

Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut)  
Deutsches Archäologisches Institut Rom  
Musei Vaticani

*Sonderdruck aus*

# IL CORTILE DELLE STATUE DER STATUENHOF DES BELVEDERE IM VATIKAN

Akten des internationalen Kongresses  
zu Ehren von Richard Krautheimer  
Rom, 21.–23. Oktober 1992

herausgegeben von Matthias Winner,  
Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli (†)

1998

VERLAG PHILIPP VON ZABERN · GEGRÜNDET 1785 · MAINZ

12



# Francisco de Holanda et le *Cortile di Belvedere*

SYLVIE DESWARTE-ROSA

Francisco de Holanda (Lisbonne, 1517-1584), venu dans la suite de l'ambassadeur du Portugal Dom Pedro Mascarenhas, séjourna à Rome de septembre 1538 au 15 mars 1540, séjour interrompu par des voyages dans les Marches, à Venise, à Naples et en Campanie.<sup>1</sup> Dès son arrivée, il fut bien introduit dans les différents milieux romains, notamment auprès de Michel-Ange et de Vittoria Colonna par Blosio Palladio et par Lattanzio Tolomei, amis de longue date de Dom Miguel da Silva, l'ancien ambassadeur du Portugal à Rome.<sup>2</sup> Il évoque à maintes reprises son voyage en Italie dans ses traités, en particulier dans *Da Pintura Antigua* dont il acheva la rédaction à Lisbonne en 1548.<sup>3</sup> Il exécuta durant ce voyage toute une série de dessins, à l'intention du roi du Portugal Dom João III et de son frère l'Infant Dom Luís comme il déclare au début de son premier dialogue: «Je me disais: Quelles forteresses ou cités étrangères n'ai-je encore en mon LIVRE? Quels édifices éternels, quelles pesantes statues y a-t-il encore dans cette ville, que je n'aie dérobés et emportés, sans charettes ni navires, sur de légers feuillets? Quelle peinture de stuc ou grotesque découvre-t-on dans ces grottes et antiquailles, tant de Rome que de Pozzuoli et de Baïes, dont le plus rare ne soit esquissé dans mes cahiers? Et ainsi, je ne savais chose antique ou moderne de peinture, sculpture ou architecture, dont je ne pris le meilleur en souvenir.»<sup>4</sup>

## Le livre de dessins des *Antigualhas*

De retour au Portugal, Francisco de Holanda réunit les dessins de son voyage dans le livre des *Antigualhas*, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial (28-I-20).<sup>5</sup> C'est un livre de grandes dimensions (46 x 34 cm), de présentation luxueuse, formé à partir du *taccuino* original de petit format (39 x 27 cm) de son voyage.<sup>6</sup> L'existence de plusieurs formats (39 x 27 cm et 39 x 52 cm pour les dépliants) ainsi que deux types de papier nous amène à penser que ce *taccuino* original avait la forme moins d'un carnet relié que d'un album de feuilles volantes.<sup>7</sup>

Le livre de dessins *Antigualhas* n'est ainsi ni un *taccuino*, ni un «album»<sup>8</sup> comme on l'a souvent dénommé.

Disons qu'à la base, il y a un *taccuino* de dessins qui ont été ensuite réorganisés, sélectionnés, mis de côté pour

Nous remercions Arnold Nesselrath pour nous avoir facilité l'accès au *CENSUS* à la Bibliotheca Hertziana en septembre 1992, ainsi que Kristina Herrmann-Fiore et Christina Riebesell pour leurs remarques stimulantes, l'une sur la *Venus ex Balneo*, l'autre sur le Mercure du Belvédère.

<sup>1</sup> Sur le voyage en Italie de Francisco de Holanda, cf. S. Deswarte, «Francisco de Holanda», in: *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. Arte Antiga*. (XVII Exposition du Conseil de l'Europe), vol. 2, Lisbonne 1983, pp. 57-119.

<sup>2</sup> Sur Dom Miguel da Silva, ambassadeur portugais à Rome sous Léon X et Clément VII, de 1515 à 1525, cf. S. Deswarte, *Il «Perfetto Cortegiano» Dom Miguel da Silva*, Rome 1989.

<sup>3</sup> Traité resté manuscrit, publié seulement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. HOLANDA 1984.

<sup>4</sup> HOLANDA 1984, vol. 2, 1, p. 20: «E o que só me era sempre presente era o em que poderia servir com a minha arte a El-Rei nosso senhor, que me lá mandara, cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Italia, do contentamento de El-Rei e dos Infantes, e do serenissimo senhor o Infante D. Luis. Dezia eu: que fortalezas, ou cidades estrangeiras nao tenho eu inda no meu livro? Que edeficios perpetuos e statuas pesadas tem inda esta cidade, que lhe eu já não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de stuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro d'ellas polos meus cadernos riscados?»

<sup>5</sup> Elias Tormo, *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (... 1539-1540...)*, Madrid 1940; José da Felicidade Alves, *Album dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, Lisbonne 1989.

<sup>6</sup> Dans la plupart des cas, deux dessins du *taccuino* original (39 x 27 cm), mis dos à dos (créant donc une double épaisseur de papier) sont collés sur la fenêtre pratiquée dans le passe-partout de papier (46 x 34 cm). Le plus souvent une ligne rose, cernant le dessin, est peinte sur le dessin proprement dit; plus rarement ce cadre rose est peint sur le passe-partout ou sur une feuille de papier sur lequel est collé le dessin, elle-même collée sur la fenêtre du passe-partout.

<sup>7</sup> Comme le pense déjà Tormo (voir note 5), p. 10.

<sup>8</sup> Selon la terminologie établie par Arnold Nesselrath, «I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia», in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. 3, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin 1986, pp. 89-91. En effet, le terme «album» est généralement utilisé pour des livres constitués de dessins d'artistes divers et mis en ordre postérieurement par un collectionneur, dans le but de la conservation ou de l'enseignement.



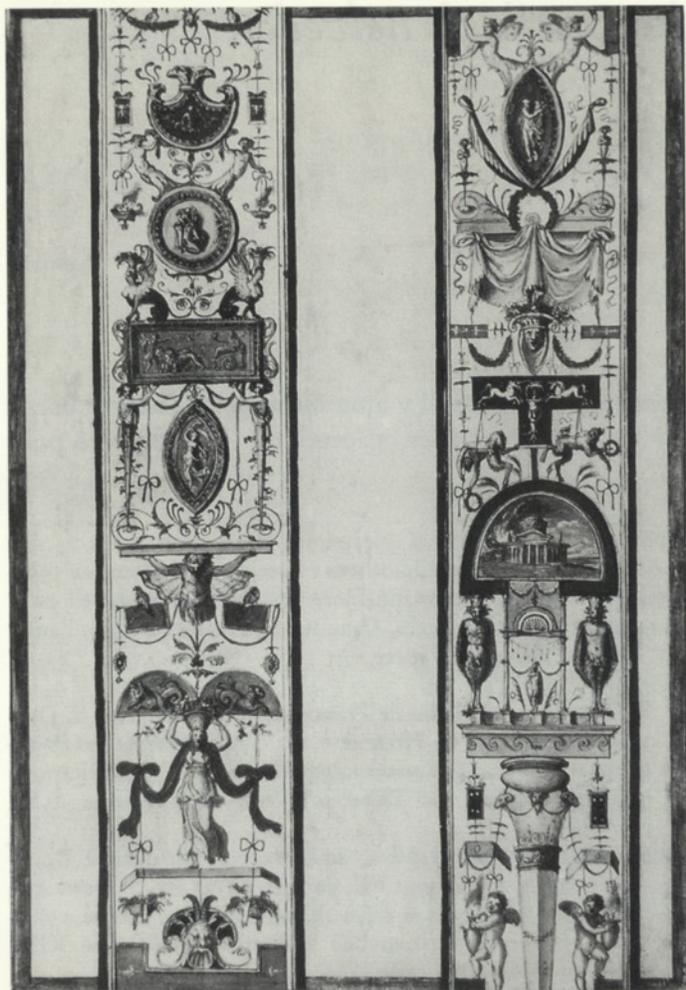


Fig. 1 Francisco de Holanda, Pilastres à grotesques des Loges du palais du Vatican (*Antigualhas*, fol. 32r). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

certain, découpés, et présentés en un livre d'apparat par l'artiste lui-même.<sup>9</sup>

Le *taccuino* d'origine était composé en majorité de dessins *in bella* (mises au net de dessins faits sur le terrain), avec en outre quelques copies d'après d'autres dessins ou gravures, par exemple le dessin du Mausolée d'Halicarnasse de Gian Battista da Sangallo. Il faut ainsi supposer l'existence de croquis faits sur le terrain – non conservés – exécutés sur les feuilles d'un carnet de dimensions modestes. Dans ses dessins mis au propre, Holanda aime à se montrer en train d'exécuter ces croquis pris sur le vif sur un petit carnet, par exemple dans la scène de 'Duel à Moncalieri' (*Antigualhas*, fol. 50v).

Parmi ces dessins, plusieurs concernent le palais du pape au Vatican et plus particulièrement le Belvédère avec la vue de l'exèdre (fol. 19v), et diverses statues du Cortile delle Statue: la Cléopâtre (fol. 8v); l'Apollon (fol. 9); le Laocoon (fol. 9v); quatre masques (fol. 15v-16r); le Mercure (fol. 29r); la *Venus ex Balneo exiens* (fol. 31); le Nil (fol. 50). Non regroupés, ces dessins sont

exécutés dans différentes techniques, le plus souvent à la plume et à l'encre sépia, mais aussi à la sanguine, à la pierre noire ou à la gouache sur papier préparé, avec des rehauts de blanc.

### La visite au Cortile di Belvedere

Holanda dut la première fois visiter le Cortile di Belvedere dans la suite de l'ambassadeur Dom Pedro Mascarenhas, accompagné du cardinal Santiquattro, protecteur de Portugal, António Pucci, et peut-être du secrétaire aux brefs, Blosio Palladio. Ils empruntèrent le chemin habituellement suivi par les hôtes de marque reçus par le pape, tel que nous le décrit l'ambassadeur vénitien venu prêter obédience en 1523 à Adrien VI.<sup>10</sup> Des Stanze, on passait par les Loges, puis par le Corridor, pour déboucher sur le Cortile delle Statue. La première chose que l'on voyait au milieu du Cortile étaient les deux statues de fleuves, le Tibre et le Nil, face à face, puis immédiatement sur la gauche, la statue d'Apollon. De ce qu'il a pu voir durant ce parcours, Holanda nous a laissé deux dessins, l'un des grotesques des pilastres des Loges (*Antigualhas*, fol. 32r; fig. 1), l'autre de l'Exèdre du Belvédère (*Antigualhas*, fol. 19v; fig. 4).

Holanda et l'ambassadeur eurent par ailleurs souvent l'occasion de passer près de l'épithaphe de l'éléphant Annone, surmontée de la peinture de Raphaël,<sup>11</sup> lorsqu'ils sortaient du Vatican par la porte au Nord-Ouest pour se rendre à la Villa delle Peschiere de Blosio Palla-

<sup>9</sup> Cette restructuration par Holanda dut se produire après 1557, date de la mort de Jean III (comme l'indique le titre : «Reinando em Portugal El Rei Dom Joao III que Deus tem») et avant 1571, date où le livre est entre les mains de Dom António, Prieur du Crato, fils de l'Infant Dom Luís (Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Lisbonne, Biblioteca da Ajuda, fol. 4v: «Sendo eu de idade de 20 anos, me mandou El-Rei vosso avô a ver Itália e trazer-lhe muitos desenhos de coisas notáveis dela, como fiz em um livro que agora tem o filho do Infante, Senhor Dom António»). La date de 1563 de la mort de Michel-Ange (en fait 1564) figurant dans la notice nécrologique inscrite sous le portrait de Michel-Ange (fol. 2) pourrait permettre de placer cette mise en forme à ce moment. Néanmoins cette notice en italien, comme celle sous le portrait de Paul III, ne nous semblent pas de la main de Holanda et ont été inscrites postérieurement.

<sup>10</sup> «Sommaro del Viaggio degli oratori Veneti che andarono a Roma a dar l'obbedienza a Papa Adriano VI», in: E. Alberi, *Relazione degli Ambasciatori Veneti al Senato*, ser. II, vol. 3, Florence 1846, pp. 114 et s.; ACKERMAN 1954, «Description 4», p. 145.

<sup>11</sup> Matthias Winner, «Raffael malt einen Elefant», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 11 (1963-65), pp. 71-109.



bonne place après Giulio Clovio, Michel-Ange, Baccio Bandinelli, Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo et Valerio Belli.<sup>20</sup> Lorsque Holanda va voir Melegghino, c'est forcément au Belvédère qu'il se rend, car l'architecte y a sa résidence,<sup>21</sup> comme l'avait eue avant lui Jan van Scorel (1522-24), sous Adrien VI, en sa qualité de Commissaire général aux Antiquités.<sup>22</sup>

Melegghino ne se contenta pas d'introduire le jeune artiste portugais dans le Cortile di Belvedere mais il se plut encore à lui inculquer quelques principes de son art, comme Holanda tient à le rappeler, après avoir parlé d'Antonio da Sangallo il Giovane, autre «architecte du pape»: «J'ai aussi reçu quelque doctrine de Jacopo Melegghino, lui aussi architecte du pape».<sup>23</sup>

Melegghino était un personnage important à la cour de Paul III de par sa position de *commensale* du pape et de par ses responsabilités. Outre le *fabbriche* du Vatican et de Saint Pierre, il supervisait les autres chantiers du pape (Palazzo San Marco, Aracoeli, Villa Caraffa à Montecavallo, Tuscolano, etc.) avec souvent comme interlocuteur le cardinal Alessandro Farnese.<sup>24</sup> C'est à Melegghino que les artistes devaient s'adresser pour aller étudier au palais du pape les Stanze, les Loggie, la chapelle Sixtine, ou le Cortile di Belvedere. C'est de lui qu'ils recevaient leur paiements lorsqu'ils travaillaient à Saint-Pierre et au Vatican, ainsi de Michel-Ange et de son aide Urbino, comme en attestent les registres de *Speserie Segrete* et *Pubbliche* du pape Paul III.<sup>25</sup> A côté de Blosio Palladio et de Lattanzio Tolomei, Jacopo Melegghino est ainsi un autre lien entre Francisco de Holanda et Michel-Ange.

Influencé par le bon accueil que lui fit Melegghino et impressionné par son statut d'«architecte du pape», Holanda donne une place excessivement importante à cet architecte de second rang, cet «architecte pour rire» (*architettore da motteggio*) comme l'appelle Sangallo. Dans sa liste «des plus célèbres architectes modernes» dressée à la fin de *Da Pintura Antigua* (1548), il le classe en quatrième position, avec le titre d'*architettor do papa Paulo*, après Bramante, Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane, lui donnant la préséance sur Sebastiano Serlio. Il faut ajouter qu'au avant-dernier chapitre du premier livre de *Da Pintura Antiqua* (I, 43), Holanda proclame sans ambages: «E dos modernos [arquitectores] o primeiro é Mestre Micael Angello, ou Agniolo, pintor e pedreiro eminentissimo.»

