

# Prospettiva

Rivista di storia dell'arte antica e moderna

Centro Di

Estratto dal N. 53-56, Aprile 1988 - Gennaio 1989

'Scritti in ricordo di Giovanni Previtali'

Volume I

N.  
20  
A.

BA  
13220





8. Pietro Negroni: 'Portrait de jeune homme'.  
Rome, Galleria Borghese.

1) F. Bologna, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959; G. Previtali - F. Abbate, *La Pittura napoletana del 500*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni 1972; G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978.

2) P. Leone de Castris - P. Giusti, 'Forastieri e Regnicoli'. *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli 1985; M.P. di Dario, *Arte in Calabria, Ritrovamenti, Restauri, Recupero*, Cava dei Tirreni 1976; G. Previtali, *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, catalogue de l'exposition (Certosa di San Lorenzo, Padula), Firenze 1986; P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Milano-Roma 1988.

Les principaux articles sont cités dans les notes suivantes.

3) Previtali, 1978, p.49, note 20.

4) Pour la 'Nativité' de San Domenico d'Aversa cf. F. Petrelli, *Una tavola inedita di Pietro Negroni*, dans 'Paragone', 389, 1982, pp.62-70. Le tableau est aussi étudié par C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense*, dans 'Prospettiva', 46, 1986, p.71; cf. aussi C. Vargas, *Teodoro d'Errico, la maniera fiamminga nel vicereame*, préface de F. Bologna, Napoli 1988.

5) B. Bohn (*Ludovico's last decade*, dans 'Master

Drawings', 25, 3, 1987, p.223, fig. 6) date le tableau de Fontainebleau vers 1612 (dessin préparatoire à Stuttgart, pl. 12).

6) Ce que suggère aussi Petrelli, 1982, p.73, note 15.

7) La représentation du voile, une allusion au linceul, en tant que préfiguration de la Passion, pourrait désigner le voile de la Véronique. F. Petrelli 1982, p.70, note 15, note l'existence d'après une signalisation de P. Leone de Castris, d'une autre 'Nativité' de Negroni avec un sujet semblable (Convento di San Francesco ad Arienzo, Caserta).

8) Petrelli, 1982, p.73 note 13. Pour ce thème cf. aussi S. Béguin, *La Madone de Lorette* (exposition, Musée Condée, Chantilly, 16 octobre 1989, 15 janvier 1980), Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

9) Previtali, 1978, pp.38-39.

10) B. De Dominicis, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli 1724, 5 (ed. anastatica Forli 1989, II, p.131). Le tableau a été reproduit et mentionné pour la première fois par M.P. di Dario, 1976, fig. 128; cf. Previtali, 1978, p.49, note 20 et plus récemment Petrelli, 1982, pp. 65-66.

11) Au sujet de la signature "Girolami<sup>o</sup> Chardillo" de la 'Nativité' d'Aversa cf. Petrelli, 1982, pp. 68-69, note 11.

12) Uffizi 13507 F. (Perino). Cf. D. Jaffé, *Pietro Negroni as a draughtsman*, dans 'The Burlington Magazine', CXXVII, 984, 1985, p.159. Le dessin

avait été, indépendamment, attribué à Pietro Negroni par Mario Di Giampaolo.

13) Jaffé, 1985, p.159.

14) Pelliccioli file (Malibu, Getty Center, Photothèque), Bois H.O., 80; L.O.70. avec une appréciation sur son excellent état.

15) Jaffé (1985, p.159, note 8), à propos des dessins attribués à Negroni par Ph. Pouncey à Windsor; Leone de Castris, 1988, pp.69, note 69, 261, 278, note 46, 278, note 47.

16) Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, RF. 10.163. H.440; L.386 Collection Jabach; en bas à gauche et à droite, les timbres du Musée.

17) Leone de Castris, 1988, XIIa.4.

18) Leone de Castris, 1988, XIb.6, p.149 et détail fig. 61, p.142.

19) Leone de Castris, 1988, XIb.7, pp.150-151.

20) Leone de Castris, 1988, pp.76-81; VI, pp.78-79, le 'Christ porté au tombeau' (Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte); VI.3, pp.80-81, la 'Pietà' (Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 6070); VI.4, p. 81, la 'Déposition du Christ mort', n'est, sans doute, pas autographe.

21) Petrelli, 1982, p.66, note 2.

22) P. Della Pergola, *Galleria Borghese, I. I Dipinti I*, Roma 1955, no.101: Segue del Parmigianino; Toile, H.072; L.O, 58 (inv. 86).

23) Attribué à Titien dans l'inventaire de 1693 qui le décrit ainsi: "Un quadro di 4 palmi in circa in tela un giovane con la spada al fianco con un pezzo di carta dipinta che dice 'in Roma', del n.650 cornice dorata di Titiano". Le cartellino, est, en fait, posé devant le jeune homme. Attribué à l'École de Raphaël (Fide-Commisso). Attribué à Parmesan par A. Venturi (*Storia IX 2*, p.684) et R. Longhi (*Ampliamenti nell'officina ferrarese*, Supplément à 'Critica d'Arte', 4, 1940. Cf. *Opere complete di Roberto Longhi*, 5, Firenze 1968, p.38) qui le rapproche ensuite de Vasari ("Cosa Toscana forse del Vasari"); De Rinaldis pensa à Bedoli (*Guide de la Galerie*, 1931); une attribution par la suite justement rejetée par A.R. Milstein (*The Paintings of Girolamo Mazzola Bedoli*, Ph. D. dissertation Harvard University, Cambridge (Mass.) 1977, New York-London 1978, pp.379-380); L. Fröhlich-Bum (*Parmigianino und der Manierismus*, Wien 1921, p.32), le donna à Parmesan comme G. Copertini (*Il Parmigianino*, I, Parma 1932, p.202). Quintavalle l'attribua à Jacopino del Conte.

24) Jaffé, 1985, p.149.

25) Le nom du modèle (ou du peintre) est ostensiblement caché.

26) Leone de Castris (1985, p.250), rappelé par Jaffé (1985, p.153) à propos de l'Incrédulité de Saint Thomas' de Windsor, certainement inspiré par le tableau de même sujet de Salviati dont il existe une copie peinte à fresque à Rome, à San Giovanni Decollato. Roviale a pu être l'intermédiaire pour la transmission du motif de Salviati comme le suggère Jaffé... il faut aussi tenir compte du fait que le tableau, selon des documents inédits découverts par M. Hirst dont je le remercie de me permettre de pouvoir faire état ici, a été peint à Rome. C. Vargas (1986, p.71) a aussi mentionné "l'hypothèse du voyage de Negroni à Rome".





## “Opus Micaelis Angeli”: le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda

Sylvie Deswarte

Après que le comte Athanasius Razynski dans *Les Arts en Portugal* (Paris 1846) ait fait connaître à l'Europe le *Dialogue sur la Peinture dans la ville de Rome* de Francisco de Holanda, dans une traduction française partielle due au peintre suisse Auguste Roquemont, il restait à démontrer la véracité des dires du jeune Portugais et l'existence effective de ses relations avec Michel-Ange.

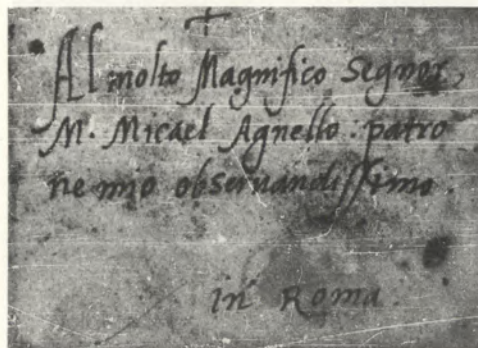
Aurelio Gotti en révélant et en publiant en 1875 la lettre adressée par Francisco de Holanda au maître, de Lisbonne, le 15 août 1553 (figg. 1-3), retrouvée dans les Archives de la Casa Buonarroti,<sup>1</sup> apporta un élément irréfutable sur l'intimité des deux artistes. Le lien était ainsi démontré et incontestable.

Francisco de Holanda, connaissant la générosité de Michel-Ange qui prodiguait dessins et modèles à ses élèves préférés et à ses amis intimes, n'hésita pas, dans cette lettre, à lui faire à son tour la demande d'un dessin de sa main en souvenir de leur amitié:

“Et per il grande Amore che io tengo a le cose rare, maxime a le de Vostra Signoria del Tempo che io fui in Roma, gli prego che de sua mano mi faccia gratia di mandarme alcun Desegno, in memoria de le opere sue, anchora che più non sia che qualche linia o profilo, come le de l'antico Apelle, acciò che me sia un vero segno de la sanità de la Signoria Vostra et etiandio una ferma recordat[i]o[n]e di nostra amicitia.”

