius explicat / Magnificentius aeternat : / Nobilem ex Lydio columnen / in templo magnaminitatis / Consecrat : / Nepote admosito ».

Note1195. Ramponio, Antonio, *Virtutis Templum et honoris*, Milan, 1638. Argelati reproduit le panéryrique d'Antonius Ramponis édité à Milan auprès de Denis Gariboldus.

Note1196. « Finalmente si è introdotto l'uso di far tabernacoli di pietre preziose, come in quello della Passione, in cui se n'è fatto uno di sommo artificio, e di vaghezza suprema havendo le pietre legate nell'argento e dipinte a minute figure dai più famosi pittori che qui esercitano la loro arte», Borsieri, Giuseppe, *Il Supplemento della nobiltà di Milano*, Milan, Bidelli, 1619, p. 72.

Note1197. Les guides décrivant l'autel de Santa Maria della Passione font tous état d'une *Déposition* de Giulio Cesare Procaccini. La première description que nous connaissions est celle de Torre, Carlo, *Il Ritratto di Milano*, Milan, Agnelli, 1674, p. 297 : « il quadretto, che nella deretena parte d'esso si scuopre, in cui stà effigiato un Cristo che viene schioditato di croce, dipinse Giulio Cesare Procaccini... ». Biffi, Giovanni, *Sculture et ordini d'architettura enarrate co'suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, [1704-1705], éd. consultée, Marco Bona Castellotti, Silvia Colombo, Florence, Le Lettere, 1990, p. 160 : « il Cristo schodiato è di Giulio Cesare Procaccini ». Latuada, Servilio, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli, raccolta ed Ordinata da Serviliano Latuada*, sacerdote milanese, Milan, Regio-ducale Corte, 1737, p. 233 : « ... dalla parte del coro forma un Specchio, nel quale Giulio Cesare Procaccini dipinse Nostro Signore deposto della Croce con tutta l'arte del suo industrie pennello ». Bianconi, Carlo, *Nuova guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle-Arti e delle sacre e profane Antichità milanesi*, Milan, Sirtori, 1787, p. 85 : « Può osservarsi il bel Ciborio ed Altare di pietre dure e metallo dorato, in cui Cesare Procaccini dalla parte del coro dipinse in piccolissime figure entro un comparto la deposizione del Signore... ». Pirovano, Francesco, *La ville de Milan nouvellement décrite par le peintre François Pirovano...*, Milan, Pirovano, 1822, p. 94 : « derrière le maître autel enrichi de pierres fines et d'ornemens en bronze doré, Cesare Procaccini peignit dans un petit compartiment sur le marbre la descente de croix... ». Mongeri, Giuseppe, *L'Arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milan, Società Cooperativa Fra Tipografici, 1872, p. 251 : « ... le figurine dipinte sulle grandi lamine d'onice africano, che fanno ammirato di marmi preziosi l'altar maggiore : esse sono opera di Giulio Cesare Procaccini ».

Note1198. Cette œuvre est reproduite et commentée dans les ouvrages : Fischer, Rainald, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Innerrhoden*, Bâle, Birkhäuser, 1984, p. 233, p. 237-338, fig. 245 ; Rosci, Marco *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Eidzioni dei Soncino, 1993, p. 26-27. Ces auteurs mettent en rapport l'œuvre d'Appenzell et celle de Santa Maria della Passione. Les dimensions de l'œuvre ne sont pas mentionnées.

Note1199. Rosci, *Il Cerano*, Milan, 2001, p. 66.

Note1200. Tea, 1963, n.p.

Note1201. Cette peinture est reproduite dans : Ward Neilson, 1979, n° 17, p. 28, fig. 33.

Note1202. Morigia, Paolo, *La Nobiltà di Milano*, Milan, Pontio, 1595, cité par Maria Amelia Zilocchi, « La scultura e l'arredo », p. 170-183, dans [collectif], 1981, p. 175 : « ...si cava il marmo bianchissimo ... quella superba pietra nera da noi detto di paragone... il cristallo di rocca in gràn quantità ».