Notons que dans sa dédicace à Ercole II, duc de Ferrare, des *Regole Generali di Architettura* (Venise, 1537), Serlio met lui aussi en relief la figure de Jacopo Melegghino, *molto intelligente* dans l'art de l'architecture, le grand architecte de la Rome de Paul III, avec Antonio da Sangallo.

Une telle appréciation de Melegghino de la part de ces deux artistes théoriciens fait contraste avec la piètre opinion qu'en avait Sangallo dont se fait l'écho Vasari: «Ce qui le faisait enrager le plus était de voir le pape tenir

grand compte d'un Ferrarais, Jacopo Melegghino, et l'employer comme architecte sur le chantier de Saint-Pierre, alors qu'il n'avait ni dessin, ni jugement, avec les mêmes appointements que lui sur qui retombait toute la charge. Il faut dire que ce Melegghino avait servi fidèlement le pape pendant des années sans récompense et qu'il plaisait à Sa Sainteté de le rémunérer de cette façon, d'autant qu'il s'occupait du Belvédère et de quelques autres de ses constructions».<sup>26</sup>

Melegghino, sans grande stature artistique, mais socialement important, possesseur d'une partie des dessins de Peruzzi, nourrissait en fait des intérêts théoriques et antiquaires qui expliqueraient en partie l'appréciation de Serlio et de Holanda. Melegghino fut aussi très proche dans ces années du jeune Jacopo Barozzi da Vignola, autre futur théoricien de l'architecture, qu'il employait à dessiner et que Holanda rencontra peut-être en sa compagnie au Cortile.

Melegghino occupait, semble-t-il, une position importante dans la société érudite romaine, participant aux réunions de l'Académie vitruvienne, dans ses deux pha-

<sup>20</sup> HOLANDA 1984, vol. 2, I, p. 222: «[...] ir-me um dia ver Dom Julio de Macedonia, luminador famosissimo, e o outro, mestre Michael Angelo; ora Baccio, nobre sculptor; ora mestre Perino, ou Bastiao Veneziano, e ás vezes Valerio de Vicensa ou Jacopo Mellequino, arquitetor».

<sup>21</sup> C'est au Belvédère que Jacopo Melegghino reçoit son compatriote Francesco Alunno, auteur des *Ricchezze della lingua volgare et de la Fabrica del Mondo*, en chemin vers Naples. Cf. Léon Dorez, *La Cour du Pape Paul III*, vol. 1, Paris 1932, p. 213.

<sup>22</sup> Selon le témoignage de l'ambassadeur anonyme vénitien, venu rendre obédience au nouveau pape en 1523, qui en profita pour visiter le Belvedere: «Questo è l'alloggiamento del papa. Da un'altra parte pur contigua a questa, da man manca, vi sono infinite camere e camerini e salotti, in uno dei quali abita un pittore fiammingo, giovine di meno di trent'anni, molto eccellente per quello che si vedeva da alcuni quadri che teneva li dove lavorava; cioè due ritratti del papa tanto somiglianti che pareva di veder lui» (cf. note 10). Sur Jan van Scorel à Rome, cf. Nicole Dacos, *Les Peintres Belges à Rome au XVIe siècle*, Bruxelles et Rome 1964, chap. II, p. 24; G. J. Hoogewerff, *Jan van Scorel Peintre de la Renaissance Hollandaise*, La Haye 1923, pp. 36-41.

<sup>23</sup> HOLANDA 1984, vol. 1, 43, pp. 186-187: «Tambem recebi alguma doutrina de Jacopo Meleguino, tambem arquitecto do papa».

<sup>24</sup> F.-E. Keller, *Zum Villenleben und Villenbau am Römischen Hof der Farnese. Kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro*, Berlin 1980; id., «Residenze estive e 'ville' per la corte farnesiana nel viterbese nel Cinquecento», in: *I Farnese nella Tuscia romana*, Viterbo 1985, pp. 67-104; Clare Robertson (voir note 18), pp. 18-19.

<sup>25</sup> A. Bertolotti, «Speserie Segrete e Pubbliche di Papa Paolo III», *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Provincie dell'Emilia*, N. S., 3, I (1878), pp. 169-212, en particulier pp. 176-178.

<sup>26</sup> VASARI-MILANESI, V, «Vita di Antonio da Sangallo», pp. 470-471; Vasari, éd. A. Chastel, vol. 7, p. 159.

ses successives, d'abord dans les années 1537-39 autour de Marcello Cervini, de Bernardino Maffei et d'Alessandro Manzuoli, secrétaires du cardinal Alessandro Farnese, puis à partir de juillet 1541, avec un cercle élargi, autour de Claudio Tolomei.<sup>27</sup> Girolamo Garimberti dans son ouvrage *De regimenti publici de la città* (Venise 1544, Livre I, fol. 1-3) où il évoque en passant les rencontres et les excursions des membres de l'Académie et leurs débats sur des thèmes archéologiques, rapporte par exemple une discussion entre Melegghino et Antonio da Sangallo sur le thème du Palazzo Maggiore au Palatin.<sup>28</sup>

Aussi n'est-il pas étonnant de voir le libraire vénitien Michele Tramezzino dédier «a signor messer Giacompo Melegghino» l'ouvrage de Lucio Fauno (pseudonyme de Giovanni Tarcagnola), *Delle Antichità della città di Roma* (Venise 1552) qui prétend faire la synthèse des ouvrages antérieurs écrits sur le sujet. Le Cortile delle Statue apparaît donc comme un des lieux de ralliement de l'Académie vitruvienne durant sa première phase (1537-39). Francisco de Holanda put donc en avoir connaissance de l'Académie vitruvienne à ses débuts, comme le proposait déjà Menéndez Pelayo,<sup>29</sup> puis William Bell Dinsmoor.

Depuis la mort de Baldassare Peruzzi en 1536 et avant qu'Antonio da Sangallo le Giovane ne soit chargé d'achever le Cortile en 1541,<sup>30</sup> Jacopo Melegghino est durant les années 1538-39 le seul architecte actif au Belvédère. Il vient de diriger la création du nouveau jardin de Paul III, l'*horto Paulino* ou *Giardino segreto di papa Paulo III*, qui avait nécessité de gros travaux de terrassement. Commencé en 1535, ce jardin, orné d'espaliers et d'orangers, était juste achevé en novembre 1538, à l'arrivée de Francisco de Holanda.<sup>31</sup> Melegghino veille également à l'aménagement des nouvelles statues dans les niches, à la mise en place des masques sur les parois de la cour ou encore à l'installation des conduites d'eau pour l'alimentation des fontaines.

Holanda exécute sous l'oeil vigilant de Melegghino ses dessins des statues et c'est sans doute en partie pour complaire au gardien du lieu qu'il met un tel soin à reproduire dans tous ses détails l'aménagement du Cortile. Peu après le départ de Holanda de Rome en mars 1540, Vignole sera chargé par Primatice,<sup>32</sup> envoyé de François I<sup>er</sup>, de réaliser les moules des principaux antiques du Cortile delle Statue qui serviront ensuite à la fonte de bronzes en 1543 à Fontainebleau.<sup>33</sup> Les dessins des statues du Belvédère par Francisco de Holanda dans le livre des *Antigualhas* et les fontes de Primatice et de Vignole, exécutées à peu de distance, rendent donc compte d'un même moment de l'histoire de la collection sous Paul III.

S'il y a des divergences entre les deux témoignages, elles proviennent des endommagements des moules durant le transport, entraînant la perte de certains attributs, par exemple de l'hydrie de la Vénus Cnidienne et de sa longue draperie réduite à un simple mouchoir; ou

encore des modifications introduites sur la volonté de Vignole et de Primatice pour donner une inflexion plus «maniériste» aux statues, par exemple dans la position de la Cléopâtre,<sup>34</sup> ou encore supprimant les restaurations modernes, notamment dans le cas du Laocoon, par fidélité à l'antique. Ce souci de reproduction des antiques sans restauration rejoint celui de l'Académie vitruvienne qui, dans son programme de 1542,<sup>35</sup> déconseille les restaurations fictives par le dessin dans les relevés graphiques des antiques.

<sup>27</sup> Sur l'Académie vitruvienne, cf. Pier Nicola Pagliara, «Vitruvio da testo a canone», in: *Memoria dell' antico nell'arte italiana* (voir note 8), vol. 3, pp. 5-85, en particulier pp. 67-74. Margaret Daly Davis, «Zum Codex Coburgensis: Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini», in: *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Akten des Internationalen Symposiums in Coburg (1986), ed. Richard Harprath et Henning Wrede, Mayence sur Rhin 1989, pp. 185-199.

<sup>28</sup> Relevé par Margaret Daly Davis, *op. cit.*, p. 189; sur Melegghino, l'Accademia della Virtù et Vignole, voir aussi Robertson (note 18), p. 21, 76.

<sup>29</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid 1974 (1ère ed. 1884), pp. 911-912.

<sup>30</sup> ACKERMAN 1954, pp. 63-64. Premiers paiements à Antonio da Sangallo le Giovane pour ses travaux au Cortile di Belvedere en avril 1541.

<sup>31</sup> ACKERMAN 1954, p. 63; Robertson (voir note 18), Appendix 2, 4-5, 7.

<sup>32</sup> Acte du 13 février 1539 [1540] de paiement de 300 écus d'or à Primatice pour son voyage à Rome. Cf. *Catalogue des Actes de François Ier*, t. IV, Paris 1890, n° 11374, p. 82.

<sup>33</sup> VASARI-MILANESI, V, p. 407. Dix statues furent coulées à Fontainebleau: l'Ariane, le Laocoon, l'Apollon, la Vénus au bain, l'Hercule Commode, le Tibre, deux sphinges et les deux satyres de la collection Della Valle (cf. L. de Laborde, *Comptes des Bâtiments du Roi*, t. I, Paris 1877, pp. 191-204). Depuis 1969, ces statues décorent la Galerie des Cerfs au château de Fontainebleau, en dépôt du Musée du Louvre. Lors d'un second séjour en 1545, Primatice, toujours avec la collaboration de Vignole, lança une nouvelle campagne de moulage des antiques du Belvédère: l'Antinoos récemment mis à jour sur l'Esquiline et le Nil, comme le réfère Vasari. La statue du Nil est effectivement mentionnée par Serlio (Livre VII) parmi les antiques figurant dans la collection de François I<sup>er</sup>.

Cf. Sylvia Pressouyre, «Les fontes de Primatice à Fontainebleau», *Bulletin monumental*, 127 (1969), pp. 228-231; Michèle Beaulieu, «Les Fontes d'après l'antique», in: *L'École de Fontainebleau* (exposition), Paris 1972, pp. 374-375, n° 498-500.

<sup>34</sup> S. Pressouyre, *op. cit.*, p. 231.

<sup>35</sup> Le programme ambitieux de l'Académie vitruvienne est décrit en détail par Claudio Tolomei, dans sa lettre du 13 novembre 1542 au comte Agostino de' Landi. Cf. P. Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, vol. 3, Milan et Naples 1977, pp. 3037-3046.



Fig. 3 Frontispice de Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le Statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo. Al Gran Marchese del Vasto, Rome, Valerio Dorico & Luigi fratelli bresciani, 20 juin 1539. BAV, Capponi V, 847

### Le Cortile delle Statue comme jardin littéraire. Les Stanze d'Eurialo d'Ascoli (1539)

Objet d'étude des artistes de passage, les antiques du Belvédère ont inspiré encore aux poètes de la Curie romaine des compositions poétiques. A la vue de ces chef-d'oeuvres de la sculpture antique, ils voulurent se mesurer à eux, opposer la virtuosité de leur plume à la *maestria* du ciseau des sculpteurs antiques. Nous sommes en plein exercice de *ut pictura poesis*.

La découverte du Laocöon en 1506 donna lieu à la première floraison d'épigrammes (Jacopo Sadoletto, Jacopo Sincero, Filippo Beroaldo il Giovane, Elia Cerva). La composition poétique de Jacopo Sadoletto fut particulièrement remarquable. De l'avis de Cesare Trivulzio, Sadoletto «ha descritto Laocoonte e i suoi figliuoli non meno elegantemente colla penna che gl'istessi artefici lo abbiano condotto collo scalpello».<sup>36</sup>

A l'époque du séjour de Francisco de Holanda à Rome, furent publiées à Rome «in Campo di Fiore per M. Valerio Dorico & Luigi fratelli bresciani a di XX di Giugno MDXXXIX» les *Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo*,<sup>37</sup> illustrées des gravures du Laocöon (au frontispice; fig. 3), de la *Venus ex Balneo*, et de l'Apollon. Eurialo d'Ascoli dut les composer à l'occasion de la venue de Charles Quint à Rome en 1536, au retour de l'expédition victorieuse de Tunis, les dédiant à Alfonso d'Avalos, Marquis del Vasto, tout comme il écrivit alors les *Stanze sopra l'Impresa de l'Aquila* dédiées au Marquis d'Aguilar, ambassadeur espagnol à Rome, et enluminées par Giulio Clovio, où il chantait les louanges de Charles Quint.<sup>38</sup>

Holanda ne put ignorer ce petit volume, paru à Rome alors même qu'il était en train de dessiner les antiques du Belvédère. Le personnage lui-même ne devait pas lui être inconnu, que ce soit à travers les Tolomei, Vittoria Colonna, cousine par mariage d'Alfonso d'Avalos auquel sont dédiées les *Stanze*, le milieu de l'ambassade espagnole ou encore Giulio Clovio. Eurialo d'Ascoli était en effet lié de longue date à Claudio Tolomei qui avait préfacé l'un de ses premiers recueils d'épigrammes latines (Sienne 1516).<sup>39</sup> Il s'essayait lui-même au dessin pour la composition d'emblèmes et il était très proche du milieu artistique de Rome (Benvenuto Cellini, Giulio Romano, Giulio Clovio). Selon Benvenuto Cellini dans son *Autobiographie* (I, 30), «Aurelio Ascolano che maravigliosamente diceva all'improvviso» participait

<sup>36</sup> Lettre de Cesare Trivulzio à Pompeo Trivulzio, de Rome, le 1er juillet 1506, dans Giovanni Bottari, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol. 3, Rome 1759, pp. 321-323. Cf. R. d'Alfonso, *Il ritrovamento del Laocoonte Vaticano e due umanisti di quel tempo*, Gubbio 1929; BRUMMER 1970, p. 117.

<sup>37</sup> BAV, Capponi V 847; Rossiana III 1018.

<sup>38</sup> Rudolf Beer, *Die Miniaturen ausstellung der k. k. Hofbibliothek*, Vienne 1902 (3ème éd.), p. 492; Julius Hermann (voir note 39); M. Cionini-Visani et G. Gamulin, *Miniaturist of the Renaissance. Giorgio Giulio Clovio*, New York 1980, p. 101 et fig. 42.

<sup>39</sup> Sur Eurialo d'Ascoli: Emilio Debenedetti, «Notizie sulla vita e sugli scritti di Eurialo Morani da Ascoli», *Giornale storico della letteratura italiana*, 39 (1902), p. 7; C. Lozzi, «Eurialo d'Ascoli e il codice ritrovato de' suoi poemetti», *La Bibliofilia*, 4 (1902-1903), pp. 235-241; Julius Hermann, *Die Handschriften und Inkunabeln der Italienischen Renaissance*, vol. 3. *Mittelitalien: Toskana, Umbrien, Rom*, Leipzig 1932, pp. 176-182.