De cette générosité se font écho Vasari dès son édition de 1550 des *Vite*,<sup>2</sup> Condivi<sup>3</sup> dans sa *Vita di Michelagnolo* parue à Rome cette même année 1553: “Ha donato molte sue cose, écrit ce dernier, le quali, se vendere avesse voluto, n'aria tratta una pecunia infinita”. Vasari en parlera plus amplement dans l'édition de 1568 des *Vite*,<sup>4</sup> rapportant comment Michel-Ange donna à son ami Bindo Altoviti le carton de la Sixtine de l'“Ivresse de Noé”; à Tommaso de' Cavalieri les des-

sins au crayon noir et rouge de ‘Ganymède enlevé au ciel’, de ‘Tityos’, de la ‘Chute de Phaéton’ et d'une ‘Bacchanale de putti’; à son élève Antonio Mini tant de dessins et de cartons à son départ en France; à Gherardo Perini, les trois dessins de “teste divine”; enfin à Vittoria Colonna, des dessins créés spécialement à son intention.<sup>5</sup> Holanda qui avait rencontré à Rome Sebastiano del Piombo<sup>6</sup> et Valerio Belli,<sup>7</sup> savait par ailleurs comment nombre des artistes de l'entourage de Michel-Ange avaient élaboré leurs oeuvres à partir de dessins et d'esquisses qu'il leur avait libéralement fournis. De plus, il



1. Lettre adressée par Francisco de Holanda à Michel-Ange, de Lisbonne, le 15 août 1553 (Archivio Buonarroti, X, n.583, aujourd'hui à la Biblioteca Laurenziana, Florence), folio 1 recto.

avait pu lire dans le *Secondo libro de le lettere di Pietro Aretino* (Vinetia 1542) comment celui-ci dans sa lettre à Michel-Ange du 20 janvier 1538 exprimait le souhait de recevoir “un de ces cartons qu'il vous arrive de jeter au feu”:<sup>8</sup>

“Ma non debbe la divotion mia ritrare dal principio de la scultura e de la pittura un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco, acciò che io in vita me lo goda et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro? Io so che la soperbia di tal prego non disdegnarà la eccellenza de l'amico pregato, e perchè è di gentil sangue, e per non far bugiarde l'offerte che di sé e d'ogni sua cosa m'ha fatte”.

C'est en partie à cette lettre de l'Aretino que Francisco de Holanda fait référence dans *Da Pintura Antigua* quand il écrit: “E não stimando em Italia grandes principes, nem tendo nome, sómente a um pintor vão chamar o divino: *Micael Angelo* como em cartas que vos escreveu *Aretino*, praguejador de todos os senhores christãos”.<sup>9</sup> Dans cette lettre, et antérieurement dans celle que l'Arétin avait adressée à Michel-Ange le 16 septembre 1537,<sup>10</sup> on trouvait en effet officialisée l'appellation de “divino Michelangelo”, inaugurée par l'Arioste.

Cependant, Michel-Ange ne répondait pas toujours à ces requêtes de dessins, surtout s'il sentait quelque espèce de pression trouble ou de marchandage exercé sur lui. A la générosité désintéres-

sée manifestée vis-à-vis de ses élèves et de ses jeunes amis, il opposa ainsi un silence obstiné au souhait de Pietro Aretino. Sans doute ne voulait-il pas entrer dans le jeu bien connu de ce maître chanteur, de cet “imprécateur de tous les princes de la chrétienté”, comme l'appelle Holanda. Cela lui vaudra la fameuse lettre diffamatoire de novembre 1545, condamnant le ‘Jugement dernier’. Entre autres calomnies et insinuations, l'Arétin faisait allusion aux faveurs dont bénéficiaient les jeunes amis de l'artiste: “Que Dieu vous le pardonne, car je n'écris pas par dépit de n'avoir pas reçu ce que je souhaitais. Satisfaire à ce que vous vous étiez engagé à m'envoyer, devait être accompli avec toute sorte de complaisance, pour que l'on ne puisse dire malicieusement que seuls peuvent disposer de vous les Gherardo et les Tomaso”.<sup>11</sup> Aretino aurait pu ajouter “les Francisco”. A la différence de l'Arétin, Holanda recevra effectivement, en réponse à sa lettre et en souvenir de leur amitié, un dessin de Michel-Ange qu'il légende fièrement de sa main “OPVS MICAELIS ANGELI”. C'est sur ce dessin que nous allons nous arrêter.

### Francisco de Holanda et les dessins de Michel-Ange

Lors de son séjour à Rome (1538-1540), Holanda avait pu voir les dessins et les projets de Michel-Ange. C'est ce qu'il affirme dans son traité *Da Pintura Antigua*, au chapitre quarante-quatre du Livre Premier, “De todos os generos e modos de pintar” (De tous les genres et de toutes les façons de peindre). Énumérant les différentes techniques du dessin (le stylet, la plume, la sanguine, la pierre noire), il en vient à parler des dessin de Michel-Ange:

“Tambem se pinta com lapis roxo em Italia e com o lapis preto, que é mais nobre, sobre papel branco, sem esfumar com o pincel, mas todo feito á ponta do lapis como muito costume Micael Angello em muitos nobres desenhos que eu d'elle vi”.<sup>12</sup> (En Italie, on peint également à la sanguine et à la pierre noire, qui est plus noble, sur papier blanc, sans estomper au pinceau, mais le tout exécuté à la pointe du crayon, comme aime à le faire Michel-Ange en maints nobles dessins que j'ai vus de lui.)

Et c'est dans la bouche de Michel-Ange dans le *Dialogue* que Holanda met une apologie de la divine peinture dans son expression sublime et dans son essence même, le dessin:

“E por sentança minha, aquella é a excellente e divina pintura que mais se parece e melhor emita qualquer obra do imortal Deos [...] E isto não com ouro nem com prata, nem com tintas muito finas, mas sómente com uma



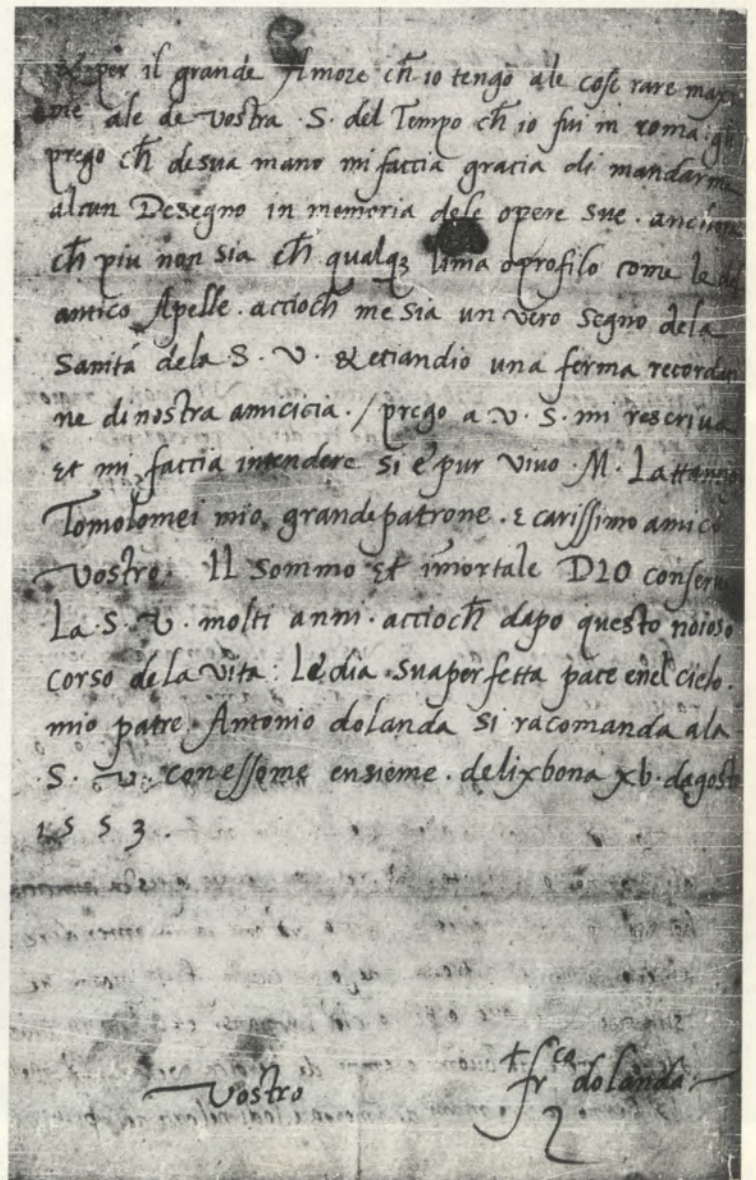
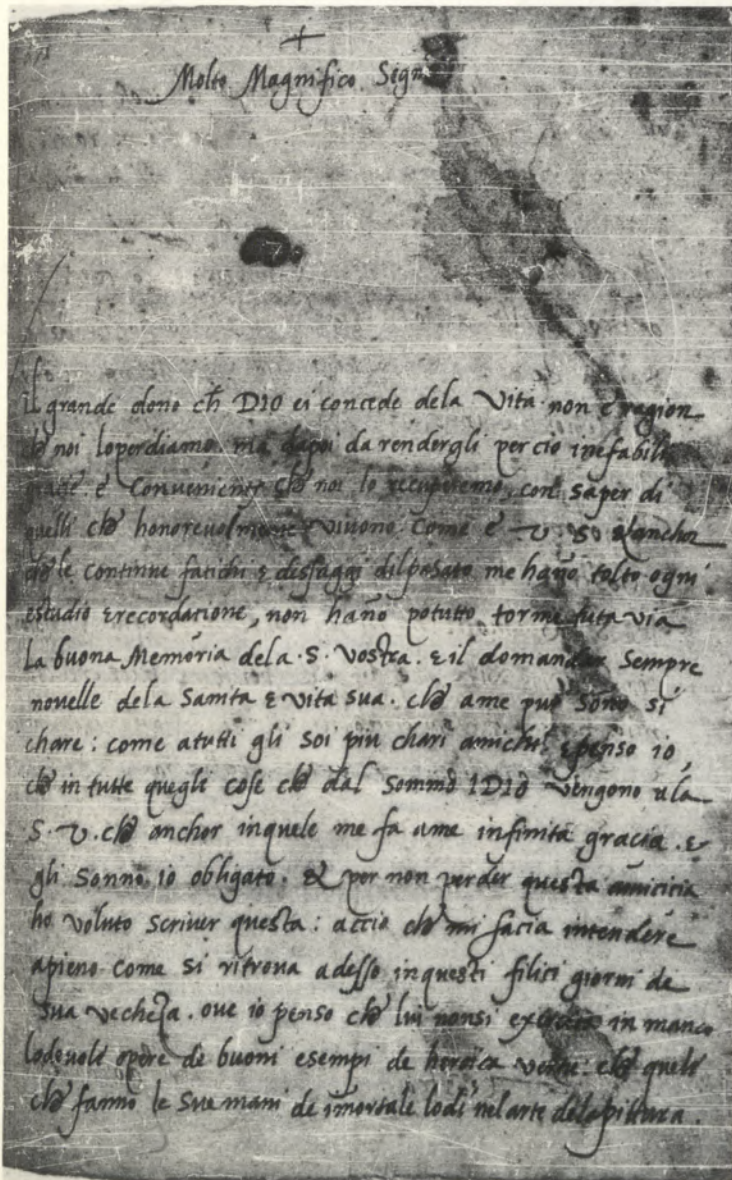
pena ou com um lapis desenhado ou com um pincel de preto e branco".<sup>13</sup>  
 (A mon jugement, la peinture excellente et divine est celle qui rappelle davantage et imite le mieux quelque oeuvre de Dieu immortel [...]. Et cela au moyen non de l'or, de l'argent ou des couleurs les plus fines, mais seulement avec une plume ou un crayon ou un pinceau trempé dans du noir et du blanc).