Note1203. Enrico Colle publie un certain nombre de meubles qui rappellent l'organisation et la composition du maître-autel. Voir Colle, 2000, p. 345, p. 358 ; p. 368-371. Barbara Agosti met en rapport la décoration du maître-autel de Santa Maria della Passione avec le renforcement du goût pour le gigantisme en statuaire sous Federico Borromée avec notamment un goût particulier pour les décorations de pierres dures. Voir Agosti, Barbara, « Colossi di Lombardia », *Prospettiva*, n° 83-84, 1996, p. 177-182.

Note1204. Boccardo, Piero, « La sculpture décorative en ardoise et en pierre noire à Gênes », p. 7-10, dans catalogue d'exposition, Nice, 1992.

Note1205. Pour cette étude, nous avons consulté les manuscrits de Giovanni Battista Viale – *Notizia di pitture, statue et altro in diverse chiese e palazzi della città e contorni di Genova*, 1741, Gênes, A.S.G., Ms B.I.23 – de Giacomo Giscardi – *Origine delle chiese, monasteri e luoghi pii della città e riviera di Genova*, Gênes, A.S.G., Ms. B.VIII.18 – de Lagomasino – *Collezione di notizie intorno alle chiese di Genova*, Gênes, A.S.G., Ms 555- en espérant trouver des informations sur les peintures sur pierre. Mais, ces recherches ne se sont pas avérées concluantes et aucun de ces manuscrits ne fait état de peintures sur ardoise. Nous n'avons pas réussi à accéder à certaines archives et à consulter, par exemple, les manuscrits de Accinelli dont *Scelta di notizie delle chiese di Genova* – Archivio curiale arcivescovale.

Note1206. Parma, Elena, *La Pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Gênes, Banca Carrige, 1990.

Note1207. Magnani, Lauro, « Commitenza e arte sacra a Genova dopo il Concilio di Trento : materiali di ricerca », *Studi di Storia dell'Arte*, 1983-1985, n° 5, p. 133-183.

Note1208. Renzo Pesenti, Franco, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Gênes, Casa di Risparmio di Genova e Imperia, 1986, 525 p.

Note1209. Nous laisserons de côté, dans cette partie, les peintures de chevalet à dévotion privée qui ne semblent pas avoir connu le succès rencontré dans les autres centres. La publication d'inventaires de grandes familles génoises, dans le catalogue d'exposition Boccardo, Pietro, *L'Età di Rubens. Dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Gênes, 2004, a montré que les collections génoises ne comportaient que quelques peintures sur pierre. D'ailleurs, les collections de la famille Doria contiennent très peu de peintures sur pierre. Par exemple, en 1660 l'inventaire de Niccolo Doria fait état de deux peintures sur pierre sur un total de 431, celui d'Agostino Doria - réalisé entre 1617 et 1621 - mentionne trois tableaux sur pierre et celui de Giovan Carlo Doria ne comportent que deux tableaux peints sur pierre. Voir Farina, 2002. Enfin, nous ne connaissons que peu de citations de peinture sur pierre même si, par exemple, Valerio Castello, s'est peut-être adonné à cette technique. Nous savons que la collection de Giuliano Agostino de Negro, le 16 juin 1676, renfermait « un quadro di Nostra Signora col nome di Castello in pietra » - dans Venanzio Belloni, *Penne Pennelli Quadriere cultura e pitture genovesi del Seicento*, Gênes, Enme Bi, 1973. Parallèlement, l'inventaire de Carlo Emanuele I, Turin fait état en 1635 : « altro simile [Cristo che leva S ; Pietro dal mare e tre altri Apostoli in barca] in pietra paragone. Di Andrea Castello genovese. Buono. AA. 0.9 ; L.P.0 » publié dans catalogue d'exposition, Milan, 2000-2001, p. 200.

Note1210. Sur la présence de hauts dignitaires Espagnols à Gênes : Boccardo, Piero, « Viceré e finanzieri : mercato artistico e collezioni tra Madrid e Genova », p. 220-239, dans Boccardo Piero, Colomer, José Luis, Di Fabio, Clario, *Genova y la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milan, Silvana Editoriale, 2002.

Note1211. Vigna, Raimondo Amedeo, *Illustrazione storica, artistica ed epigrafica dell'antichissima chiesa di Santa Maria di Castello in Genova*, Gênes, Luigi Nazario Lanata, 1864, p. 196.

Note1212. Copie d'après Andrea Semino, *Adoration des bergers*, dessin, plume et encre brune, pierre noire, rehauts de blanc, 190 mm x 188 mm, Paris, Louvre, inventaire 9064 recto.