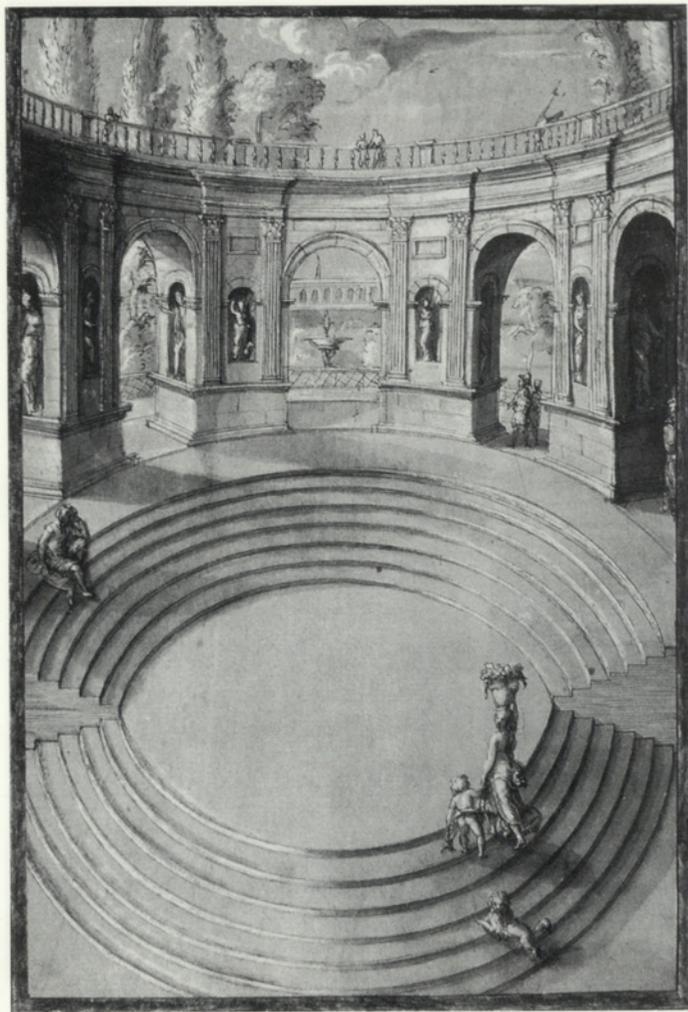


Fig. 4 Francisco de Holanda, *L'Exèdre du Belvédère* (Antigualhas, fol. 19v), Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

volontiers aux dîners d'artistes, accompagnés de courtisanes, et y déclamaient des poèmes improvisés pour divertir la compagnie.

De plus, Eurialo d'Ascoli trouvait ses bienfaiteurs dans le parti impérial, dédiant la plupart de ses oeuvres littéraires à de grands personnages au service de Charles Quint en Italie, que ce soit le Marquis del Vasto, le Marquis d'Aguilar, ou encore, une dizaine d'années plus tard, à la fille même de l'empereur, Maria d'Autriche, reine de Bohême (*Stanze d'Eurialo d'Ascoli in laude de l'Infanta Maria d'Austria, regina di Boemia e figlia di Carlo Quinto sempre Augusto*, v. 1548).<sup>40</sup>

Ce petit volume de *Stanze sopra le statue* d'Eurialo d'Ascoli entre dans la tradition littéraire des poèmes *ekphrasis* décrivant les oeuvres d'art antiques ou modernes, genre qui fleurit à Rome durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle dans le cadre des «Jardins littéraires» (*orti letterari*). La composition de ces poèmes, le plus souvent en latin, constituait une sorte de jeu de société, animant les réunions littéraires des lettrés et des poètes de la Curie romaine dans les jardins romains, autour des célèbres fontaines à la nymphe endormie.<sup>41</sup>

Le Cortile delle Statue fait figure de premier jardin littéraire de Rome, dominé par la statue d'Apollon. Il est le jardin des arts, mais aussi celui des poètes. C'est le jardin d'Apollon, sur l'ancien emplacement du temple d'Apollon, occupé à présent par le palais papale.<sup>42</sup> C'est un fait connu de tous, comme le montrent les cartes de la Rome antique du XVI<sup>e</sup> siècle. Holanda lui aussi en est conscient, dédiant son livre des *Antigualhas*, nous le verrons, à la statue d'Apollon.

Premier des *orti letterari* de Rome, le Cortile delle Statue du Belvédère a sa propre fontaine à la muse, la fontaine de la Cléopâtre. Synthèse de la fontaine à la muse du palazzo Della Rovere (actuel Palazzo dei Tribunali) et de la nymphe représentée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francisco Colonna, la fontaine de la Cléopâtre, installée en 1512 par Jules II dans le Cortile, est perçue comme une véritable fontaine à la nymphe endormie.<sup>43</sup> Preuve en est le poème latin que lui consacre Evangelista Maddalena di Capodiferro dit «Faustus»<sup>44</sup> où il paraphrase la célèbre épigramme latine de la muse endormie «Huius Ninpha Loci...» de l'inscription latine de ces jardins. Baldassare Castiglione lui dédiera également un poème.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Vienne, Österreichische National Bibliothek, Cod. 2663.

<sup>41</sup> Otto Kurz, «*Huius Nympha Loci*. A Pseudo-classical Inscription and a Drawing by Dürer», *JWCI*, 16 (1953), pp. 171-177; BRUMMER 1970, pp. 166-173; E. B. McDougall, «The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type», *Art Bulletin*, 57 (1975), pp. 357-365; Cesare d'Onofrio, *Acque e Fontane di Roma*, Roma 1977, pp. 127-132; Deswarte (voir note 2), pp. 33-34: «Le fontane della ninfa addormentata: *Huius Nympha Loci*...».

<sup>42</sup> Sur le Vatican comme sanctuaire d'Apollon, cf. Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim et New York 1977; SCHRÖTER 1980.

<sup>43</sup> BRUMMER 1970, p. 166, remarque que la fontaine dans l'angle nord-est de la cour fut prévue avant même l'acquisition de la statue de la Cléopâtre et qu'on pensait sans doute déjà à y placer une nymphe.

<sup>44</sup> Sur Evangelista Maddalena di Capodiferro, cf. H. Janitschek, «Ein Hofpoet Leo's X über Künstler und Kunstwerke», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3 (1880), pp. 52-60; O. Tommasini, «Evangelista Maddaleni de' Capodiferro accademico e storico», *Atti della R. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie*, ser. 4, X, 1892, pp. 4-20; BRUMMER 1970, p. 118.

Evangelista Maddalena di Capodiferro a réuni dans son *zibaldone* (Vat. Lat. 3351) les compositions poétiques de sa plume dédiées aux statues du Cortile du Belvédère, celles à la Cléopâtre, à l'Apollon et au Nil, comme d'autres écrites par les poètes de son entourage, puis il les a fait copier dans un manuscrit de luxe sur parchemin dédié à Clément VII (Vat. Lat. 10377).

On y trouve ainsi le poème de Francesco Speruli sur la découverte du Laocoon (Vat. Lat. 3351, fol. 150v, «Francisci Speruli De Laoconte in Titi Imperatoris domo repero»; Vat. lat. 10377, fol. 75v) publié à tort par H. Janitschek comme étant de Capodiferro, comme le relève MAGI 1960, pp. 5-59, cap. V, p. 36 et p. 57 n. 16.

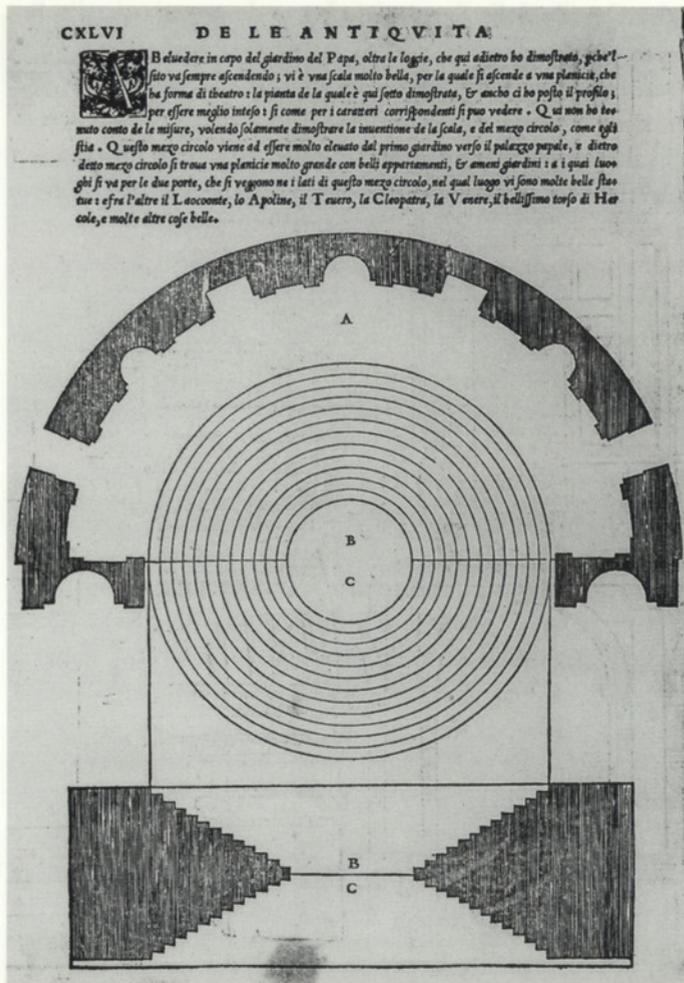


Fig. 5 Sebastiano Serlio, *Vue en plan de l'exèdre du Belvédère*, gravure sur bois dans le Terzo libro delle antichità, Venise: Francesco Marcolini, Mars 1540, fol. CXLVI

### Le Cortile di Belvedere selon le témoignage de Francisco de Holanda

Dans son livre de dessins des *Antigualhas*, Francisco de Holanda donne un des témoignages les plus précieux sur le Cortile di Belvedere, et en particulier sur le Cortile delle Statue sous Paul III, comme l'a unanimement reconnu la critique.

#### L'Exèdre du Belvédère

On y trouve ainsi l'un des rares documents graphiques sur le fameux exèdre avec l'escalier circulaire de Bramante, aujourd'hui disparu (*Antigualhas*, fol. 19v; fig. 4). Cette gouache sur papier préparé bleu, avec des rehauts blancs, doit être rapprochée de deux autres représentations, d'une part le fragment de frise peinte à fresque

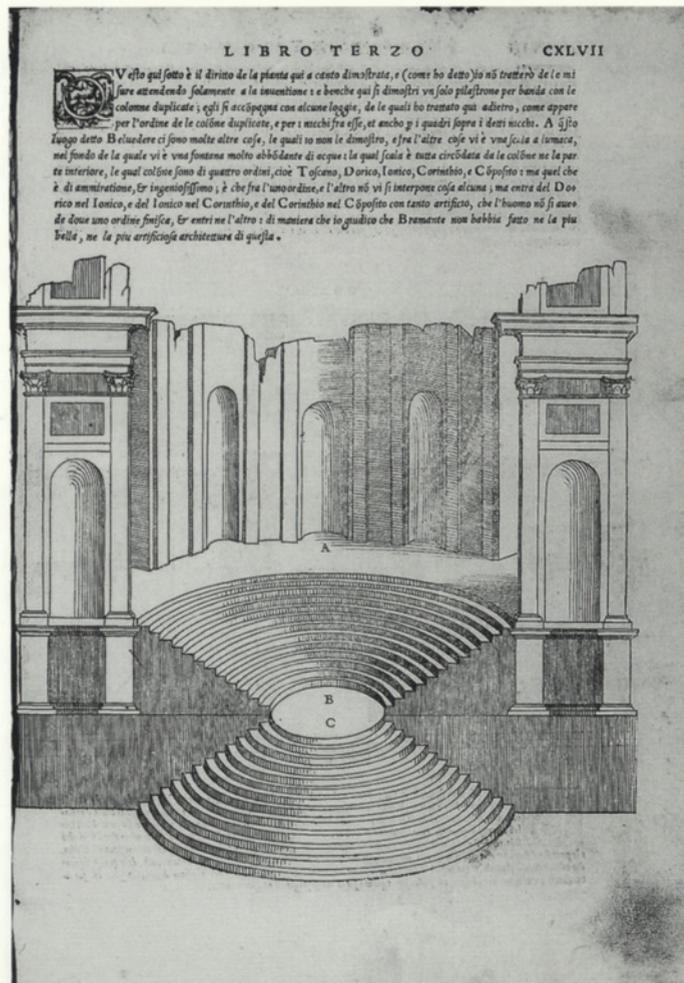


Fig. 6 Sebastiano Serlio, *Vue en élévation de l'exèdre du Belvédère*, gravures sur bois dans le Terzo libro delle antichità, Venise: Francesco Marcolini, Mars 1540, fol. CXLVII

attribuée à Perino del Vaga vers 1537-41, aujourd'hui dans l'Appartement *del Castellano* au Castel Sant'Angelo, montrant comme Holanda l'exèdre terminé, avec une élévation d'un seul étage,<sup>46</sup> d'autre part les deux gravures sur bois de l'exèdre en plan et en élévation dans le *Terzo libro delle antichità* de Sebastiano Serlio (Venise 1540, fol. CXLVI-CXLVII; fig. 5 et 6),<sup>47</sup> bien connu de Holanda. Cependant, Holanda ne se fonde pas sur les planches très approximatives et incorrectes de Serlio qui nous montre l'édifice inachevé, sans entablement, dans

<sup>45</sup> *Carmina Quinque Illustrum Poetarum quorum nomine in sequenti pagina continentur. Additis nonnullis M. Antonii Flaminii libellus nunquam ante impressus*, Florentiae, Apud Laurentium Torrentinum, 1572.

<sup>46</sup> J. Ackerman, «The Belvedere as a Classical Villa», *JWCI* 14 (1951), pp. 70 et s., Pls. 12a, 13; ACKERMAN 1954, p. 29-32 et catalogue 19 et fig. 19; BRUMMER 1970, fig. 9.

<sup>47</sup> ACKERMAN 1954, cat. 15a.