De ces "muitos nobres desenhos" de Michel-Ange, admirés et étudiés par Holanda à Rome, on trouve effectivement un reflet dans son oeuvre graphique. L'image de 'Rome déchue'<sup>14</sup> (*Antigualhas*, f.4r) (fig. 4) s'est révélée être un collage de motifs michelangélesques, véritable hommage au maître. Les deux génies ailés emportant au ciel une lourde pierre sont inspirés directement des anges porteurs de la colonne du 'Jugement dernier' de la Sixtine. Si Holanda n'a pu théoriquement voir à Rome la fresque de la Sixtine, seulement découverte et inaugurée le jour de la Toussaint 1541, peut-être a-t-il pu se faire montrer des sections du carton exécuté par Michel-Ange à mesure de l'avancement de l'oeuvre.<sup>15</sup>

Quant à l'allégorie même de Rome, femme au miroir accompagnée de *putti* au masque de satyre, c'est encore un motif tiré d'un dessin de Michel-Ange, aujourd'hui perdu. Sans doute en vit-il l'original et plus sûrement encore la copie qu'en avait tirée Giulio Clovio, également perdue, citée parmi tant d'autres dessins d'après Michel-Ange, dans l'inventaire dressé en annexe du testament de l'enlumineur en 1577: "una figura di penna di Prudenza con due puttini di Michelangiolo fatta da Don Giulio".<sup>16</sup> On a conservé plusieurs dessins issus de cette composition perdue de Michel-Ange,<sup>17</sup> la meilleure copie étant celle des Offices,<sup>18</sup> attribuée à Battista Franco, cet infatigable dessinateur d'après Michel-Ange (fig. 5).

2. Lettre adressée par Francisco de Holanda à Michel-Ange, de Lisbonne, le 15 août 1553 (Archivio Buonarroti, X, n.583, aujourd'hui à la Biblioteca Laurenziana, Florence), folio 1 verso.  
 3. Lettre adressée par Francisco de Holanda à Michel-Ange, de Lisbonne, le 15 août 1553 (Archivio Buonarroti, X, n.583, aujourd'hui à la Biblioteca Laurenziana, Florence), folio 2 verso.

Parmi les dessins de Michel-Ange qu'il put voir à Rome, Holanda eut ainsi accès au projet de Michel-Ange pour la place du Capitole. C'est là une preuve supplémentaire, nous semble-t-il, de la familiarité du jeune Portugais avec Michel-Ange. La conception d'ensemble du *Campidoglio*, avec les trois palais et la statue équestre de Marc-Aurèle sur une base ovale, remonterait au début de 1537,<sup>19</sup> lorsque Paul III décide de la rénovation de la place, la confiant à son peintre, sculpteur et architecte Michel-Ange. Que Holanda ait eu connaissance de ce projet est démontré par le dessin de la statue équestre de Marc-Aurèle dans son livre des *Antigualhas* (f.7v) (fig. 6).<sup>20</sup> Au lieu de la base quadrangulaire qui était alors en place, il nous montre le soubassement ovale tel que l'avait conçu Michel-Ange dans son projet d'ensemble de la place, et tel qu'il sera réalisé quelques années plus tard, entre 1544 et 1548,<sup>21</sup> alors que Holanda était depuis longtemps de retour au Portugal.





A son départ de Rome, en mars 1540, Holanda reçut-il en présent des dessins de Michel-Ange, tel un Antonio Mini à son départ pour la France? On ne saurait le dire. S'il avait reçu un tel dessin, il aurait sans doute été tenté d'en parler dans *Da Pintura Antigua* (I, 44), là où il évoque les dessins de Michel-Ange qu'il a eu le privilège de voir. Ainsi rappelle-t-il avec fierté le livre d'architecture qu'il a reçu des mains de Serlio à Venise.<sup>22</sup> Cependant, il est vrai, il ne parle nulle part directement de la collection de dessins et de gravures qu'il avait réunie en Italie. Enfin, sa façon de s'adresser à Michel-

Ange dans sa lettre de 1553 semble indiquer qu'il n'avait pas reçu de dessin du maître auparavant.

Peut-être est-ce la lecture de la lettre de Pietro Aretino dans le *Secondo Libro* qui l'incita à faire le demande d'un dessin au maître dans sa lettre de l'année 1553: Lui qui avait été si proche de Michel-Ange, ne méritait-il pas plus encore d'avoir dans sa collection un dessin du "nouvel Apelle"?

*Le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda*

Depuis la publication de la lettre de Francisco de Holanda par Gotti, on a recherché en vain un éventuel dessin de Michel-Ange ayant appartenu à Francisco de Holanda. A vrai dire, ces tentatives de recherche se sont limitées au Portugal même, alors que les spécialistes de Michel-Ange ne s'y sont guère attachés. Joaquim de Vasconcelos<sup>23</sup> crut le découvrir dans un dessins du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (inv.405) (fig. 7), portant l'inscription manuscrite "RIS-COS / DE GRANDE HOMĒ" (tracés de grand homme) (fig. 8) de l'écriture bien reconnaissable de Holanda. La comparaison de cette inscription avec la signature apposée par Francisco de Holanda dans son exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* (Rome, Jacobus Mazochius, 1521)<sup>24</sup> (fig. 9) ne laisse pas de doute sur son auteur.