Note1213. Rotondi Terminiello, Giovanna, « Andrea Semino », *Galleria nazionale di Palazzo Spinola. Interventi di restauro, Quaderno*, n° 6, 1983, p. 30-34. *La Visitation / L'Adoration des bergers / La Présentation au temple / Jésus parmi les docteurs*, tempera sur ardoise, 123,5 cm x 74 cm, Gênes, Santa Maria di Castello. Catalogue raisonné n°534-537.

Note1214. Alexandre et Cesare Semino, *Assomption sur ardoise*, huile sur ardoise, 373 cm x 161 cm, Gênes, église San Siro. Catalogue raisonné n° 538.

Note1215. « Più raro ornamento era certo un'ancona all'altare con N.D. elevata dagli angeli alla gloria celeste, dipinta su pesantissima ardesia da Andrea Semino. Cedette il luogo a devoto quadretto di N.S. Provvidenza che da tempo si venera nella cappella nè per questo gli convenne perire o andarne in esiglio dalla basilica per la quale fu lavorata dal magistrale pennello d'Andrea. Dirò anzi che il noto zelo de'Fabbricieri m'affida del rivederla quandochessia collocata in migliore aspetto che prima non fosse ; nè a ciò sarebbe forse più acconcio luogo dell'ampia Sacristia, dove pendono per lor benemerito eletti quadri, o testimoni (dirò meglio) dei loro onesti propositi », Alizeri, Federico, *Guida illustrativa del cittadino e del Forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Gênes, Luigi Sambolino, 1875, p. 143-144.

Note1216. Da Prato, Cesare, *Genova. Chiesa di San Siro. Storia e descrizione*, Gênes, Tipografia della Gioventù, 1990, p. 237.

Note1217. Magnani, Lauro, *Luca Cambiaso. Da Genova all'Escorial*, Gênes, Sagep, 1995.

Note1218. Luca Cambiaso, *Assomption avec saint Bernard et sainte Claire*, huile sur ardoise, 240 cm x 170 cm, Gênes, monastère des Clarisses capucines du saint Sacrement. Catalogue raisonné n° 531.

Note1219. Suida Manning, Bertina, Suida, William, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milan, Casa editrice Ceschina, 1958, p. 51. D'après Luca Cambiaso, *Baptême du Christ*, 2ème quart du XVIe siècle, huile sur ardoise, 158 cm x 96 cm, Gênes, San Giacomo Apostolo. Catalogue raisonné n° 532.

Note1220. Suida Manning, Suida, 1958, p. 53.

Note1221. « Le cappucine trasferendosi in questa chiesa vi recarono quanto possedean di pregevole cioè il quadro dell'altar maggior co'lor titolari (malamente ritocco) del Cambiaso », Alizeri, Federico, *Guida artistica per la città di Genova*, Gênes, Grondona, 1846-1847, vol. 1, p. 249-250.

Note1222. Luca Cambiaso, *Vierge à l'enfant entourés de saints*, plume, encre brune, lavis brun, 341 mm x 238 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inventaire n° 259 recto. Toutefois, il sied de modérer ce jugement car si le schéma de la composition rappelle celui du tableau sur ardoise, le traitement diffère totalement. Le dessin par conséquent ne peut pas être une étude préparatoire au tableau mais peut en être contemporain.

Note1223.

Note1224. Nous retrouvons une telle utilisation dans un seul cas : la peinture de Giovanni de Vecchi pour la tribune de l'église de Santa Maria in Aracoeli, Rome.

Note1225. Costa, Antonio, « Il monastero e la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo », *Genova*, mai, 1938, p. 15-32 ; Costa, Antonio, « Il monastero e la chiesa dei Santi Giacomo e Filippo », *Genova*, septembre, 1938, p. 16-28. Excepté les œuvres de Giulio Benso, Antonio Costa recensait diverses œuvres dont : « stipi in lavagna dipinta rappresentante Mosé / Altro rappresentante Aronne [...] / Due altre lavagne dipinte in cui rappresentante la fede, l'altra la Preghiera / Due altre lavagne dipinte du cui una rappresentante la Madonna

con S. Domenico e l'altra S. Francesco/ un'altra ardesia dipinta con Gesù e la Samaritana di ignoto in tre pezzi », Costa, settembre 1938, p. 21-22.