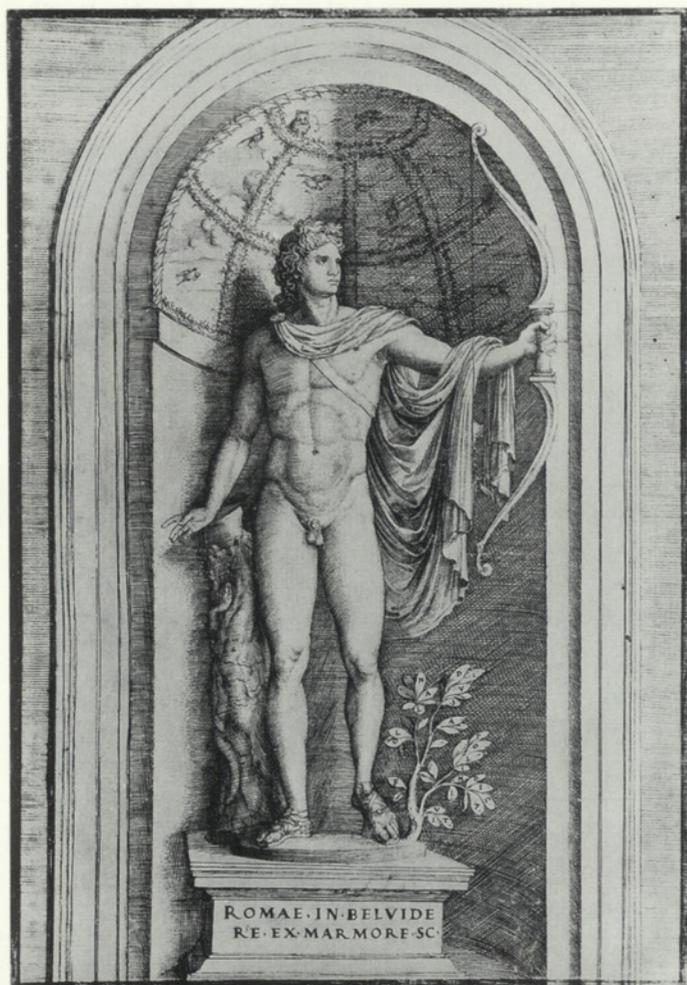


Fig. 7 Francisco de Holanda, *L'Apollon du Belvédère* (*Antigualhas*, fol. 9r), *Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial*

l'état où il se trouvait avant l'achèvement par Baldassarre Peruzzi en 1535.

Holanda le dépeint, bien que de façon fantaisiste, dans l'état des années 1538-40, après l'achèvement par Peruzzi. James Ackerman relève les éléments véridiques de la gouache de Holanda: l'escalier circulaire avec sept marches convexes et sept marches concaves, l'élévation sur un étage de l'hémicycle, avec arcades et niches, à côté d'autres éléments fantaisistes tels que les arcades qui donnent sur un vaste jardin à l'arrière, les piliers avec des pilastres corinthiens cannelés d'un style post-bramantesque et la balustrade couronnant l'hémicycle.<sup>48</sup>

C'est surtout dans le rendu de l'élévation de l'hémicycle que Holanda est fantaisiste. Si l'on se reporte à la reconstitution de James Ackerman, seule la paire de pilastres corinthiens correspond à la réalité. Selon Ackerman, l'hémicycle était divisé par des paires de pilastres en sept baies avec quatre niches rectangulaires et trois semicirculaires en alternance. C'était donc un arrangement différent de celui des façades des cours. Les niches étaient plus larges et les pilastres plus minces que ceux des façades; les niches allaient jusqu'au sol

(Holanda les coupent plus haut). Trois des niches rectangulaires servaient de passages vers l'espace à l'arrière de l'hémicycle: à l'extrême gauche, vers le jardin à l'ouest de l'exèdre; au centre gauche, à la loggia qui se trouve à l'ouest du Cortile delle Statue; à l'extrême droite au Cortile delle Statue; la quatrième niche rectangulaire était murée.

A partir de l'exèdre de Bramante, on pouvait donc entrer dans le Cortile delle Statue, comme le montrent Holanda dans son dessin et Serlio dans son plan gravé, qui déclare (fol. CXLVI): «[...] e dietro mezo circolo si trova una planicie molto grande con belli appartamenti, & ameni giardini ai quai luoghi si va per le due porte, che si veggono nei lati di questo mezo circolo, nel qual luogo vi sono molte belle statue e fra l'altre il Laocoonte, lo Apoline, il Tevero, la Cleopatra, la Venus, il bellissimo torso di Hercole, e molte altre cose belle». Comme l'a établi James Ackerman,<sup>49</sup> il fallait passer par la porte rectangulaire à droite pour rentrer directement dans le Cortile delle Statue, les autres portes menant à la loggia à l'ouest du Cortile delle statue ou au jardin.

### Le Cortile delle Statue selon Holanda

A côté de l'achèvement de l'exèdre par Baldassarre Peruzzi en 1534-35, Francisco de Holanda rend compte dans ses dessins de l'aménagement du Cortile delle Statue sous Paul III et de son état entre septembre 1538 et mars 1540. Il est le seul à représenter la décoration peinte des niches de la statue de l'Apollon et du Laocoon (*Antigualhas* fol. 9 et 9v) (fig. 7 et 11) pour laquelle «mastro Joanni Domenico pittore» a reçu divers paiements en janvier et juillet 1536,<sup>50</sup> sans doute pour en raviver les couleurs à l'occasion de la venue de Charles Quint à Rome le 5 avril 1536. Il est également le seul à nous montrer la fontaine de la Cléopâtre dans son ensemble

<sup>48</sup> ACKERMAN 1954, cat. 20, p. 211: «Although the view is a fantasy, the major elements of the exedra are represented, the circular stair with seven convex and seven concave steps, and the niches and arches of the hemicycle. The arches are all open and lead onto a vast garden beyond that is quite unrelated to the actual Belvedere topography. The piers are articulated by fluted Corinthian pilasters on pedestals of a manifestly post-Bramantesque style. Above the cornice runs an equally anachronistic delicate balustrade.»

<sup>49</sup> ACKERMAN 1954, p. 27.

<sup>50</sup> Coll. Navenne, Tes. Segr. I, foll. 10b, 18a, 22a, 23b, 28a, 31b; ACKERMAN 1954, Doc. 34 c-d; BRUMMER 1970, pp. 49 et 78 à propos de l'Apollon et du Laocoon. Brummer émet l'hypothèse (p. 78) que les paiements de 1536 ne correspondraient qu'à des retouches peintes et que la décoration peinte aurait été exécutée dès l'achèvement des niches. Cf. aussi WINNER 1968, p. 183.

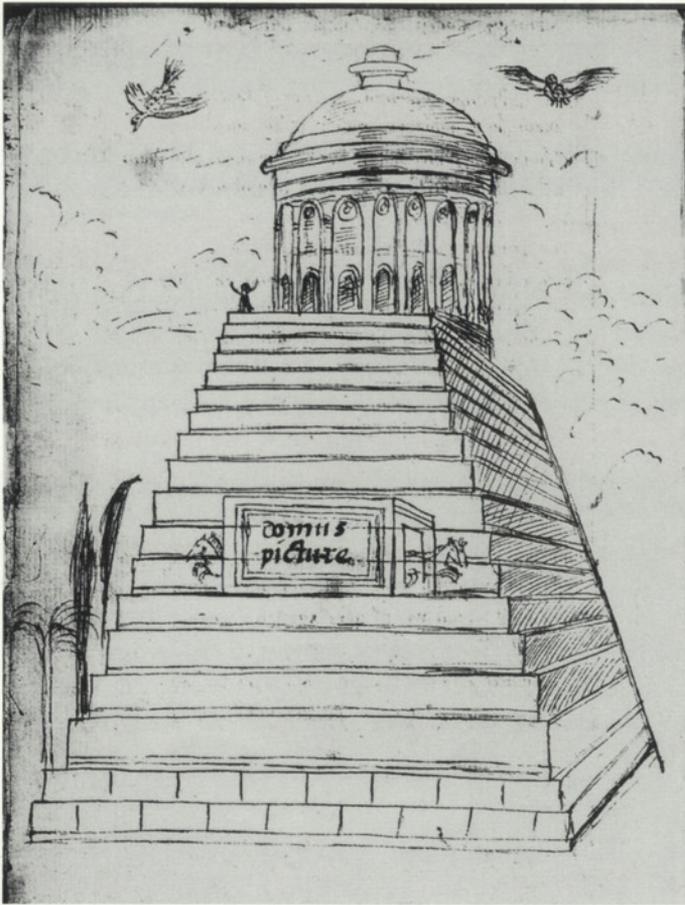


Fig. 8 La DOMUS PICTURAE au début du manuscrit de la traduction en castillan (1563) de Manuel Denis du traité de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua* (1548), fol. 2v. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

avec les rochers vernissés (*vernigati*) (*Antigualhas* fol. 8v; fig. 12) par le même peintre cette même année 1536.

Il rend compte par ailleurs de l'état des statues après la restauration de Giovan Andrea Montorsoli de 1532-33, sculpteur qui avait été recommandé par Michel-Ange.<sup>51</sup>

Enfin Holanda dessine deux des nouvelles statues acquises sous Paul III, la *Venus ex Balneo* (fig. 14) et le Mercure (fig. 20) et donne la première représentation des masques inclus dans les parois.

Les statues «in hortis pontificum» ou «in Belvedere» furent sans doute parmi les premiers antiques dessinés par Holanda à son arrivée à Rome. Comme ses contemporains, Holanda croyait y trouver certains des chefs-d'oeuvres des artistes grecs dont parle Pline dans son *Histoire Naturelle*, rares témoignages de cette peinture antique ou *prisca pictura* à laquelle il consacra plus tard un traité. Cette conviction perdura, on le sait, pendant près de trois siècles. Lalande écrit encore dans son *Voyage d'un Français en Italie* (Paris 1769) : «La cour des statues ou cour du Belvédère est l'endroit le plus remarquable qu'il y ait pour les arts dans toute l'Italie, ou plutôt dans l'Univers entier, puisque c'est là que l'on

conserve les statues grecques les plus parfaites et les plus belles qu'il y ait jamais eu».<sup>52</sup> Quant à Johann Joachim Winckelmann, il voyait dans la statue de l'Apollon le «plus haut idéal de l'art».<sup>53</sup>

## L'Apollon

Francisco de Holanda dédie en quelque sorte son livre de dessins à Apollon (*Antigualhas* fol. 9r; fig. 7) et met tout son séjour à Rome sous le signe de ce dieu, en apposant sur les feuilles de la branche de laurier aux pieds de la statue, la dédicace «F. OLLANDIUS APOLONI DICAUIT».<sup>54</sup> C'est la branche de laurier, la palme que recevront les «vrais peintres», les Aigles de la Peinture, parvenus au sommet du temple de la peinture, du temple d'Apollon au Parnasse, cette *Domus Picturae* que Holanda figurera au début de son traité *Da Pintura Antigua* (fig. 8).<sup>55</sup>

Comme le relève Matthias Winner,<sup>56</sup> Anton Eisenhoit, graveur et orfèvre de Westphalie, donne vers 1580 la même prééminence à l'Apollon sur les autres statues du Belvédère dans sa gravure figurant dans l'*Appendix ad Metallothecam Vaticanam* (Rome 1719) de Michele Mercati (fig. 9).<sup>57</sup>

<sup>51</sup> VASARI-MILANESI, VI, p. 633.

<sup>52</sup> J. J. L. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie*, Paris 1769, p. 231, cité par MICHAELIS 1890, pp. 5 et s.

<sup>53</sup> J. J. Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, Paris 1789, Livre XI, chap. 3, par. 10-11.

<sup>54</sup> Comme le relève très justement WINNER 1968, en particulier pp. 183-184.

<sup>55</sup> S. Deswarte, «Idea et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda», *Revue de l'Art*, 92 (1991), pp. 20-41; ead., *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne 1992; ead., «*Prisca Pictura et Antiqua Novitas*», in: *La vision del Mundo Clasico en el Arte Español*, VI Jornadas de Arte, Madrid 1993, pp. 117-131, fig. 1-2.

<sup>56</sup> WINNER 1968, p. 182 et fig. 1

<sup>57</sup> Michele Mercati, médecin naturaliste chargé des Jardins du Belvédère sous les trois papes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Pie V, Grégoire XIII et Sixte V) parle des statues de la cour du Belvédère à propos de l'Armoire X consacrée aux marbres. Cf. *Michaelis Mercati Samminiatisensis Metallotheca*, Rome 1718, pp. 350-377 «Armarum X. Marmora» où il reproduit des gravures du Laocoon, de l'Apollon du Belvédère, du Torse, de la Cléopâtre, ainsi que les poésies composées sur ces statues par Baldassarre Castiglione et Augustinus Favoritus. C'est là qu'il donne des indications sur la provenance de l'Apollon (p. 361) : «Apollo Antii, quod postea Neptunum appellatum est, repertus penes eundem Julium II, fuit prius quam Pontifex Maximus fieret, conlocatusque est in ejus Palatii hortis, quod prope Ecclesiam Ss. Apostolorum est». Cependant la gravure de l'Apollon dominant le Belvédère n'est pas dans ce volume mais dans l'*Appendix ad Metallothecam Vaticanam Michaelis Mercati*, Romae, Apud Jo. Mariam

*Ad Metallothecam Vaticanam.* 25  
A P O L L O .

Vide Armarium Decimum Cap.III. pag.362.



XVII. **A** Pollinis simulacrum Sanctissimi Pontificis munificentia, omnino deficiente Mercati exemplari, exculptum dedimus ex ipso Archetypo marmoreo.

D AN-

Fig. 9 Anton Eisenhoit, gravure de l'Apollon du Belvédère (vers 1580), figurant dans l'Appendix ad Metallothecam Vaticanam Michaelis Mercati, Romae, Apud Jo. Mariam Salvioni, 1719, p. 2. Lyon, Bibliothèque Municipale, 26 943

L'Apollon méritait à plus d'un titre cette place. Avant que ne soit découvert le Laocoon en 1506, c'était la statue la plus célèbre de Rome et ce fut sans doute la première à faire son entrée dans le Cortile sur ordre de Jules II, peu après son accession au pontificat en 1503. Le pape la fit venir du jardin du palais des Ss. Apostoli, où il l'avait placée du temps de son cardinalat, avant son exil en France de 1494 à 1503.<sup>58</sup> L'Apollon fut alors installé dans la niche à l'angle sud-est de la cour, placé à ce moment sur un piédestal rectangulaire comme le montre un des deux dessins de la statue figurant dans *Codex Escorialensis* (fol. 64).<sup>59</sup>

Holanda représente la statue telle qu'elle a été restaurée par Giovan Angelo Montorsoli et telle que nous la montre encore aujourd'hui la fonte exécutée sous les directives de Primatice et de Vignole à Fontainebleau en 1543 à l'aide du moule exécuté à Rome fin 1540 (fig. 10).<sup>60</sup> ajout de la main et du poignet gauches; remplacement de l'avant-bras droit dans une position différente pour qu'il prenne appui sur le tronc d'arbre; suppression de la barre de marbre entre la cuisse droite et le bras.<sup>61</sup>

Cependant, Holanda a ajouté à la statue les deux attributs traditionnels du dieu, l'arc et la branche de laurier. L'attribut de l'arc donné à la statue figure déjà dans la xylographie de Nicoletto da Modena<sup>62</sup> qui rend compte de la manière dont on imaginait la statue et qui aurait servi de base à Montorsoli dans sa restauration. On le trouvait encore dans les statuette de bronze de Pier Jacopo Alari Bonacolsi dit l'Antico. Mais Holanda pouvait aussi voir l'Apollon à l'arc au frontispice gravé des *Diatribae* de Mariangelo Accursio (Rome 1523),<sup>63</sup> ouvrage sans doute connu au Portugal, car cet auteur, durant son séjour à la cour de Charles Quint en Espagne (1525-29), avait visité au printemps 1527 le Portugal, à la recherche d'inscriptions épigraphiques.