Si ce dessin de Lisbonne n'est certes pas de la main de Michel-Ange, il montre que Holanda aimait à légèrer de sa main les dessins de maîtres en sa possession. Grâce à ces annotations, nous avons pu ainsi retrouver un groupe d'au moins trois autres dessins de la collection de Francisco de Holanda.<sup>25</sup> Ce sont des dessins à la sanguine de Polidoro da Caravaggio, qui se trouvent respectivement à la Fondation Custodia (collection F. Lugt) à Paris (inv.2896), au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (inv.6096) et au Gabinetto dei Disegni des Offices à Florence (inv.1929F) (figg. 10-12). Deux de ces dessins, ceux aujourd'hui à Paris, proviennent de la collection de Roger de Piles qui avait acheté tout un lot de dessins de Polidoro au Portugal. Ces deux dessins étaient passés ensuite dans la collection de Pierre Crozat, puis dans celle de Pierre-Jean Mariette. Le troisième, celui des Offices, fut acquis en 1679 à Rome par Paolo Falconieri pour le duc de Toscane. Ces dessins, portant l'inscription "RETRATO DE POLIDORO", sont tous trois des autoportraits, faisant partie de la même étude, à l'origine vraisemblablement rassemblés sur un même support de dimensions supérieures. Ainsi, de cette feuille d'étude, Holanda en aurait fait trois dessins, qu'il légèra alors lui-même de sa main.<sup>26</sup>

Grâce encore à une annotation de la main de Holanda, "OPVS MICAELIS ANGELI", surmontée de la petite croix qui lui est si caractéristique, nous pensons à présent pouvoir identifier le dessin de Michel-Ange en sa possession, probablement celui qu'il reçut en réponse à sa lettre de



4. Francisco de Holanda: 'Rome déchue' (*Antigualhas*, f. 4r), 39x27 cm. Madrid, Bibliothèque de l'Escurial.



1553. Il s'agit du dessin à la pierre noire d'un couple nu entouré d'autres personnages, aujourd'hui au Musée de Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. A.E. 1280)<sup>27</sup> (fig. 13). Comme l'indique la présence de la marque, c'est encore dans le Cabinet de Pierre-Jean Mariette que se trouvait ce dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle, à côté donc des dessins de Polidoro da Caravaggio ayant appartenu à Holanda, achetés par Mariette à la Vente Crozat. Cependant, contrairement à ces dessins de Polidoro, on ignore la provenance de ce dessin de Michel-Ange, et s'il faisait partie des trente-six dessins du maître rachetés par Mariette à la vente du Cabinet Crozat.

Dans sa *Description sommaire des dessins... du Cabinet de Feu M. Crozat* (Paris 1741),<sup>28</sup> lorsqu'il en vient à inventorier les dessins de Michel-Ange, Mariette se contente d'en donner le nombre par lot, ne relevant que les titres de ceux qu'il juge les plus remarquables. Quant à leur origine, il spécifie que "M. de la Noue & M. Jabach avaient recueilli la plus grande partie des Dessins de Michel-Ange qui formaient la collection de M. Crozat". Dans ses *Observations... sur la vie de Michel-Ange écrite par le Condiscipulo*, publiées sans son autorisation par Gori à Florence en 1746, il évoque à nouveau les dessins de Michel-Ange du Cabinet Crozat, en particulier ceux dont il a fait l'acquisition: "Je crois que les vrais et bons Dessins de Michel-Ange de sa collection pouvaient se réduire à une cinquantaine au plus, mais c'est encore beaucoup, vû la rareté de ces Dessins. Je crois avoir fait le choix des meilleurs, qui sont au nombre de 36..."<sup>29</sup> Quant au *Catalogue raisonné de la Vente Mariette*<sup>30</sup> en 1775, dressé par F. Basan à la mort de Mariette, on ne trouve sous le nom de Michel-Ange (n.236) que la note générale: "Quarante feuilles. Différentes études de compositions, tombeaux, figures, & têtes faites à la plume et au bistre, d'une touche savante et hardie"...

Rien ne nous permet donc de savoir, dans l'état actuel des connaissances, comment le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda est entré dans le Cabinet de Pierre-Jean Mariette.

Ainsi, sans le savoir, Pierre-Jean Mariette détenait dans son Cabinet les reliquats de la collection de dessins de Francisco de Holanda, dispersée semble-t-il dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Ce passionné de littérature artistique aurait certes aimé apprendre qu'à côté des pièces provenant du *Libro de' Disegni* de Vasari, il détenait également des dessins de la collection de Francisco de Holanda, auteur d'un des pre-

miers traités de peinture, et apologiste avant Vasari de l'art du dessin, base des autres arts. Il y aurait été d'autant plus sensible qu'il entretenait des liens culturels privilégiés avec le Portugal, lui qui, avec son père, s'était employé à réunir la collection de gravures du roi Jean V de Portugal pour le *Paço da Ribeira* à Lisbonne.<sup>31</sup> Mais à cette date, Francisco de Holanda était pratiquement oublié. Il ne ressortira de l'ombre qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec la redécouverte du manuscrit de *Pintura Antigua*, qui ne sera révélé à l'Europe qu'en 1846 par le comte Raczyński.

comme dans le 'Songe', le motif des figures enlacées, à l'arrière, comme encore dans le 'Songe' ou dans le 'Jugement dernier'...

Pour en définir le sujet, Tolnay s'est attaché à décrire les personnages à peine esquissés et difficilement lisibles, qui entourent le groupe, afin d'établir qu'il s'agit bien d'une scène et non pas seulement d'une étude de nus:

"Outre le deux personnages principaux, on reconnaît derrière et au-dessus de la jeune femme, un homme barbu qui embrasse un autre personnage. A gauche, un homme s'approche du personnage principal, posant sa main droite sur son épaule droite, et semble



5. Battista Franco (?), d'après Michel-Ange: 'La Prudence', dessin à la plume. Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 614E.  
6. Francisco de Holanda: 'La statue équestre de Marc-Aurèle sur la place du Capitole' (*Antigualhas*, f. 7v). Madrid, Bibliothèque de l'Escorial.

Plus que sur sa provenance, la critique s'est surtout interrogée sur le thème de ce dessin de Michel-Ange et sur le moment de son exécution. Avant Tolnay, elle y a vu une oeuvre du groupe de dessins faits par Michel-Ange pour Sebastiano del Piombo, proche du thème de la 'Résurrection de Lazare' (Thode, Vitzthum). Tolnay dans le catalogue de l'exposition *Le Cabinet d'un grand Amateur P.-J. Mariette* (Louvre 1967) rompt avec cette interprétation. Par le modelé du torse au clair-obscur délicat et par l'expression extatique du visage du personnage principale, il le rapproche des dessins du maître des années 1530-1532. Il relève plusieurs motifs qui se retrouvent dans des dessins de Michel-Ange entre 1530 et 1534: la position de la jambe de la figure principale, comme dans le 'Tityos'; celle de la tête





vouloir lui baiser le front. Sa propre épaule est touchée à son tour par une main qui appartient probablement au personnage tout à fait à gauche, dont on ne reconnaît que la tête vue en raccourci et une partie du bras droit. Il semble flotter dans l'air presque horizontalement comme les anges dans les lunettes du *Jugement dernier*. Au-dessous de cette figure, légèrement à droite d'une autre tête vue frontalement, on reconnaît les yeux et le front, mais le reste du visage est endommagé. Un peu plus bas à gauche, d'un autre personnage on ne discerne qu'un visage vu de face et son bras replié. A droite de cette tête et juste au-dessous de la main droite de la figure principale, on voit une sorte de globe sur lequel cette main semble s'appuyer. Encore plus bas et sur le côté gauche s'approche de la figure princi-

pale, un personnage agenouillé; sa tête vue en profil perdu est assez clairement lisible avec sa joue gonflée comme dans la représentation d'enfants (ou anges). On reconnaît aussi son épaule droite, son bras replié et sa jambe en position agenouillée.

La scène ne se situe pas sur terre mais dans le ciel: la position de la figure principale n'est ni assise ni allongée mais suspendue dans l'air s'appuyant [...] d'un bras à ce qui pourrait être un globe (ou un nuage?). Elle se dresse, tournant et levant sa tête vers le haut comme quelqu'un qui se réveille. La jeune femme s'agrippe, la tête appuyée fortement au bras gauche du jeune homme. Les figures et les têtes qui forment un halo autour de lui semblent, elles aussi, flotter dans l'espace. Il est donc évident que ce n'est pas une scène terres-

tre, mais [...] une scène dans l'espace de l'univers qui semble être animé par un vent mystérieux qui l'enveloppe dans un mouvement rotatoire".<sup>32</sup>

Ce couple d'amoureux dans l'autre monde n'est autre, selon Tolnay, que Paolo et Francesca dans l'*Enfer* (V, 73 et s.) de la *Divine Comédie* de Dante. L'importance de ce dessin, conclut-il, "consiste peut-être dans le fait que l'inspiration dantesque apparaît ici d'une manière plus immédiate et concrète que dans les autres oeuvres de Michel-Ange dans lesquelles on a cru jusqu'à présent trouver des rapports avec la *Divine Comédie*". Néanmoins, il reconnaît que l'interprétation de Dante n'est pas la seule possible. Ce dessin apparaît comme une anticipation du 'Songe' (Londres, collection A. Seilern),<sup>33</sup> avec la même position de la tête de la figure principale et le même thème des figures enlacées à l'arrière-plan.