Note1226. Newcome-schleier, Mary, « Genoese baroque decoration in Santi Giacomo e Filippo », *Arte Cristiana*, n° 71, 1983, p. 317-326.

Note1227. Selon les assertions de Newcome-schleier, Mary, « Giulio Benso », *Paragone*, n° 355, 1979, p. 27-40.

Note1228. Par exemple, certaines clefs de voûtes du XV^e siècle, dans l'église de Santa Maria della Passione, sont en ardoise et comportent des motifs peints.

Note1229. Remondini, Angello et Marcello, *Santuari e Immagini di Maria Santissima nella Città di Genova*, Tipografia G. Carozzi, Gênes, 1865. Plus généralement, pour une bibliographie sur les édicules, voir : Pastorino, Tomaso, *Dizionario delle Strade di Genova*, Gênes, 1973-1975 ; Falzone, Patrizia, « Le Edicole sacre del centro Storico di Genova », *La Casana*, n° 3, juillet-septembre 1979, p. 10-18 ; Falzone, Patrizia, *La devozione sulle facciate. Le edicole sacre del Centro Storico di Genova*. Catalogazione e Rilievi, Gênes, 1984 ; Falzone, Patrizia, *Edicole votive e Centro Storico. Un patrimonio genovese da riscoprire*, Gênes, ECIG, 1990.

Note1230. Remondini, 1865, p. 357.

Note1231. « Qui compose l'ultima e la più insigne opera de suoi pennelli, che fu l'immagine della Vergine tenente in grembo il suo divin Figlio, a cui piedi sta in atto d'osservazione S. Giovanni : e in disparte v'è S. Eligio Vescovo, ch'egli dovette introdurvi, per soddisfare al genio de'consoli degli orefici, che una tal opera gli aveano commezza. Poichè ella fu compiuta si destinò a stare perpetuamente esposta a capo della principale contrada che da' medissimi orefici ha preso il nome.. piacque a tutti... », Soprani, Raffaello, *Le Vite de Pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes, Casamera, 1768, vol. 1, p. 321. Pellegrino Piola, *La Vierge à l'enfant avec saint Jean et saint Eligio*, huile sur ardoise, 98 cm x 65 cm, Gênes, Accademia Ligustica. Catalogue raisonné n°542.

Note1232. Alizeri, 1847, volume II, p. 308-309.

Note1233. Pellegrino Piola, *Vierge du rosaire*, huile sur soie, 210 cm x 159 cm, Gênes, Accademia Ligustica.

Note1234. « Fra queste fu un Cristo Crocifisso e più santi sopra pietra di lavagna, presso alla piazza di nostra Signore delle Vigne, dietro alla casa de'Semini », baldinucci, 1681-1728, (1847), p. 62. Virgillio Zanolla propose de mettre en parallèle cette description avec une œuvre provenant du couvent des Augustiniennes de l'église de santa Maria in Passione et qui est aujourd'hui déposée au musée de S. Agostino. – huile sur ardoise, 97,5 cm x 77,8 cm. Zanolla, Virgillio, *Pellegrino Piola « Ars Longa vita brevis »*, Gênes, Nuova editrice, 1993, p. 55.

Note1235. « Un cittadino suo Amico gli diè incumbenza di ristorargli certa Immagine d'un crocifisso, a' cui piedi stavano santa Barbara, ed altri santi. Era questo un dipinto assai bello, fatto in una lastra di lavagna : ma perché tenevasi esposto all'aria, egli avea molto sentito l'Umidore ; onde appena vi si conosceva qualche ombra di pennellate. La scrupolosa divozion dell' Amico era giunta a segno d'intimare a Pellegrino che non solo non variasse le figure antiche, ma nepire i dintorni di esso.. », Soprani, 1768, p. 319. Egalement publié par Bonzi, Mario, *Pellegrino Piola, Bartolomeo Biscaino. Due pittori genovesi morti nel fior dell'età*, Gênes, editrice Liguria, 1963, p. 26.

Note1236. Zanolla, 1993, p. 55.

Note1237. Catalogue d'exposition, Nice, 1992.

Note1238. Salviati, Leonardo, *Ardesia, material e cultura*, Gênes, Sagep, 1988, p. 209.