Apollon vient de tirer un flèche avec son arc. La main droite est vide, la main gauche tient l'arc levé. Holanda n'adhère pas à une autre reconstitution hypothétique de

Salvioni 1719, p. 25. Michele Mercati déclare dans le corps du texte de sa *Metallotheca* qu'il a fait appel à Anton Eisenhoit, «insignis adolescens» pour graver ses planches: «Antonius Eisenhout Warburgensis insignis adolescens, cujus arte cum in pingendo, tum in sculpendo aliquot jam annos usi sumus; quantumque profectum sit nostrae tabellae indicabunt» (*Michaelis Mercati Samminiatisensis Metallotheca Opus Posthumum, Opera autem & stuio Joannis Mariae Lancisii*, Romae, Ex officina Jo. Mariae Salvioni 1718, p. 229).

<sup>58</sup> Sur le premier emplacement de l'Apollon au palais des Ss. Apostoli et non à San Pietro in Vincoli, cf. BROWN 1986.

<sup>59</sup> H. Egger, ed., *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, vol. 1 et 2, Vienne 1905-1906, fol. 64. Le premier dessin de l'Apollon (fol. 53r) le montre encore alors qu'il est «nel orto di sa piero invinhola», en fait, selon Brown, aux Ss. Apostoli, avec sa seule base circulaire et sans encore de piédestal. Cf. G. Daltrop, «Mostra Restauri in Vaticano. Apollo del Belvedere», *Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 4 (1983), pp. 53-63, en particulier p. 53.

<sup>60</sup> De nouveau à Fontainebleau, en dépôt du Musée du Louvre, inv. M 3283.

<sup>61</sup> DALDROP 1975/76, pp. 134 et s.; Daltrop (voir note 59), p. 58.

<sup>62</sup> Bartsch, *Le Peintre graveur*, XIII, p. 151 n. 50; A. M. Hind, *Early Italian Engraving*, vol. 5, p. 121, n. 34. Cf. WINNER 1968, pp. 187-188; Daltrop (voir note 59), p. 56 et fig. 4

<sup>63</sup> Nous avons consulté l'exemplaire de la Bibliothèque Vaticane (Rossiniana 2868), ayant appartenu à «Ant. Casaris Casenatis». Sur Mariangelo Accursio, cf. A. Campana, *DBI*, vol. 1, Rome 1960, «Accursio», p. 127



Fig. 10 Primaticke et Vignole, L'Apollon du Belvédère. Bronze. Musée du Louvre, inv. MR 3283, en dépôt au château de Fontainebleau

la statue d'Apollon dans la xylographie d'un recueil de poèmes *Carmina Apposita Pasquillo* (Roma: Mazochius, 1513),<sup>64</sup> où le Dieu tient non seulement l'arc mais aussi la flèche. En revanche, comme dans cette gravure, il inclut, nous l'avons vu, l'attribut de la branche de laurier à l'emplacement où l'on peut voir encore aujourd'hui dans le socle circulaire original une petite cavité rectangulaire ménagée à cet effet, comme on a pu le noter lors de la restauration de 1981.<sup>65</sup>

### Le Laocoon

Après l'Apollon, Francisco de Holanda représente le Laocoon (*Antigualhas*, fol. 9v; fig. 11). Découvert en janvier 1506, le groupe sculpté fut aussitôt reconnu comme étant Laocoon, décrit par Pline dans son *Histoire naturelle* (XXXVI, 37), «in Titi imperatoris domus». Ce passage de Pline, Holanda le trouvait repris presque textuellement dans le guide de Rome de Francesco Albertini, *Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae*



Fig. 11 Francisco de Holanda, Laocoon (*Antigualhas*, fol. 9v). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

(Rome 1510, fol. 61),<sup>66</sup> certainement l'un des guides de Rome consultés par Holanda dès le Portugal, l'utilisant en complément de l'*Epigrammata Antiquae Urbis* publié par le même imprimeur romain, Giacomo Mazocchi (Rome 1521). Holanda, à son tour, inscrit sur le piédestal du Laocoon «ROMAE. IN. HORTIS. PONTIFICUM. DIGNISSIMA. SIMVLACRA. LAOQUEHONTIS. REPERTA. IN. DOMO. TITI. V.».

Jules II fit placer le groupe sculpté en mars 1506 dans une «capella» au centre de la paroi sud du Cortile, là où

<sup>64</sup> Catalogue d'exposition *Antiquity in the Renaissance*, ed. Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass. 1978, n. 54 avec ill.; Daltrop (voir note 59), p. 57, fig. 7

<sup>65</sup> Daltrop (voir note 59), p. 59: «Il disegno di Francisco de Holanda del 1538-1539 mostra esattamente le integrazioni di Montorsoli e aggiunge l'arco nella mano sinistra; l'artista, molto attento, disegna anche un ramoscello di alloro sulla base circolare originale. Un piccolo incavo rettangolare irregolare proprio in quel punto, notato per la prima volta durante le operazioni dell'ultimo restauro può aver suggerito a questo disegnatore l'integrazione del ramoscello di alloro».

<sup>66</sup> ALBERTINI 1510.

le dessine Holanda, avec sa décoration peinte de feuillage et de guirlandes, seul témoignage, à part un rapide croquis d'Henrik Goltzius, de cette décoration sans doute exécutée peu après l'achèvement de la niche et ravivée en 1536 par «mastro Domenico pittore» à l'occasion de la venue de Charles Quint.<sup>67</sup>

Meilleur témoignage sur la décoration peinte de la niche, le dessin de Holanda est également le seul à rendre compte, comme le relève H. H. Brummer,<sup>68</sup> de la restauration du groupe par Montorsoli (1532-33).<sup>69</sup> Comme en témoigne la gravure de Marco Dente (B. XIV, 268, 333), à la découverte du groupe, le père et le fils cadet étaient amputés de leurs bras droits. Dans son dessin, Holanda représente le bras droit tendu de terre cuite du père, tentant de se dégager du corps du serpent enroulé en vrilles, de la restauration de Montorsoli.

Peu après le départ de Holanda de Rome en mars 1540, le Laocoon fut dépouillé de ces restaurations à l'occasion de son moulage pour François I<sup>er</sup> par Vignole et Primatice. Aussi, la fonte qui en résulte montre-t-elle le groupe sculpté, sans restauration, tel qu'il se présentait lors de sa découverte en 1506, comme dans une volonté, note Filippo Magi, de «portare alla Nuova Roma di



Fig. 12 Francisco de Holanda, *La Fontaine de la Cléopâtre* (Antigualhas, fol. 8v). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial



Fig. 13 Francisco de Holanda, *Le Nil* (Antigualhas, fol. 50). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

Francesco I solamente la fedele immagine dell'arte antica».<sup>70</sup>

A ce moment serait intervenu Michel-Ange – si l'on en croit une vieille tradition remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle (J. Richardson; J. J. de Lalande, Winckelmann) que reprend Filippo Magi<sup>71</sup> – avec son projet de bras replié, n'hésitant pas à scier l'épaule du Laocoon pour l'y placer. Après que ce projet ait finalement été abandonné, on tenta alors, mais en vain, de replacer les restaurations de Montorsoli. Par suite du sciage de l'épaule, l'ancien bras de Montorsoli n'était plus adapté et il fallut en fabriquer un autre. Il fut fait presque à l'identique, dans la même position tendue, mais sans les enroulements en vrilles du serpent, tel que le montrent la plupart des documents graphiques postérieurs à 1540, le dessin d'Henrik Goltzius, la gravure illustrant la *Topographiae Urbis Romae* de Bartolomeo Marliani (Rome 1544) ou la gravure de Béatrice (B. XV, 264, 90) dans le *Speculum* de Lafréry.

Cet épisode entre dans le long chapitre de Michel-Ange et l'antique. Après le Bacchus, après le Cupidon endormi de sa jeunesse, Michel-Ange se mesurerait ainsi à nouveau, dans sa vieillesse, à l'antique, comme stimulé par les conversations qu'il avait eues sur les positions des statues antiques avec Francisco de Holanda qui s'en fait l'écho dans *Da Pintura Antigua*. En choisissant une posi-

<sup>67</sup> BRUMMER 1970, p. 78, avec (fig. 183) la reproduction du dessin d'Henrik Goltzius du Nil montrant à l'arrière plan le haut de la «capella» du Laocoon (Haarlem, Teyler's Stichting).

<sup>68</sup> BRUMMER 1970, p. 100.

<sup>69</sup> VASARI-MILANESI, II, p. 633.

<sup>70</sup> MAGI 1960, p. 50.

<sup>71</sup> MAGI 1960, chap. VII.

<sup>72</sup> Ludwig Pollak, «Der rechte Arm des Laokoon», *RM*, 20 (1905), pp. 277-282, Pl. VIII.

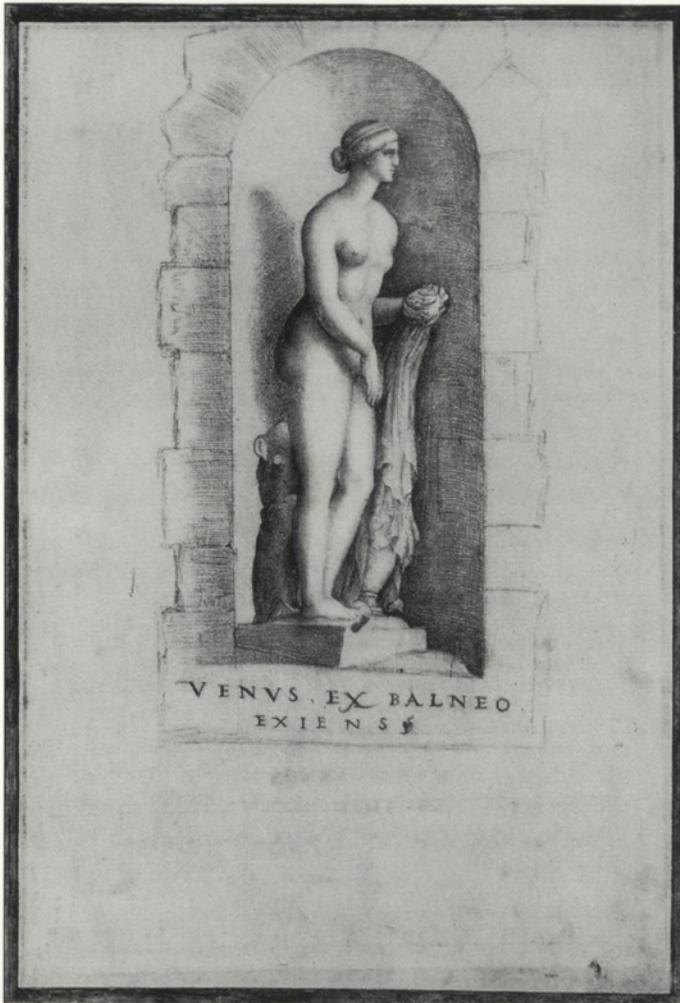


Fig. 14 Francisco de Holanda, *Venus ex Balneo exiens* (*Antigualhas*, fol. 31r). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

tion repliée, presque à angle droit, pour le bras droit du Laocoon, Michel-Ange opte pour une de ces positions extrêmes des statues antiques, éloignées de toute *mediocritas*, telles qu'il avait pu les faire observer au jeune Portugais. La découverte par Ludwig Pollak en 1905 du bras droit du Laocoon,<sup>72</sup> montrant une position repliée proche de celle proposée par Michel-Ange, vient ainsi confirmer les recherches du maître et les considérations de Francisco de Holanda dans son traité sur les positions des statues antiques.<sup>73</sup>

### La Cléopâtre

Le dessin de Francisco de Holanda de la Cléopâtre (*Antigualhas*, f. 8v; fig. 12), qui représente la statue après restauration (inclusion de la main droite), est le seul à nous montrer en détail la statue dans son installation d'origine, remontant au temps de Jules II, dans le Cortile avant qu'elle ne soit transportée sous Jules III, au début

des années 1550, dans la Stanza della Cleopatra.<sup>74</sup> Les artistes se sont en effet surtout attachés à dessiner la seule figure de Cléopâtre, tel Leonardo da Vinci dans le *Codex Atlanticus* (fol. 283r-v), le premier à la représenter, lorsqu'il séjourne au Belvédère en 1515. L'unique autre témoignage graphique qui nous montre l'ensemble de la fontaine, comme le relève Brummer,<sup>75</sup> est une esquisse rapide au verso d'un dessin de l'Adoration des Bergers attribué à Giulio Romano ou à Perino del Vaga (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. 124257), à côté d'autres fontaines aux dauphins, projets sans doute destinés à Clément VII. Le motif du dauphin, emblème Médicis, que Holanda représente également dans la décoration peinte de la fontaine de l'éléphant à Villa Medici (Villa Madama) (*Antigualhas*, fol. 32v), pourrait indiquer, selon nous, une inclusion de l'emblème Médicis après l'installation de la statue sous Jules II en 1512.

Le sarcophage qui sert de vasque de fontaine existe encore au Belvédère.<sup>76</sup> Il représente un général couronné par la Victoire et recevant les Barbares, exemple de *clementia*, souvent dessiné dans le cercle de Raphaël,<sup>77</sup> interprété comme la Clémence de Trajan dans la description que donne de la fontaine Giovanni Francesco Pico della Mirandola dans sa lettre à Lilio Gregorio Giraldi en août 1512, nous indiquant une installation remontant à l'époque de Jules II: «... sed et quodam in angulo spectrum demorsae ab aspide Cleopatrae, cuius quasi de mammis destillat fons vetustorum instar aqueductuum, excipiturque antiquo relata in quo sunt Traiani Principis facinora quaequam marmoreo sepulchro».<sup>78</sup>

Holanda choisit cependant de ne pas nous montrer la scène sculptée sur la face du sarcophage, ne représentant que les deux trophées d'angles avec les deux barbares assis au sol, pour indiquer dans un cartel «ROMAE. SIC. SIMULACR/UM. REGINAE CLEOPATRAE / IN HORTIS. PONTIFICUM».

<sup>73</sup> HOLANDA 1984, vol. 1, 20, p. 123 : «Les mains et les bras en mouvement ne bougeaient jamais à moitié ou avec retenue, mais allaient plutôt aux extrêmes. Soit ils faisaient les mains immobiles et abaissées, soit le bras si levé qu'ils en venaient à placer le coude droit au-dessus de l'épaule». Cf. Deswarte, «Prisca Pictura» (voir note 55), p. 129.

<sup>74</sup> BRUMMER 1970, p. 155 : «Thus Francisco de Hollanda's drawing of 1538/1539 must be taken as the best account of the installation».

<sup>75</sup> BRUMMER 1970, p. 158.

<sup>76</sup> AMELUNG 1903-1908, vol. 2, pp. 98-103, n°39; HELBIG 1972, vol. 1, p. 183, n° 239; C. C. Vermeule, «The Dal Pozzo-Album Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle», *Transactions of the American Philosophical Society*, 56.2 (1966), p. 8, n° 8150; BRUMMER 1970, pp. 159-161; BOBER / RUBINSTEIN 1986, n° 160.

<sup>77</sup> BOBER / RUBINSTEIN 1986, n° 160.

<sup>78</sup> Cité par BRUMMER 1970, p. 154 et Appendice II, n° 1.