Une telle interprétation dantesque de ce dessin de Michel-Ange est certes des plus séduisantes, surtout lorsque l'on connaît l'importance de Dante dans l'oeuvre théorique et figurative de Francisco de Holanda, sans doute sous l'influence de Michel-Ange.<sup>34</sup> Nous nous sommes efforcée de suivre cette description de Tolnay, mais sans parvenir aux mêmes conclusions. Pour ce faire, et vue la difficulté de lecture sur une photographie de dimensions réduites, nous proposons ici une reconstitution de la scène, faisant ressortir les figures à peine visibles du dessin de Michel-Ange<sup>35</sup> (fig. 14). On y retrouve effectivement cet enchaînement des figures les unes aux autres dans un mouvement circulaire comme dans les figures des élus du 'Jugement dernier', et on peut y voir assurément une préfiguration de la composition du 'Songe'.

Cependant, il nous a été impossible d'entrevoir les figures sur la gauche, dans la partie endommagée du dessin, tout comme de reconnaître une sphère sous le bras de l'homme accoudé. De plus, la scène ne nous semble pas suspendue dans les airs, ni animée par le vent. A demi relevée et appuyée sur son avant-bras, la figure masculine est au contraire installée sur une couche. Elle en est appelée par la figure à l'arrière qui lui touche l'épaule, tandis que veut l'y retenir une femme au visage crispé par la détresse.<sup>36</sup>

Proposer un autre thème n'est pas chose aisée. On pourrait y voir 'Didon et Enée', au moment où Mercure, envoyé à Carthage par Jupiter, ordonne à Enée de quitter Didon et de partir pour l'Italie (Virgile, *Enéide*, IV, 259 et. s.). Cependant, les figures à l'arrière du couple s'expliquent mal et il est difficile d'identifier Mercure



7. Anonyme: 'Figure d'homme nu assis avec l'inscription de la main de Francisco de Holanda' "RISCOS DE GRANDE HOMÊ". Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.405.



dans ce personnage à l'allure de géant, venant rappeler Enée à son devoir. Ce thème virgilien sera traité vingt ans plus tard par Michel-Ange dans un dessin à la pierre noire à l'intention de Daniele da Volterra (Haarlem, Teylers Museum, inv. A 32 recto)<sup>37</sup> (fig. 15), qui en tirera un tableau pour Giovanni della Casa.<sup>38</sup>

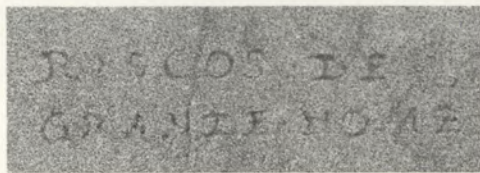
S'il s'agit d'un traitement du thème de 'Didon et Enée' par Michel-Ange, on penserait alors à une lecture allégorique de l'*Enéide*, et plus spécifiquement à une inspiration landinienne. Cette lecture allégorique de l'*Enéide* s'était généralisée depuis Pétrarque et elle eut cours jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Les aventures d'Enée sont en effet vues par Pétrarque comme une "immense allégorie de la vie humaine", suivant l'interprétation qu'en donnait Fulgence dans *De Continentia Virgilitii*.<sup>39</sup> Sur cette voie interprétative ouverte par Pétrarque de la philosophie symbolique de Virgile, s'engagèrent au XV<sup>e</sup> siècle les néoplatoniciens de Florence, en particulier Cristoforo Landino dans les livres III et IV des *Entretiens des Camaldules* en 1474.<sup>40</sup> "La carrière d'Enée y devenait celle de toute âme qui doit aller de la vie des sens (Troie) à celle de l'action (Carthage) avant d'atteindre le rivage de la contemplation (Italie). Le thème caché est celui de la 'quête métaphysique'".<sup>41</sup> Francisco de Holanda établit d'ailleurs un parallèle entre Virgile et Michel-Ange. "Lisez tout l'oeuvre de Virgile, et vous n'y trouverez autre chose que l'art d'un Michel-Ange!" déclare Lattanzio Tolomei à la fin de son discours sur le thème de l'*ut pictura poesis*,<sup>42</sup> dans le Deuxième Dialogue.

Par-delà le thème, on voit dans ce dessin un exemple de ce *non-finito*, caractéristique de Michel-Ange dans nombre de ses dessins et de ses sculptures.<sup>43</sup>

"En ne raffinant en dernier que le modelé du torse par un clair-obscur d'une grande finesse et sensibilité, laissant dans le *non-finito* le visage, les jambes et les bras de l'homme, ainsi que les figures à l'entour, peut-être Michel-Ange a-t-il voulu rendre le sentiment d'une vision immatérielle comme dans d'autres dessins de la même époque, telles les trois *Résurrections*. En effet cette gradation allant des parties laissées inachevées à celles très finies au centre de la composition est analogue à la structure des images qui se forment dans l'esprit" (Tolnay).<sup>44</sup> C'est ce même procédé que l'on trouve magnifiquement employé dans l'étude du 'Christ mort' (Louvre, inv. 716),<sup>45</sup> dessiné par Michel-Ange pour Sebastiano del Piombo vers 1533, pour la 'Pietà' commandée par Ferrante Gonzaga à l'intention de Francisco de

Los Cobos. Par ce *non-finito*, Michel-Ange suggérait dans ses dessins la matérialisation de l'*idea* ou *concelto* sur le papier, tout comme dans ses sculptures il faisait surgir la forme "circonscritta", comme en puissance, du bloc de marbre.

Cependant, plus que sur le *non-finito*, Francisco de Holanda dans *Da Pintura Antigua* a surtout insisté sur la notion de *despejo*, principe voisin et complémentaire, que lui avait enseigné Michel-Ange.



8. Détail de l'inscription sur le dessin du musée de Lisbonne.

9. Inscription manuscrite de Francisco de Holanda dans son exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* (Rome, Jacobus Mazochius, 1521). Lisbonne, Bibliothèque Nationale, res. 1000 n.

### Le précepte michelangélesque de 'despejo'

Si la théorie artistique de Francisco de Holanda n'est pas exclusivement le reflet de celle de Michel-Ange, elle est cependant fondée sur quelques idées clefs du maître. C'est seulement dans cette mesure qu'elle en est le réceptacle. S'imposent ainsi à nous divers préceptes de Michel-Ange, récurrents dans le Premier Livre comme dans les dialogues de *Da Pintura Antigua*. Holanda lui-même essaiera de les mettre en pratique dans certaines de ses images. Le précepte de *despejo* est le plus révélateur de son origine michelangélesque.

A la fin du Premier Livre de *Da Pintura Antigua*, Holanda dresse une "Liste des préceptes de peinture, de ce qu'il faut fuir et de ce qu'il faut suivre",<sup>46</sup> selon le modèle des catéchismes de son enfance ou de la *Cartinha* de João de Barros<sup>47</sup> qui opposaient les sept péchés capitaux aux sept vertus chrétiennes. Dans cette sorte de condensé du traité en un répertoire

rapidement consultable et facilement mémorable, il y a également une analogie frappante avec cette "breve raccolta de le conditioni che si ricercano à perfetto cortegiano & à donna de Palazzo" ajoutée dans les rééditions du *Libro del Cortegiano* de Castiglione des années 1540, telle celle par exemple exécutée à Venise, "in casa de' figliuoli di Aldo", en 1547.

Après l'*idea* ou invention, placé en tête de liste, Holanda fait figurer en seconde place le précepte du *despejo*:

"A muita obra // O despejo da pouca obra".

(La surcharge // le dépouillement).

Au chapitre vingt-six de *Da Pintura Antigua*, "De la composition des histoires antiques" (*Do Ajuntamento das historias antigas*), Francisco de Holanda avait exposé à loisir ce qu'il entendait par ce précepte:

"Na historia se busque primeiro a composição e ordem e a leição do escolher e engeitar, porque a pintura tanto ha de ser feita d'aquillo que se n'ella faz, como do que se deixa de fazer. E se as feçuras forem poucas ou se forem muitas, a ordem que eu n'ellas encommendaria, seria que não occupassem confusamento toda a tova ou lugar onde se poem, mas que deixem alguns espaços vazios e dilatados para darem *despejo* e clareza á sua obra, e para terem os olhos dos que a veem, caminho e campo por onde caminharem [...] E é esta uma parte de tanto peso e tão além das proporções que por ventura nem o grandissimo Mestre Micael Angelo me não acabou de atarracar n'ella. E que umas feçuras não danem nas outras, antes se ajudem de maneira que pareça que nenhuma se pôde tirar e antes louvaria parecer que se podia pôr, que não tirarse."<sup>48</sup>

(Pour faire l'histoire, il faut d'abord rechercher la composition et l'ordre et élire ce qui doit être choisi ou rejeté, car la peinture est autant faite de ce que l'on fait que de ce que l'on s'abstient de faire. Que les figures soient rares ou nombreuses, je recommanderais que, dans leur ordonnance, elles n'occupent pas confusément tout le tableau ou autre support où on les dispose, mais que soient laissés quelques larges espaces vides pour le dépouillement [*despejo*] et la clarté de l'oeuvre, afin que les yeux de ceux qui la regardent aient chemin et champs par où cheminer. [...] Bien plus encore que les proportions, c'est là une question d'une telle importance que Michel-Ange lui-même, ce grandissime maître, ne cessait de me seriner: que les figures ne doivent pas se nuire entre elles mais plutôt s'entraider de manière à ce qu'il semble qu'on ne puisse en retirer aucune; car bien plus louable est celui qui donne l'impression qu'on peut en rajouter plutôt qu'en retirer.)