Note1239. Lors de ce travail, nous avons avant tout chercher à analyser les œuvres et problématiques emblématiques de la peinture sur pierre. Cependant, un grand nombre d'artistes demeurent énigmatiques et n'ont pu être étudiés pour l'instant. Tel est le cas de Laura Campana dont nous ne connaissons pour l'heure qu'une seule peinture sur améthyste – *La Madeleine en prière*, huile sur améthyste, 16 cm x 12 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts.

Note1240. Bertolotti, 1884, p. 171.

Note1241. « Inventar der Kunstsammlung der Erzherzogs Leopold Willhelm von Oestetreich. Nach der Original handschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchiv herausgeben von Adolf Berger », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1883, p. LXXXVI-CLXXVII.

Note1242. Hendrick Van Balen peint différentes séries pour la chapelle de Marie – *Scènes de la vie de la Vierge* -, chapelle de Saint Ignace et le maître-autel dont : une *Fuite en Egypte*, 25 cm x 60 cm, une *Adoration des Bergers*, 40 cm x 60 cm et une *Adoration des Mages*, 40 cm x 60 cm, toutes peintes sur marbre. Pour de plus amples informations sur ces peintures voir en particulier l'étude : Martin, 2002-2003.

Note1243. Willem Van Ehrenberg, *Intérieur de l'église de Saint Charles Borromée*, huile sur marbre, 97,5 cm x 103 cm, Anvers maison de Rubens. Attribué à David I Teniers, *Deux anges en prière devant la montrance du saint Sacrement*, huile sur marbre, 24 cm x 23 cm, Bruxelles, cathédrale.

Note1244. Anonyme, XVII^e siècle, *Miracle*, huile sur marbre, 61,5 cm x 52 cm, couvent des soeurs de charité de Saint Ghislain de Hainaut ; cabinet baroque, 1630, *Scènes de la vie du Christ*, huiles sur marbre, musée Plantin-Moretius, Anvers ; école allemande, *Portrait du Christ*, huile sur marbre, 22 cm x 21 cm, cathédrale d'Anvers. ; école anversoise, *Vierge à l'enfant sur croissant de lune*, huile sur marbre, 21,5 cm x 18,5 cm, cathédrale de Tournai.

Note1245. Sur la présence des peintures sur pierre dans les collections espagnoles, voir l'étude de Burke, 1997.

Note1246. Commande mentionnée dans la partie III, Rome et la peinture sur pierre.

Note1247. « En el sagrario del Colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesús, desta Ciudad, hay dos piedras deste género, de muy lindas manchas, que halló el P. Juan de Pineda, por cuya orden yo lo doré, estofé, y pinté el año 1620. ... », Pacheco, 1639, (1990), p. 491.

Note1248. Le monastère de Las Descalzas Reales présente divers reliquaires dont : *L'Annonciation* sur agate (inventaire 610051), anonyme espagnol, *L'Annonciation*, *L'Adoration des bergers*, huile sur albâtre, (inventaire 612564), anonyme espagnol, *La Résurrection*, huile sur albâtre (inventaire 612581), anonyme espagnol, *La Mort de saint Jean*, huile sur albâtre (612488), anonyme italien, *La Nativité de Jésus* (inventaire 612493), anonyme italien, *La Résurrection du Christ*, huile sur albâtre (inventaire 610930).

Note1249. Chanoine de la cathédrale de Séville, il est à l'origine de la collection des peintures de Bartolomé Murillo qui se trouvent dans la salle capitulaire.

Note1250. « Dos laminas de piedra con sus molduras doradas de mano di Murillo la una de la oracion de Huerto y la otra de Nuestro Señor atado a la columna... », Seville, archivo de Protocolos, Oficio 19, 1685, libro II, fol. 288, publié par, Meslay, 2001, p. 77.

Note1251. Martin, 2002-2003, p. 31.

Note1252. « Ma finite non si potevano ne le pitture, ne l'ornamento per il peso movere », Vasari, 1550, p. 899.

Note1253. Nous avons parfois repris la trame offerte par les écrits, par exemple, de Sergio Marinelli, sur la culture véronaise. Mais, dans un tel cas, nous avons enrichi nos considérations d'œuvres inédites et de réflexions supplémentaires sur la production ou les collections.

Note1254. Titio Chermadio, maître de maison du cardinal Alexandre Farnèse.