Fig. 15 *La Vénus au bain, vue de face. Réserves des Musées du Vatican (Magazzini, n° 256)*

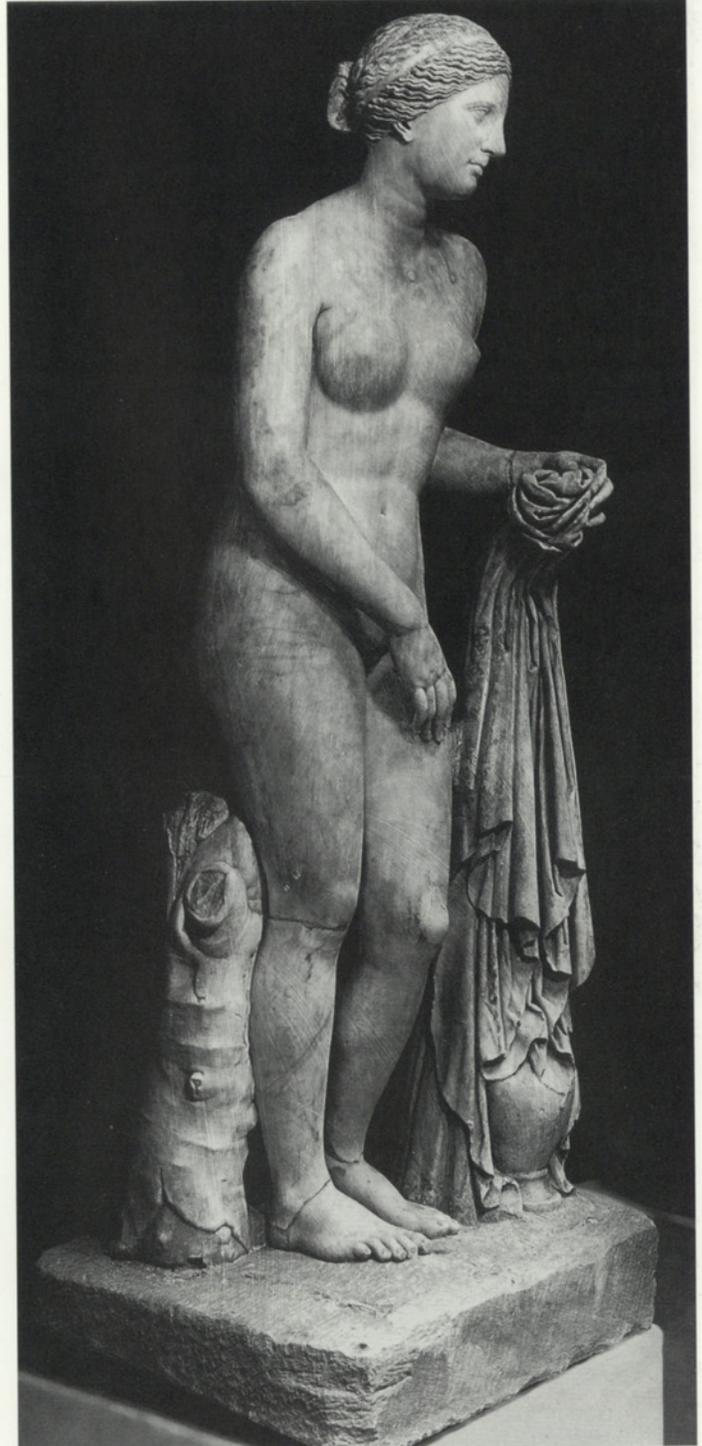


Fig. 16 *La Vénus au bain, vue de profil. Réserves des Musées du Vatican*

### Le Nil

Enfin, Holanda représente la statue du Nil du Belvédère (*Antigualhas*, fol. 50; fig. 13), avec une restauration fictive des *putti*, mais au lieu de son habituelle fidélité dans le rendu du lieu, il prend le parti, cette fois-ci, de le situer dans un paysage aquatique. Comme dans le cas de l'exèdre, il se permet un dessin de fantaisie et pour ce faire il change de technique. Au lieu de la plume et de

l'encre sepia, il a choisi un dessin à la gouache en camaïeu sur papier préparé bleu avec rehauts de blanc. Peut-être copie-t-il plus ici la peinture en camaïeu de Polidoro et Maturino sur une façade de maison, référée par Vasari «vicino al Popolo, sotto Iacopo degli Incurabili con le storie d'Alessandro, ch'è tenuta bellissima; nella quale figurarono il Nilo e'l Tibre di Belvedere antichi».<sup>79</sup> Le goût pour le paysage et la technique choisie

<sup>79</sup> VASARI-MILANESI, V, p. 148.

## Les statues acquises sous Paul III

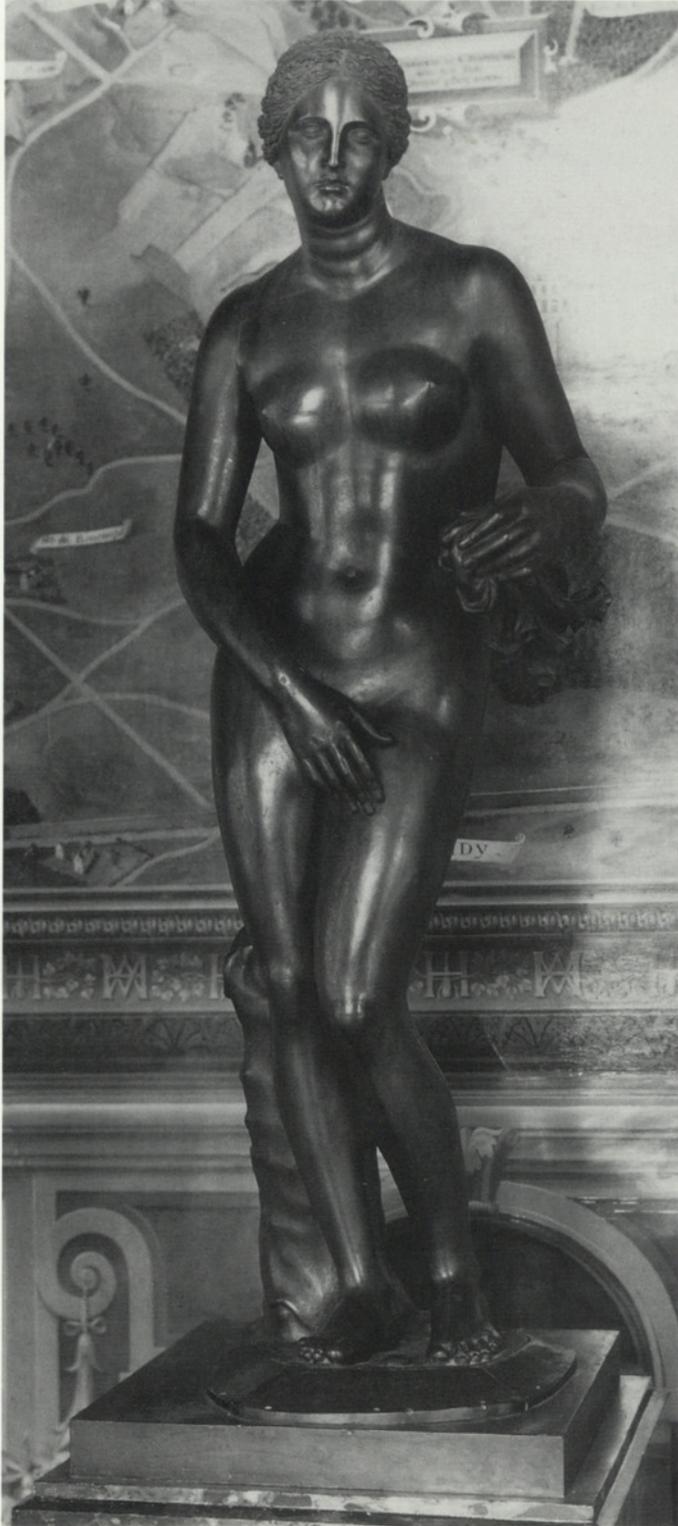
La *Venus ex Balneo*

Fig. 17 Primatice et Vignole, *La Vénus au bain*. Bronze. Musée du Louvre, MR 3293, en dépôt au château de Fontainebleau

nous induisent à penser que Holanda s'inspire de cette peinture de Polidoro, aujourd'hui perdue, artiste qu'il révère, qu'il place en sixième place dans sa liste des aigles en peintures pour «fazer de preto e branco», et dont il possédait plusieurs dessins, dont un dessin de paysage romain (Lisbonne, MNAA, inv. 704).<sup>80</sup>

A côté des statues les plus célèbres du Cortile, Holanda fournit encore un témoignage précieux sur les nouvelles statues acquises sous Paul III et installées en 1536 dans le Cortile. S'il ne nous montre pas la statue de l'empereur Commode placée en 1536 dans sa nouvelle niche au centre du côté Est, Holanda donne en revanche dans son livre des *Antigualhas* (fol. 31: *Venus ex Balneo exiens*; fig. 14) une des rares représentations du XVI<sup>e</sup> siècle de la Vénus au bain qui se trouvait dans une niche, face à la statue de Commode, au centre de la paroi ouest.<sup>81</sup> Selon un paiement de *Tesoria Segreta* de 1536, la statue avait été donnée au pape par le Gouverneur de Rome [Ugo Rangone]: «Et più 8 pagati a mastro Domenico pittore, per havere depinto lo nicchio dove ha da stare la Venere che donò il R.do Governatore di Roma a sua Santità». <sup>82</sup> Jean Fichard de Franckfort (1536) la décrit rapidement, notant la mauvaise restauration de l'un des pieds: «In altero latere transverso, nudum puellae simulacrum, cui alter pes (quod mutilus erat) a recentioribus statuariis restitutus est, ita tamen, ut egregies deprehendas dissimilitudinem, et illos arte veteribus inferiores fuisse». Ce passage de Fichard est la première description que l'on ait d'elle.

La renommée de la statue, aujourd'hui reléguée dans les réserves des Musées du Vatican (Magazzini n° 256; fig. 15 et 16), était grande à l'époque de Holanda. Elle fait l'objet, nous l'avons vu, d'un poème louangeur d'Eurialo d'Ascoli, illustré d'une xylographie, dans son petit livre des *Stanze sopra le statue* en 1539. Bientôt, en

<sup>80</sup> *Desenho. A coleção do MNAA. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisbonne 1994, p. 80, n° 43, dessin montrant comme dans les autres dessins de la collection de Francisco de Holanda, l'inscription, de la main de Holanda, du nom de l'auteur du dessin, à l'encre sépia, ici «POLIDORO».

<sup>81</sup> Sur la *Venus ex Balneo* du Cortile delle Statue, cf. VISCONTI 1818, Pl. XI qui, après E. Falconet (*Oeuvres*, Lausanne 1781, vol. 2, p. 330) et Winckelmann, l'identifie à l'aide des monnaies comme une copie de la Vénus Cnidiennne de Praxitèle (cf. G. E. Rizzo, *Prassitele*, Milan-Rome 1932, pp. 45-59 et p. 115 note). La statue a alors le bas du corps couvert par une draperie de plâtre par souci de décence: A. Michaelis, «The Cnidian Aphrodite of Praxiteles», *Journal of Hellenic Studies*, 8 (1887), pp. 324-355; G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano*, Cité du Vatican 1937, p. 116, n° 256; C. Binkenberg, *Knidia*, Copenhagen 1933, pp. 131 et s. (que nous n'avons pu consulter); BRUMMER 1970, pp. 206-209; Francis Haskell e Nicholas Penny, *L'antico nella storia del gusto*, Turin 1984 [HASKELL / PENNY 1981], pp. 497-499.

<sup>82</sup> Coll. Navenne, Tes. Segr. I, fol. 28a; ACKERMAN 1954, Doc. 34e. Sur le don de la Vénus par Ugo Rangone, cf. C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani cinque secoli*, Rome 1985, p. 18.

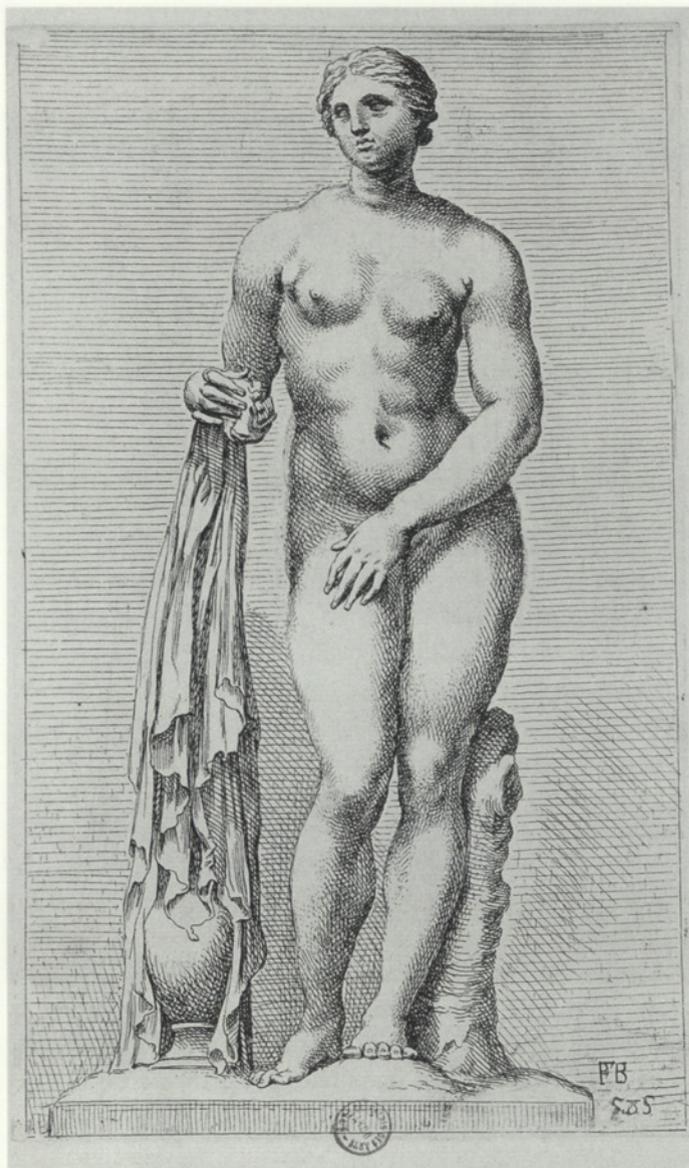


Fig. 18 François Perrier, «Venus ex Balneo in Hortis Vaticanis», in: *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evaserunt, Rome et Paris 1638, Pl. 8*

1540 Primatice la choisira comme une des statues du Belvédère devant être moulées par Vignole pour François I<sup>er</sup> pour Fontainebleau (fig. 17), à côté de la Cléopâtre, du Laocoon, de l'Apollon, de l'Hercule Commode et du Tibre.<sup>83</sup> Ulisse Aldrovandi en 1550 consacre à la Vénus un paragraphe: «In un'altra cappella è Venere tutta ignuda intiera, che con la man dritta si cuopre le membra sue genitalie, con la manca tiene la sua camiscia pendente sopra un giarrone et è ogni cosa di un pezzo».<sup>84</sup>

Au XVII<sup>e</sup> siècle, François Perrier l'inclura dans son anthologie gravée des statues antiques les plus célèbres avec la légende «Venus ex Balneo in Hortis Vaticanis», qui permet d'identifier cette *Venus ex Balneo* avec celle du Cortile delle Statue (fig. 18).<sup>85</sup>

Utilisant la technique de la sanguine qu'il emploie parfois dans les dessins de ses *Antigualhas*, Francisco de

Holanda représente la Vénus de profil dans une niche alors que les deux seules autres représentations connues de la statue au XVII<sup>e</sup> siècle, la xylographie illustrant le poème d'Eurialo d'Ascoli et le dessin d'Hendrik Goltzius,<sup>86</sup> la montrent de face, en dehors du cadre de la niche.