Au chapitre dix, Holanda avait déjà fait allusion à ce précepte du "peu", du "vide", observable dans l'Antiquité "de bon conseil en toutes choses":

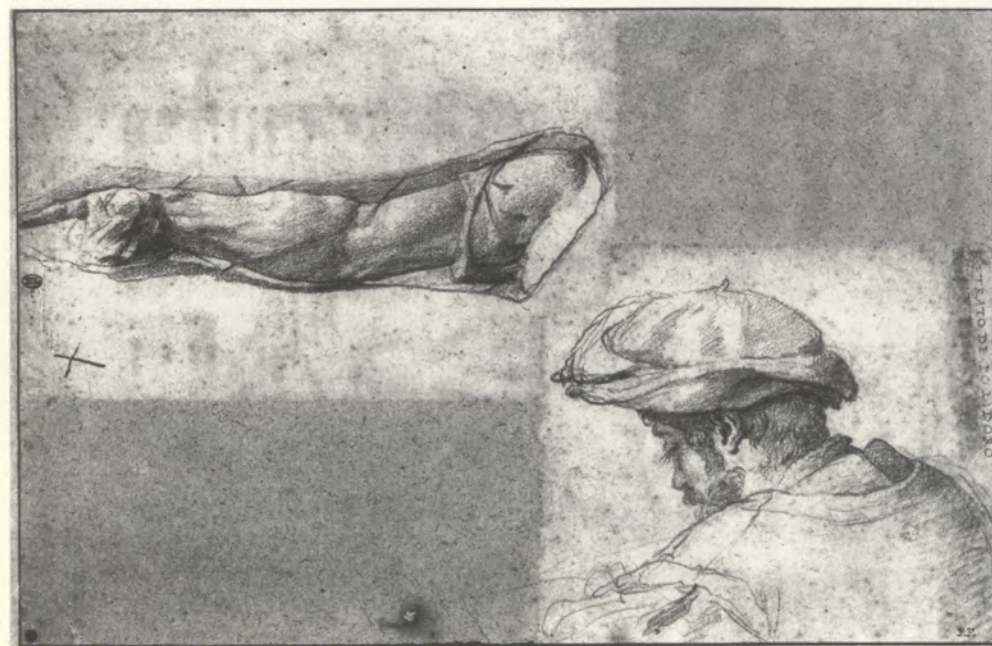
"Dali aprenda a repartir e eleger e o fugir de





10. Polidoro da Caravaggio, 'Autoportrait' avec l'inscription "RETRATO DE POLIDORO" de la main de Francisco de Holanda. Paris, Fondation Custodia (collection F. Lugt), inv.2896.

11. Polidoro da Caravaggio: 'Etude de bras droit et portrait d'homme', avec l'inscription "RETRATO DE POLIDORO" de la main de Francisco de Holanda. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv.6096.



mostrar tudo confusamente. D'ali aprenda a fazer muito pouco e muito bem [...] escolhendo sempre o mais pouco e o melhor entre o melhor e o *despejado* e os spaços, fora dos entricamentos da confusão e do mau eleger. Ali achará elle a musica e concordança e conformidade, a graça e o *despejo* (que é grão primor n'esta arte)...<sup>49</sup>

(De l'Antiquité, qu'il apprenne à répartir, à choisir et à se garder de montrer tout confusément. Qu'il apprenne à toujours faire très peu et très bien [...], choisissant toujours le minimum et le mieux du mieux, le dépouillé [*despejado*] et les espaces, loin des enchevêtrements de la confusion et du mauvais choix. Il y trouvera la musique et la concordance, la conformité, la grâce et le dépouillement [*despejo*], qui est la grande beauté de cet art...

C'est pour son manque de *despejo*, que dans le Premier Dialogue Michel-Ange condamnera la peinture flamande trop pittoresque:

"O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras d'arvores, e rios e pontes, a que chaman paisagens, e muitas feguras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a algunos olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia do escolher nem *despejo*, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo."<sup>50</sup>

(Leur peinture n'est que chiffons, fabriques, verdure de champs, ombres d'arbres, rivières et ponts, qu'ils nomment paysages, et maintes figures éparpillées de ci de là. Et tout cela, encore que pouvant plaire aux yeux de certains, est fait en réalité sans raison ni art, sans symétrie ni proportions, sans discernement dans le choix ni dépouillement [*despejo*], en un mot, sans aucune substance ni nerf.)

Du fait que les dialogues ont été généralement traduits sans tenir compte du contenu du Premier Livre de *Da Pintura Antigua*, le terme de *despejo* a été presque toujours mal compris et mal traduit. On a voulu y retrouver le concept de *sprezzatura*, néologisme créé par Castiglione pour signifier "l'art de cacher l'art" et de communiquer l'impression de facilité.<sup>51</sup> En effet, hors de tout contexte, la confusion était aisée. Si le terme portugais de *despejo* désigne dans son sens propre – celui dans lequel l'emploie Holanda – l'action de vider ou le résultat de cette action (le vide, le dépouillement, la sobriété), il peut indiquer dans un sens dérivé, le dégagement de toute entrave ou gêne, donc l'aisance, la désinvolture, la *sprezzatura*. Dans son édition allemande des dialogues, Joaquim de Vasconcelos ne s'y est pas trompé, traduisant *despejo* par "klare Vertheilung im Raum".<sup>52</sup> Par contre, Rouanet<sup>53</sup> bien qu'il s'aide de cette version allemande et que dans l'ensemble sa





traduction soit fiable, introduit l'erreur en le traduisant par "aisance". Clements, de même, en fera un synonyme de *sprezzatura*.<sup>54</sup>

La confusion était d'autant plus facile que c'est un concept voisin de celui de *sprezzatura*. Le *despejo*, c'est en quelque sorte une des conditions et un des moyens pour arriver à ce résultat final, cette impression de facilité ou *sprezzatura* à laquelle tenait tant Michel-Ange au point de détruire, on le sait, bon nombre de ses dessins. Holanda fait dire effectivement à Michel-Ange à la fin du Troisième Dialogue (PA II, p.306):

"E quero-vos dizer, Francisco d'Ollanda, um grandissimo primor nesta nossa sciencia [...] Este é que o por que se mais ha de trabalhar e suar nas obras da pintura é, com grande somma de trabalho e de estudo, fazer a cousa de maneira que pareça, depois de mui trabalhada, que foi feita quasi depressa e quasi sem nenhum trabalho e mui levemente, não sendo assim. E este é mui excellente aviso e primor."

(Je veux vous communiquer, Francisco de Ho-

landa, un très grand secret de notre science. Ce pour quoi on doit le plus travailler et suer dans les oeuvres de peinture, c'est pour faire, au prix d'une grande somme de travail et d'étude, une chose de telle manière qu'elle semble, en dépit de tant de travail, avoir été faite en quelque sorte à la hâte, sans le moindre travail et tout à fait à la légère, encore qu'il n'en soit rien. C'est là un point essentiel et un précepte excellent).

Parmi ses préceptes de la peinture, Holanda ne retiendra pas tant celui de la *sprezzatura* que celui du *despejo*, ce principe de composition universel, condition essentielle pour parvenir au but final de la *sprezzatura*. "Faire le vide", voilà un conseil que le jeune Portugais, formé à l'école flamande par son père, retint plus que toute autre leçon de Michel-Ange. Ce souci de *despejo*, de zones vides à réserver à l'intérieur d'une peinture était alors au centre des préoccupations de Mi-

chel-Ange occupé à peindre le 'Jugement dernier' de la Sixtine, où l'on trouve autour du Christ ce sentiment d'espace dans un mouvement général centrifuge. "Sans rompre avec la formule du 'Jugement dernier' conçu comme une façade à registres superposés, Michel-Ange a voulu, grâce à un immense dépouillement en dégager pleinement la valeur universelle [...] Sans encadrement, la *facciata* de Michel-Ange restait incroyablement sobre de décor."<sup>55</sup>

1) Archivio Buonarroti, X, n.583, aujourd'hui à la Biblioteca Laurenziana, Florence. Cf. A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Florence 1875, I, pp. 245-246; *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. P. Barocchi, R. Ristoni, vol. V, Florence 1983, pp.9-10.

2) "Sonsi veduti di suo in più tempi bellissimoi disegni, come già a Gherardo Perini amico suo et al presente a Messer Tommaso de' Cavalieri romano, che ne ha degli stupendi, fra i quali è un Ratto di Ganimede, un Tizio et una Baccanaria, che col fiato non si farebbe più d'unione. Vegghinsi i suoi cartoni, i quali non hanno avuto pari: come ancora ne fanno fede pezzi sparsi qua et là, e particolarmente, in casa Bindo Altoviti in Fiorenza, uno di suo mano designato per la Cappella; e tutti quegli che furono veduti in mano d'Antonio Mini suo creato, i quali portò in Francia insieme col quadro della Leda, ch'egli fece; e quello d'una Venere, che donò a Bartolomeo Bettini, di carbone finitissimo, e quello d'un Noli me tangere, che fu fatto per il Marchese del Vasto" (Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. Paola Barocchi, Milan-Naples 1962, I, pp.121-122).

3) *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma, Blado, 1553 (ed. K. Frey 1887, p.206).

4) Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo...*, I, pp.118, 122; IV, n.726.

5) Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo...*, I, p.121; IV, n.720, pp.2020-2024.

6) Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

7) *Il Carteggio di Michelangelo*, vol. II, Florence 1967, pp.265, 267, 269-270, 291. Cf. aussi *Michelangelo e l'arte classica*, a cura di Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella, Florence 1987, p.111.

8) Lettre de Pietro Aretino à Michel-Ange de Venise, le 20 janvier 1538, in *Secondo libro de le lettere di Pietro Aretino*, Venetia 1542, pp.22 s.; *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, a cura di E. Camesasca, vol. I, Milano 1957, pp.112-113, n. LXX; *Il carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi et Renzo Ristoni, IV, Florence 1979, pp. 90-91; *Lettere de l'Arétin (1492-1556)*, traduites par André Chastel et Nadine Blamoutier, Paris 1988, n.CXIII, pp.324-325.

Ce second livre des lettres de l'Arétin dut circuler au Portugal dès sa parution, car il contenait des lettres au roi du Portugal, à l'infant D. Luís et au duc de Bragançe pour les remercier de la réception faite à son ancien protégé Gian Ambrogio degli Eusebi.

9) Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, ed. Angel González Garcia, Lisbonne 1983, II, 1, p.239. Dorénavant nous citerons le traité sous les initiales PA suivies de I ou II, indiquant le premier ou le second Livre, puis d'un chiffre arabe désignant selon le cas le chapitre ou le dialogue.

10) *De le lettere di Pietro Aretino libro primo...*, Venise 1538, pp.LXV verso LXI.

11) "Hor così ve lo perdoni Iddio, come non ragiono ciò per isdegno, ch'io hebbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi, doveva esser procurato da voi con ogni solle-





citudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre si non Gherardi et Tomai" (lettre d'abord publié par G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, II, Florence 1840, n. CCXXXV, pp.332-335; *Il Carteggio di Michelangelo*, vol. IV, Florence 1979, pp.215-217; *Lettres de l'Arétin (1492-1556)*, traduites par André Chastel et Nadine Blamoutier, Paris 1988, n. CLVII, pp. 443-447).

12) *PA*, I, 44, p.199.

13) *PA*, II, 3, p.302.

14) Pour l'analyse, voir notre article *Rome déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda*, dans *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, Paris, PUF, t. 71, 1990.

15) J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio*, Londres 1953, p.98, "Studies for the Last Judgment 1534-1541", n.61 recto: "Studies for a flying angel and other figures".

Sur le carton dessiné progressivement par larges sections, cf. Wilde, *Ibid.*, p.103; M. Hirst, *Two Unknown Studies by Michelangelo for the Last Judgment*, in 'The Burlington Magazine', 111, nn.790-801, 1969, pp.27-28. Selon Hirst, beaucoup des dessins de ce type exécutés pour le 'Jugement dernier' ont été rejetés autrefois comme des copies.

16) A. Bertolotti, *Don G. Clovio*, Modène 1882, p.14.

17) A Chantilly, au Musée Condé (n.28); à Florence, aux Offices (n.614E); à Londres au British Museum (W89); enfin à l'Ambrosiana de Milan (Braun 75260).

Sur ces différents dessins de la Prudence d'après Michel-Ange, cf.: H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin 1908-1918, II, p.347 et s.; K. Justi, *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werk*, Berlin 1909, pp.354-358: "Das Spiegelbild"; B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, vol. I-III, Chicago-Londres 1970 (1ère ed. 1936), n.1624 (Chantilly), n.1637 (Offices); L. Düssler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Be-

rlin 1959, p.201 et s.: "Die Apocryphen Blätter" et cat. n.500; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio*, Londres 1975, p.124, n.89 recto: 'Prudentia', Plate CXLI, attribuant hypothétiquement le dessin de Londres à un élève de Bandinelli.

18) P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Florence 1962, pp.248-250, n.199, tav. CCCIX; Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Inventario I: Disegni esposti*, a cura di A. Petrioli Tofani, Florence 1986, 614E: Battista Franco (già Michelangelo Buonarroti), 270x368 mm.

19) Selon Christoph L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1982, pp.81-82, suivant les conclusions définitives de P. Künzle dans sa recension du livre d'Herbert Siebenhüner (*Das Kapitol in Rom. Idee und Gestalt*, Munich 1954) dans 'Mittlgn. Inst. Österr. Geschichtsforschg', 64, 1956, pp.349-351.

20) J.A. Ackerman (dans 'The Art Bulletin', 38, 1956, pp.53-57), dans la critique au livre de Siebenhüner, fut le premier à utiliser le dessin de Holanda dans le problème de la chronologie de la mise en forme de la place du Capitole, prouvant contre la théorie de Siebenhüner que le projet de Michel-Ange pour la place du Capitole existait déjà en 1538-1539 et qu'il n'y a pas deux projets successifs, l'un en 1539 et l'autre en 1544-1546: "The distinction between the first two campaigns is clouded by a drawing by Francisco de Holanda. [...] The history of the statue base for the Marcus Aurelius seems to me to be muddled, again with the support of earlier commentators. Siebenhüner dates the design of the base in 1544-1548. But to my knowledge neither he nor anyone else has noticed that it appears in Francisco de Holanda's Escorial sketchbook (fol. 7v). This drawing, captioned SIC ROMAE, shows the statue in profile as seen from its right side, the base clearly drawn with approximately its present inscription. The old Conservatori palace appears be-

hind with the river gods at its entrance and a sixteenth century portal bearing the (interpolated?) inscription SENATUS. Francisco left Rome for good in 1539-1541 [en fait mars 1540] and soon was in Portugal. This implies that the new base was designed soon after the acquisition of the statue, when Michelangelo first worked at the Capitoline. If, as Siebenhüner himself says, the oval base implies the oval piazza, the date of the whole plan conception must be shifted back into the thirties".

21) En effet, on trouve encore la base quadrangulaire dans un dessin anonyme de la place (Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, Kupferstichkabinett), datable 1544 par la présence de la loggia terminée du couvent de l'Aracoeli. Par contre, la base ovale apparaît déjà dans la gravure de la statue équestre de Béatrizet datée 1548.

22) "Bastião Serlio, bolognes, que screveu da arquitectura, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua propria mão" (*PA*, I, 43 "Da pintura architecta", p.187).

23) Joaquim de Vasconcellos, *Da Pintura Antigua, tratado de Francisco de Hollanda*, Porto, 'Renascença Portuguesa', 1918, pp.298-299, dans ses annotations à "Os Famosos entalhadores de lamina de cobre": "Devo concluir que Hollanda trouxe para Portugal gravuras valiosas, alem de desenhos do grande Mestre; já tenho encontrado pelo menos um, na collecção da Academia de Bellas Artes, hoje no Museu das Janellas Verdes; tem a nota autographa do proprio Hollanda (letra que muito bem conheço) *riscos de Homem*; è um aspecto academico, modelo, homem nú. Ninguem deu fé do valor d'esse desenho, até hoje, 25 de Julho de 1918. Fiz essa descoberta em 1882. Será esta preciosidade o desenho 'signal de sua mão', que Hollanda pedia a Miguel Angelo em carta de Portugal, datada e existente no Archivio Buonarroti?..." Ce dessin n'est plus retenu aujourd'hui comme de Michel-Ange mais aucune attribution convaincante n'a encore été proposée.

24) Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Res 1000 a<sup>1</sup>.

25) Sylvie Deswarte, *Francisco de Hollanda collectionneur*, dans 'La Revue du Louvre et des Musées de France', 3, 1984, pp.169-174.

26) Rafael Moreira (*Novos Dados sobre Francisco de Hollanda*, dans 'Sintria' (I-II, 1), Sintra 1988,





15. Michel-Ange: 'Ené quittant la couche de Didon sur l'ordre de Mercure', dessin pour Daniele da Volterra, vers 1556. Haarlem, Teylers Museum, inv. A 32 recto.

pp.645-646 et n.46) en conclut que ce fut Holanda lui-même à opérer la vente de certains de ses dessins et de ses livres, tel son exemplaire des *Vite* de Vasari, qui passerait alors entre les mains de l'architecte Nicolau de Frias, à un moment où il traverse une grave crise financière en 1571 après l'ascension au trône de D. Sébastian en janvier 1568. Nous sommes là dans le domaine des pures conjectures. Pour notre part, nous tendons plutôt à penser que les collections et la bibliothèque de Holanda furent dispersées après sa mort (†1584).