Paul Gustav Hübner dans *Le Statue di Roma* (Leipzig 1912), dans sa description rapide du livre des *Antigualhas* à partir des indications que lui a fournies Adolfo Michaelis, n'inclut pas le dessin de la *Venus ex Balneo* parmi les statues dessinées au Belvédère, la considérant comme une copie, et déclare en ignorer la collection d'origine, sans plus de précision: «Bei einem Blatt mit einer Replik der Knidierin (fol. 31r) ist uns die Sammlung nicht bekannt».<sup>87</sup>

A sa suite, certains, tel Elias Tormo, soutiennent qu'il ne s'agit pas de la Vénus du Belvédère mais d'une réplique d'une autre collection non identifiée. Selon E. K. J. Reznicek,<sup>88</sup> le refus d'identifier le dessin de Holanda avec la Vénus du Belvédère proviendrait de la draperie de plâtre qui avait été rajoutée à la statue, pour plus de décence, alors qu'elle se trouvait dans la Galleria delle Statue du Museo Pio Clementino de 1792 à 1832, comme en témoigne la gravure dans l'ouvrage d'Ennio Quirino Visconti (fig. 19).<sup>89</sup>

Mais Hübner ne pouvait ignorer les vicissitudes subies par la statue, lui qui a reçu ses informations sur les dessins des *Antigualhas*, comme il le déclare, d'Adolfo Michaelis, auteur d'un article sur la Vénus de Cnide.<sup>90</sup>

<sup>83</sup> Cf. note 31. Michèle Beaulieu, *op. cit.*, pp. 374-375, n° 499.

<sup>84</sup> ALDROVANDI 1562, p. 120.

<sup>85</sup> François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evaserunt*, Roma-Paris 1638, Pl. 85 «Venus ex Balneo in Hortis Vaticanis» (inversée).

<sup>86</sup> Sur le dessin de la Vénus au bain d'Hendrik Goltzius durant son voyage en Italie en 1590-1591, cf. E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1961, n° 213, p. 329.

<sup>87</sup> P. G. Hübner, *Le Statue di Roma*, Leipzig 1912, vol. 1, «Quellen und Sammlungen», pp. 55-56, conclusion reprise par Elias Tormo.

<sup>88</sup> Reznicek (voir note 86), p. 329 écrit à ce sujet: «Die Tatsache, dass die von Da Hollanda gezeichnete Statue weder von P. G. Hübner (*Le Statue di Roma*, I, 1912, S. 56) noch von E. Tormo (*op. cit.*) identifiziert wurde, geht offenbar auf ein Versehen Viscontis zurück. Dieser hat die 'Venus ex Balneo' mit dem Gipsentwurf für eine nicht ausgeführte, abnehmbare Metaldraperie abgebildet (vgl. Ch. Blinkenberg, [*Knidia*, Copenhague 1933] S. 134). Mit dieser züchtigen, aber irreführenden Gipsdraperie wurde die 'Venus ex Balneo' bei Visconti (*Museo Pio-Clementino*, 1818, I, Taf. XI) auch bei Reinach (I, Nr 1332 et 1332A) abgebildet».

<sup>89</sup> *Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista Visconti prefetto della Antichità di Roma*. Tomo I, Rome 1782, Tav. XI «Venere, già nel Cortile delle Statue del Vaticano».

<sup>90</sup> Michaelis (voir note 81), pp. 324-355 avec figure p. 328.



Fig. 19 La Vénus, avec sa draperie de plâtre lui couvrant le bas du corps, in: Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista Visconti prefetto della Antichità di Roma. Tomo I, Rome, Ludovico Mirri, 1782, Tav. XI «Venere, già nel Cortile delle Statue del Vaticano»

Michaelis, bien qu'ignorant encore dans cet article le dessin de Holanda, connaît bien l'histoire de cet ajout d'une draperie de plâtre à la Vénus Cnidienne du Vatican.

La comparaison de la Vénus représentée par Holanda avec la statue des *magazzini* du Vatican et avec celle de la gravure de François Perrier identifiée par la légende comme la «Venus ex Balneo in Hortis Vaticanis» semble ne pas laisser de doute: il s'agit bien de la même statue.

En fait, s'il reste un doute, il réside moins dans la statue proprement dite, en tout conforme à celle conservée dans les *magazzini* du Vatican, mais dans le type de niche où Holanda l'a représentée, différente des autres niches à mouluration, toutes semblables, du Cortile delle Statue, comme le relève Hans Hendrick Brummer qui souligne le caractère problématique de ce dessin.<sup>91</sup>

## Le Mercure

Francisco de Holanda dessine encore une autre statue nouvellement acquise sous Paul III, le Mercure, actuellement aux Offices à Florence (inv. 250), tout aussi rarement dessinée au XVI<sup>e</sup> siècle que la Vénus au bain. Fichard en 1536 en signale l'existence à la suite de la *Venus Felix*: «In eodem latere et Mercurii statua est». Cette statue n'était pas à proprement parler dans le Cortile delle Statue, mais se trouvait dans la *loggia secreta* du pape sur le côté est du Cortile. Holanda le représente par deux fois (fig. 20), une première fois vue de face, sans mains, et une seconde fois, vue de trois-quart, complète, les mains restaurées. Il l'identifie avec Mercure par l'inscription «MERCURII ADHUC PUER OPUS VERO EX CAELEBRATIS MARMORIS» («Mercure encore enfant. Une des oeuvres les plus célèbres. En marbre»). C'est le seul cas où Holanda représente une statue à deux reprises, selon deux points de vues. La statue, à l'origine un satyre, avait déjà été en partie restaurée, les pieds et la tête, devenant à l'occasion de cette restauration un Mercure.<sup>92</sup>

Holanda dessine donc la statue avant et après la restauration des mains. Ulisse Aldrovandi en 1550 à Rome décrit la statue complètement restaurée («intiero»),<sup>93</sup> ceci peu avant son transport au Palais Pitti à Florence, sous Jules III entre 1550 et 1553.<sup>94</sup> Il s'agit donc soit d'une restauration par le dessin, pratique courante et même généralisée chez les dessinateurs de la Renaissance contre laquelle les membres de l'Académie vitruvienne s'élèveront dans leur programme de relevés

<sup>91</sup> BRUMMER 1970, p. 207: «One would expect that Francisco de Hollanda's rendering of the statue was an informative source in regard to its display. But there are some circumstances which make this drawing somewhat problematical. It has not been bound together with the versions of the Cleopatra, Apollo and Laocoon, and unlike these pen drawings it was executed in red-chalk. The statue has been shown as though it were turned sideways in the niche, while the niche itself bears no resemblance to the others in the statue court. These inconsistencies might indicate that the drawing was not made to give an account of the installation as it appeared. The King's Library drawing clearly demonstrates that the niche was executed in conformity with the others.» Des trois arguments de H. H. Brummer, seul le dernier est à retenir, car nous l'avons vu, Holanda emploie différentes techniques dans ses dessins du Belvédère et l'ordre du livre des *Antigonalbas* ne correspond pas à celui du *taccuino* original, comme le révèle une numérotation plus ancienne figurant sur certains des dessins.

<sup>92</sup> Guido Manzuelli, *Galleria degli Uffizi. Le Sculture*, Rome 1958, vol. 1, n°27, pp. 50-51.

<sup>93</sup> ALDROVANDI 1562, p. 121.

<sup>94</sup> MICHAELIS 1890, p. 39, note 42, qui rapporte l'Augsburger Anonymus: «transitus est Florentinam Julio 3. P. M.». Cf. aussi Haskell et Penny (voir note 81), pp. 381-384.

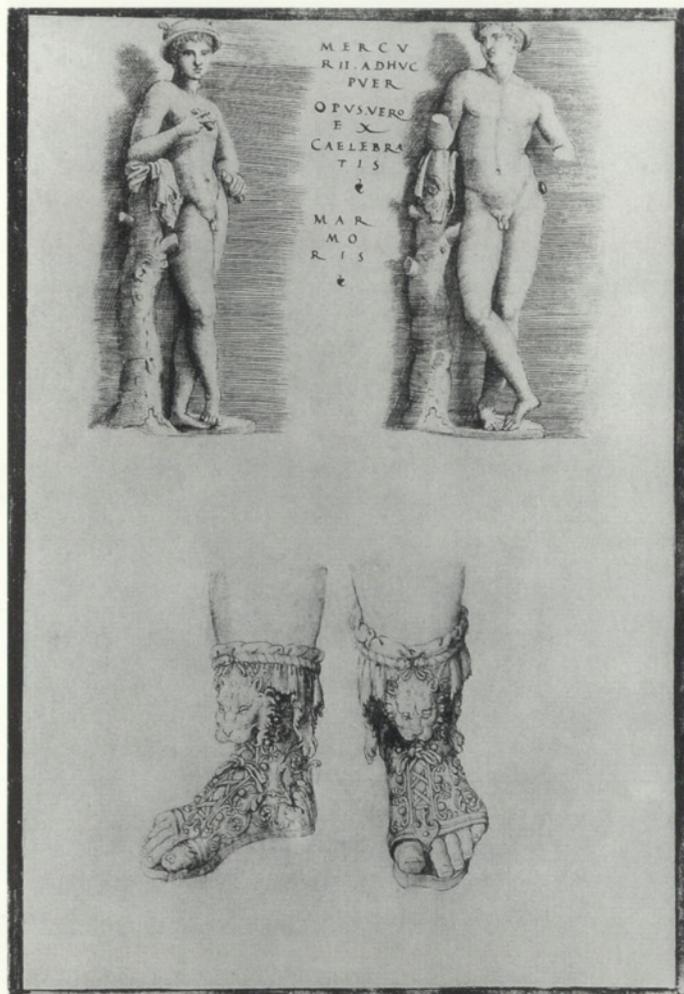


Fig. 20 Francisco de Holanda, Mercure (Antigualhas, fol. 29r).  
Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

des antiques,<sup>95</sup> soit d'une restauration réalisée durant le séjour de Holanda à Rome entre 1538 et 1540 et dont il rend témoignage. La restauration des mains du Mercure du dessin de Hollanda correspond en tous points à celle qui fut effectivement effectuée avant 1550, comme nous le montrent la statue elle-même aujourd'hui aux Offices, les copies de bronze du XVI<sup>e</sup>me, par exemple celle de Guglielmo della Porta pour Ottavio Farnese à Parme (fig. 21), aujourd'hui perdue,<sup>96</sup> ou encore les gravures de la statue insérées par Antonio Francesco Gori dans le *Museum Florentinum*, Florence 1739 (fig. 22).<sup>97</sup> Cette coïncidence entre la restauration dessinée par Holanda et la restauration effectivement réalisée fait donc pencher pour la seconde hypothèse: la statue aurait été achevée de restaurer entre 1538 et 1540 sous les yeux de Holanda.

Holanda recopiera le dessin de cette statue dans son traité *Da Pintura Antigua* (I, 21), illustration aujourd'hui perdue, comme un exemple de figure antique accoudé, aux jambes croisées: «A celle debout, adossée à un arbre, à une colonne ou chose semblable, ils plaçaient une jambe sur l'autre comme le montre le Mercure qui

est au Belvédère dans la loggia secrète du pape, et en bien d'autres endroits».<sup>98</sup> Winckelmann, dans son *Histoire de l'Art chez les Anciens* choisira le même Mercure comme exemple de la figure debout, aux jambes croisées, position peu recommandée dans la représentation des dieux, permise aux seuls jeunes dieux Apollon, Bacchus et Mercure.<sup>99</sup>

### Les Masques

Holanda est le premier à représenter quatre des masques (*Antigualhas*, fol. 15v-16r; fig. 23 et 24) insérés dans les parois du Cortile delle Statue.<sup>100</sup> La première mention de ces masques est due à Fichard en 1536, qui en indique la provenance, le Panthéon,<sup>101</sup> selon une tradition qui fera

<sup>95</sup> Cf. note 35.

<sup>96</sup> Paolo Alessandro Maffei, *Racolta di statue*, Romae 1704, Pl. LVII «Statua di bronzo di Mercurio col Pileolo alato e con foglio nella sinistra nel Palazzo Farnese»; Christina Riebesell, *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese. Ein «Studio» für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989, pp. 51-54 et Abb. 48.

<sup>97</sup> Mercure de face et de dos. Dessin de Io. Dom. Campiglia; gravure de Carol Gregori, in: Anton Francesco Gori, *Museum Florentinum exhibens Insigniora vetustatis Monumenta quae Florentiae sunt Ioanni Gastoni Etruriae Magno Duci dedicatum*, Florence 1739 / *Statuae antiquae Deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae exstant in Thesaurio Mediceo, cum observationibus Antonii Francisci Gori*, Florentiae 1739, p. XXXVIII-XXXIX.

<sup>98</sup> HOLANDA 1984, vol. I, 21, p. 126: «Ao que estava encostado em pé a alguma arvor ou coluna ou cousa semelhante, a este movião uma perna sobre a outra come se vê no Mercurio que stá em Belvedere».

<sup>99</sup> *Opera di G. G. Winckelmann*, éd. de C. Fea, Prato 1830, vol. 2, Livre V, chap 3, «Dell'espressione e dell'azione». Traduction française: *Histoire de l'Art chez les Anciens* par M. Winckelmann traduite de l'allemand par M. Hüber, t. II, Paris 1789, Livre IV, chap. 3 «De l'expression de la bienséance», pp. 97-98: «La position et l'action du corps étant analogues à l'affection et à l'expression du visage, il était de la sagesse des anciens artistes de rendre ces qualités conformes à la dignité des dieux dans leurs figures et c'est ce que nous appellerons bienséance. On ne trouve aucune divinité de l'âge fait qui ait les jambes croisées. Une pareille position aurait été jugée indécente chez un orateur. [...] Apollon et Bacchus seuls sont figurés ainsi dans quelques statues pour exprimer dans le premier la vive jeunesse & dans le second la douce mollesse [...] Parmi les figures de Mercure je n'en connais qu'une seule qui ait cette position, à savoir, la statue de la galerie du grand-duc à Florence ...»

<sup>100</sup> Un masque tragique avec bonnet phrygien (inv. 1068); un masque tragique féminin (inv. 1069); Attis (inv. 1070) et un masque tragique féminin avec taenia (inv. 1071). Cf. PERTOSA 1987, en particulier pp. 86-90.