27) Pierre noire sur papier préparé, jauni, replié deux fois horizontalement; restauré à gauche au niveau de la première pliure et à droite en bas; H. 0,295; L. 0,248. Catalogué pour la première fois par H. Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen*, Berlin 1913, vol. III, n.8, pp.7 et s., identifiant le sujet comme étant la 'Résurrection de Lazare'. Catalogué une deuxième fois par G. Bergsträsser, *Zeichnungen alter und neuer Meister aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt*, Darmstadt 1964, n.53 "Männliche Aktfiguren". Reproduit pour la première fois par W. Vitzthum dans sa recension au catalogue d'exposition *Zeichnungen alter und neuer Meister aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt* (Darmstadt 1964) dans 'Master Drawings', II, n.4, p.424 et fig. 44: "A late Michelangelo, from the Mariette collection evidently part of the 'Sebastiano del Piombo' group, hitherto unmentioned". Analysé exhaustivement par Charles de Tolnay dans sa notice dans le catalogue de l'exposition *Le Cabinet d'un grand amateur P.-J. Mariette* (Paris, Musée du Louvre, Paris 1967, n.86, pp.77-78), y voyant une illustration des tercets

de la *Divine Comédie* au cinquième Chant de l'*Enfer* (V, v. 73 et s.) où Dante rencontre Paolo et Francesca. Identification thématique maintenue par Tolnay dans son *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, II, Novare 1976, n.334r, pp.103-104.

28) J.-P. Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du Cabinet de feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, A Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1741, pp.3-4. Il spécifie également la technique des dessins de Michel-Ange: "Les uns sont à la plume, qu'il maniait très bien, & ce sont ordinairement ceux qu'il a faits dans son premier temps; les autres sont au crayon & c'est ainsi que sont faites les études du Jugement Dernier que j'ai vues à Florence".

29) *Observations de M. Pierre Mariette sur la vie de Michel-Ange écrite par le Condivi son disciple dans Vita di Michelagnolo Buonarroti Fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolaro Ascanio Condivi, seconda edizione corretta ed accresciuta di varie annotazioni...*, Florence 1746, p.78.

30) *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et les arts qui composaient le Cabinet de feu Mr. Mariette, par F. Basan, graveur*, Paris, chez l'auteur et chez G. Desprez, 1775, p.40: "Dessins. Ecole d'Italie".

31) Marie-Thérèse Mandroux-França, *Les Mariette et le Portugal*, dans *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque* (Paris, octobre 1982), Paris 1983, pp.205-322; Ead., *La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette*, dans 'Revue de l'Art', n.73, 1986, pp.49-54.

32) Charles de Tolnay, notice dans le catalogue de l'exposition *Le Cabinet d'un grand amateur P.-J.*

*Mariette*, Paris, Musée du Louvre, Paris 1967, n.86, p.77.

33) Charles de Tolnay, *Coprus dei Disegni di Michelangelo*, II, Novare 1976, n.333 recto.

34) Sylvie Deswarte, *Rome déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda*, dans *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, Paris, PUF, t. 71, 1990, cf. III, 4: "L'Apport de Dante".

35) Nous remercions ici James Bloedé qui bien volontiers s'est prêté à cet exercice et qui, par ses remarques et par sa vision de peintre, nous a aidé à y voir plus clair.

36) Les proportions curieusement réduites du personnage prosterné au premier plan cadrent assez mal avec le reste de l'image et sont difficilement explicables. Cette figure n'appartiendrait-elle pas à un dessin sous-jacent sur lequel aurait retravaillé Michel-Ange, comme il lui arrive parfois?

37) Ce fut J. Wilde (*Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnung*; dans 'Belvedere', XI, 1927, pp.142-147) à mettre en rapport le dessin de Haarlem avec le tableau de Daniele da Volterra pour Giovanni della Casa, mais en l'attribuant à Daniele da Volterra. B. Berenson (*The Drawings of Florentine Painters, Amplified Edition*, Chicago 1938, n.1470) critique cette attribution et rend le dessin à Michel-Ange. J. Wilde (*Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. 2: Michelangelo and his Studio*, Londres 1953, p.114 et n.1) accepte l'attribution à Michel-Ange: "The figure drawings both on the recto and verso of this sheet were done, about 1556, by Michelangelo to help his friend Daniele da Volterra". Wilde avance cette datation en se fondant sur la



présence au verso de deux esquisses pour une figure d'apôtre pour la chapelle funéraire du cardinal Ricci, commande passée à Daniele da Volterra en 1556. De plus la commande de peintures à Daniele da Volterra par Giovanni della Casa doit remonter à la période des dix-huit mois qui précèdent la mort de ce dernier (†14 novembre 1556), alors qu'il était revenu à Rome le 22 juin 1555, après l'élection de Paul IV (cf. J.A. Gere et Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, Londres 1983, p.67, n.91). Cf. aussi L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, Londres 1951, n.185; Ch. de Tolnay, *Michelangelo V. The Final Period*, Princeton 1971, p.201, n.209, fig. 192; Id., *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, vol. III, Novara 1978, pp.42-43, 376 recto.

38) Vasari, "Vita di Daniello Ricciarelli", *Le Vite*, ed. Milanese, VII, p.61: "...ed una tela per mandare in Francia, Enea che spogliandosi per andare a dormire con Dido, è sopraggiunto da Mercurio, che mostra di parlargli nella maniera che si legge ne' versi di Virgilio". Cf. aussi, Vasari, ed. Chastel, 9, p.105 et n.22. Tableau identifié par H. Voss, "Ein wiedergefundenes Bild des Daniele da Volterra", *Kunstchronik*, N.F., XXXIV, n.19, Leipzig 1923, pp.375-378 avec une peinture conservée dans une collection suédoise, aujourd'hui considérée comme une copie, cf. P. Barolsky, *Daniele da Volterra. A Catalogue Raisonné* (Thèse, Harvard 1969), New York et Londres 1979, pp.98-99. Un tableau de ce thème de Daniele da Volterra se trouvait entre les mains de Fulvio Orsini, comme le révèle l'inventaire de ses collections (1600): "n.24. Quadro corniciato di pero tinto con Mercurio che apparisce ad Enea, di Mano di Daniele, ma non tutto finito" (cf. Pierre de Nolhac, "Les collections d'Antiquités de Fulvio Orsini", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, IV<sup>e</sup> année, Paris-Rome 1884, p.174).

39) Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris 1907, pp.131-135.

40) Vladimiro Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. I: *Il Trecento ed il Quattrocento*, Bologne 1921, pp.198-201; E. Wolf, *Die allegorische Vergil-Erklärung des Christoforo Landino*, 'Neue Jahrbücher für des Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur', XXII, 1919, pp.453-479; André Chastel, *Marsile Ficini et l'Art*, Genève 1975, p.142.

41) André Chastel, *op. cit.*, p.142.

42) "Lêde todo o Vergilio, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo!" (*PA*, II,2, p.268).

43) Sur le *non-finito* dans les sculptures de Michel-Ange, cf. Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo*, ed. P. Barocchi, IV, Milan-Naples 1962, n.665, pp.1651 et s.

44) Ch. de Tolnay, *Corpus dei Disegni...*, II, 1976, pp.103-104.

45) Ch. de Tolnay, *Corpus dei Disegni...*, I,92 recto; M. Hirst, *Michelangelo Draftsman*, (Exposition Washington 1988), Milan 1988, n.50.

46) "Tavola d'alguns preceitos da pintura. O que se ha de fogir // O que se ha de seguir". (*PA*, pp.215-216).

47) João Barros, *Cartinha* (Libsonne, Luís Rodrigues, 1539), in *Compilação de varias obras do insigne portuguez Joam de Barros*, Lisbonne 1785, p.25: "Os sete pecados mortaes // As virtudes cõtre-lles".

48) *PA*, I,26, p.137.

49) *PA*, I,10, pp.76-77.

50) *PA*, II,1, pp.235-236.

51) B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Venise 1528, I, 26.

52) J. de Vasconcellos, *Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538*, dans 'Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit', IX, Vienne 1899, p.29.

53) Léo Rouanet, *Quatre Dialogues sur la Peinture de Francisco de Hollanda*, Paris 1911, p.29.

54) Robert J. Clements, *Michelangelo on Effort and Rapidity in Art*, dans 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', vol. 17, 1954, p.309: "In the Dialogos em Roma, where one must work back to the Italian from the Portuguese, the two words used by Michelangelo are 'ligeireza' and 'despejo' each implying a quick and easy deftness".

55) André Chastel, *Le Sac de Rome 1527*, Paris 1983, pp.283,290.









E  
13  
B