<sup>101</sup> «Superius circumquaque posita sunt capita lata, circularia, pergrandia, parum prominentia, miue re et varie mitrata, aperti rotundisque singula oris; opinantur quidam ea ex Pantheo istud translata, exoticorumque Deorum imagines fuisse, quod tamen non probavi, sed potius ora siphunculo-

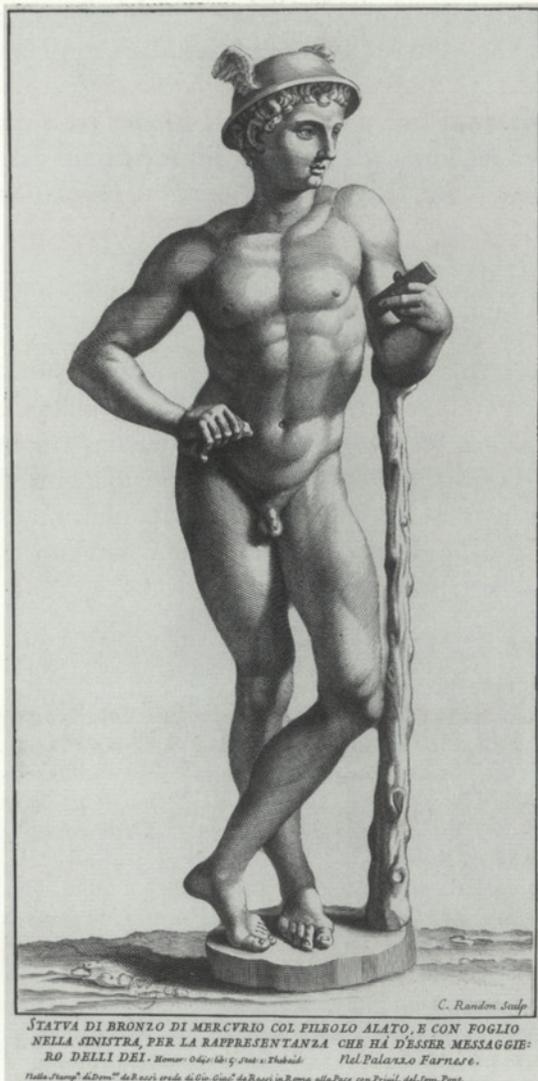


Fig. 21 *Le Mercure de bronze du Palais Farnèse*, in: Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di Statue antiche e moderne*, Rome, Domenico di Rossi, 1704, Pl. LVII

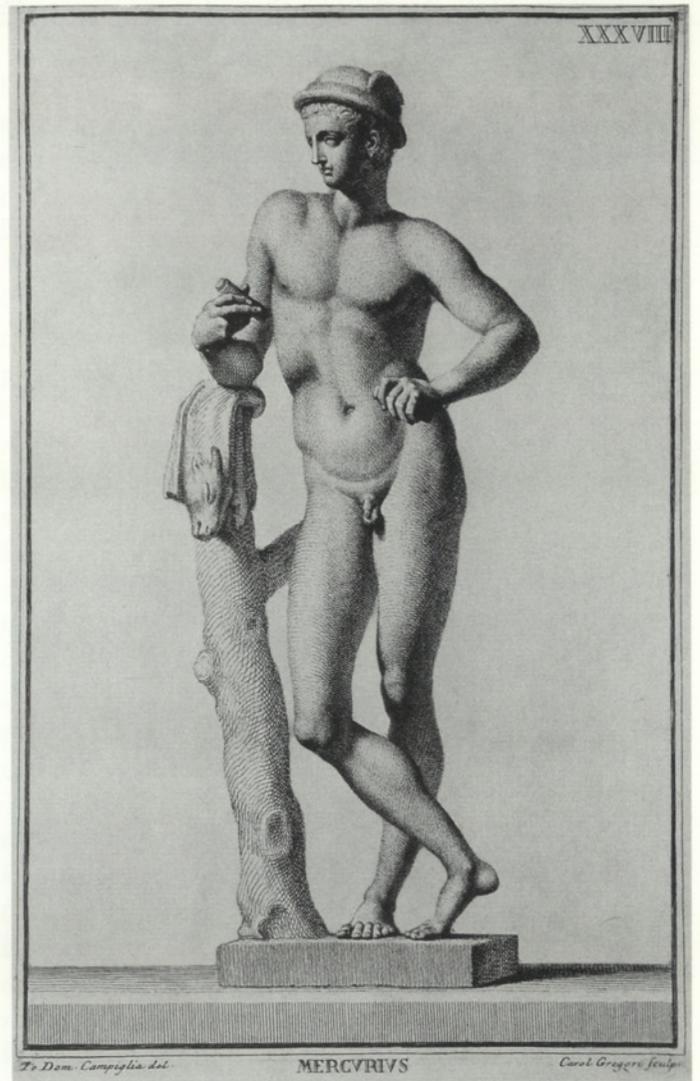


Fig. 22 *Mercure*, in: Anton Francesco Gori, *Museum Florentinum, III. Statuae antiquae Deorum, Florentiae 1739*, p. XXXVIII

long feu, tandis qu'Aldrovandi précise qu'en 1550, ils étaient au nombre de treize. Là, comme dans bien d'autres cas, les *Antigualhas* annoncent les *Speculum Magnificentiae* d'Antoine Lafréry où figurent au *Libro delle Maschere* ces quatre masques du Belvédère parmi neuf autres de diverses provenances.

Holanda ne représente pas la frise peinte reliant ces masques entre eux, à la manière antique, car elle ne sera réalisée qu'après son départ par Maestro Ottaviano qui reçoit pour ce travail un paiement le 23 novembre 1540.<sup>102</sup> Dans le dessin de Goltzius du Nil en 1591<sup>103</sup> apparaissent deux de ces masques de chaque côté de la niche du Laocoon sur la paroi méridionale<sup>104</sup> du Cortile tandis que les gravures du Cortile par un anonyme du XVIIIe siècle de la King's Library du British Museum de Londres nous montrent la disposition d'ensemble.

Avec son dessin de la paroi de l'*hortus pensilis* de la collection Della Valle aménagé par Lorenzetto sous Clé-

ment VII (*Antigualhas*, fol. 54), Holanda rend compte ainsi, comme le souligne Angela Pertosa, des deux principaux ensembles de masques à Rome au XVIe siècle, dont le modèle est à rechercher au Théâtre de Marcellus. Véritables *scenae frons* à l'antique, ces compositions pouvaient servir de cadre aux pièces de théâtre à l'antique

rum fuisse credidi. Hoc verius esse vide apud Marlianum fol. 166»; Fichard, in: ACKERMAN 1954, Description 7, p. 147.

<sup>102</sup> Maestro Ottaviano est payé le 23 novembre 1540 pour la peinture qu'il est en train d'exécuter entre les masques du Belvedere «Et più adi 23 12 pagati a Maestro Ottaviano pittore a buon conto del fregio che dipinge tra le maschere del Cortile delle statue» (ASR, *Tes. Segr.* 1290, fol. 4a; A. Bertolotti, op. cit., p. 179; ACKERMAN 1954, p. 159, Doc. 40.)

<sup>103</sup> Reznicek (voir note 86), p. 324, n. 203, Pl. 158; BRUMMER 1970, fig. 183.

<sup>104</sup> Et non Ouest comme le dit PERTOSA 1987, p. 88.



Fig. 23 Francisco de Holanda, Deux des masques du Cortile delle Statue (Antigualhas, fol. 15v). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial



Fig. 24 Francisco de Holanda, Deux des masques du Cortile delle Statue (Antigualhas, fol. 16r). Bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial

qui furent de mode sous Clément VII (Giovanni Rucellai, Giangiorgio Trissino ...). C'est précisément sous ce pape que plusieurs de ces masques furent acquis pour le Cortile du Belvédère, certains à Florence en 1525,<sup>105</sup> d'autres sans doute à la villa Adriana à Tivoli.<sup>106</sup>

### Dessin d'après l'antique et théorie de l'art

Par-delà leur incontestable valeur documentaire, les dessins des *Antigualhas* prennent une autre dimension lorsqu'on les replace dans le cadre de l'oeuvre théorique de Francisco de Holanda et de son effort, à notre connaissance inédit, d'établir une taxinomie des figures antiques. L'étude du livre des *Antigualhas* ne doit pas être dissociée des idées qu'il exprime peu après, à son retour au Portugal, dans son traité *Da Pintura Antigua*, d'autant plus que le manuscrit original du traité, aujourd'hui perdu, était illustré de dessins qui recoupaient et complétaient ceux des *Antigualhas*. Francisco de

Holanda, tandis qu'il dessine d'après l'antique à Rome, est en effet déjà animé par une pensée théorique qu'il développera dans son traité selon deux grands axes: d'une part, la théorie de l'*idea*, propre à l'artiste divinement inspiré, au «vrai peintre», au presque *priscus pictor*; d'autre part, celle de l'*antiqua novitas*, cet ensemble règles et de normes inmanquablement observées dans les oeuvres antiques, même de second rang, dont l'application garantissait une qualité moyenne uniforme.<sup>107</sup>

Dans cette perspective, Holanda tente dans *Da Pintura Antigua* (I, 20-22) d'établir une taxinomie des figures antiques, analysant dans trois chapitres successifs les figures antiques debout immobiles, en mouvement, courant ou combattant, et enfin, assises ou étendues. A la

<sup>105</sup> Sur l'acquisition de masques par Clément VII à Florence en 1525 auprès de Messer Jacopo Liryco, cf. PERTOSA op. cit., p. 90, n. 68.

<sup>106</sup> Voir l'article de Carlo Gasparri à ce sujet dans ce volume.

<sup>107</sup> Deswarte, «*Prisca Pictura*» (voir note 55).



Fig. 25 Francisco de Holanda, *Aphrodite & Eros*, in: *De Aetatibus Mundi Imagines*, fol. 88r. Madrid, Biblioteca Nacional

lumière de cette nomenclature, la partie du livre des *Antigualhas* consacrée aux sculptures antiques (fol. 7v-18, 25v-31, 42 bis, 50) apparaît comme un recueil d'exemples types au même titre que les modèles de portes, fenêtres ou cheminées illustrant les différents ordres architectoniques (fol. 45bis, 46v, 47r et v), figurant dans le même livre.

Le livre des *Antigualhas* de Francisco de Holanda constitue ainsi l'un des jalons dans l'établissement du corpus fixe de figures antiques qui seront inlassablement dessinées, copiées en plâtre ou en bronze, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>108</sup> Aussi préfigure-t-il sous bien des aspects le *Speculum Antiquae Urbis* d'Antoine Lafréry, les *Antiquae Statuae Urbis Romae* de Giovan Battista Cavalieri (Rome 1562) et les *Segmenta nobilium signorum et statuarum* de François Perrier (Paris 1638).

De manière qui peut sembler contradictoire de la part d'un adepte du néoplatonisme et d'un défenseur de l'Idée, Holanda a systématisé mieux que quiconque le principe aristotélien du choix du meilleur mis en

oeuvre dans l'Antiquité par l'établissement de cette taxinomie. Il est ainsi à la fois le premier à appliquer l'Idée platonicienne à la théorie de l'art, et le premier, à notre connaissance, à établir cette taxinomie des figures antiques.

Dans cette recherche de la norme, Francisco de Holanda préfigure l'académisme qui, au lieu de l'étude directe de la Nature, préconise l'étude exclusive des figures antiques où l'on trouvait déjà réalisée l'imitation sélective parfaite. C'est ce que prôneront au XVIII<sup>e</sup> siècle Falconet et ses disciples dans leur préférence paradoxale pour l'étude exclusive de copies de sculptures antiques, loin de Rome, permettant une «lecture lente, mot par mot, des formes idéales».<sup>109</sup> Cette recherche normative, théorisée par Holanda dès 1548, aboutira à la constitution, dans les différents pays d'Europe, de toute ces collections de copies de plâtre pour l'étude de l'antique sans aller à Rome, dans les Académies et dans les Musées, pratique qui se généralisa à partir du XVII<sup>e</sup> siècle et qui est lié à l'idée de Musée.

La contradiction apparente entre le culte de l'Idée d'origine divine et l'imitation sélective comme principes fondamentaux de la création artistique ne posait pas problème aux yeux de Holanda. En fin de comptes, les préceptes antiques font partie de l'éducation du peintre et sont une garantie de qualité pour les peintres de second rang.

Mais le véritable peintre, le peintre de génie, a pour but suprême l'ascension au niveau divin jusqu'à l'Idée. La vision des yeux spirituels est le seul but de la peinture et autorise même le peintre à se permettre des «licences» par rapport aux préceptes antiques. Ainsi l'antiquité classique, aux yeux de Holanda, a une valeur exemplaire, mais non pas absolue, car tout vient de Dieu et la «peinture antique» peut surgir en tout pays et en tout continent. Holanda traduit cette valeur relative de l'antiquité dans une image saisissante d'Aphrodite et Eros (fig. 25), véritable *memento mori*, qui n'est autre que la *Venus Felix* du Belvédère, réduite à l'état de squelette.

<sup>108</sup> On peut suivre l'établissement de cette liste close dans l'ouvrage de Haskell et Penny (voir note 81).

<sup>109</sup> Voir en particulier la notice «Plâtre» du *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*, tome V, Paris 1792, p. 103 (Mickoff Reprints, Genève 1972). Cf. Philippe Sénéchal, «Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1770», in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (voir note 8), vol 3, p. 151-180.

Références photographiques: Archivo de la Real Academie de Bel-las Artes de San Fernando, Madrid 8; Biblioteca Apostolica Vaticana 3; Biblioteca Nacional, Madrid 25; Bibliotheca Hertziana 1-7, 11-14, 20, 23, 24; Bibliothèque Municipale de la Part-Dieu, Lyon 9, 18, 19, 21, 22; Musei Vaticani 15, 16; Réunion des Musées Nationaux, Paris 10, 17.

# Abkürzungen und häufiger zitierte Literatur

- AA *Archäologischer Anzeiger*
- ACKERMAN 1954 James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954
- ALDROVANDI 1562 *Delle Statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono, di Messer Ulisse Aldroandi*, in: Lucio Mauro, *Le antichità della città di Roma*, Venedig 1562, 115-315 (Repr. Hildesheim 1975)
- ALBERTINI 1510 Francesco Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*, Roma 1510 (Ristampa a cura di Peter Murray, Westmead, Farnborough 1972)
- AMELUNG 1903-08 Walther Amelung, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, Band 1, Berlin 1903; Band 2, Berlin 1908
- ANDREAEE 1980 Bernard Andreae, *Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin 1980 (*ASR*, Bd. I, 2)
- ANDREAEE 1982 B. Andreae, *Odyssens*, Frankfurt 1982
- ANDREAEE 1988 B. Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988
- ANDREAEE 1991 B. Andreae, *Laokoon und die Kunst von Pergamon*, Frankfurt 1991
- ANDREAEE 1994 B. Andreae, *Praetorium Speluncae. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, Stuttgart 1994
- ANDREAEE 1995 B. Andreae, *Praetorium Speluncae. L'antro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio*, Cosenza 1995
- ANDREAEE / JUNG 1977 B. Andreae u. H. Jung, »Vorläufige tabellarische Übersicht über die Zeitstellung und Werkstattzugehörigkeit von 250 römischen Prunksarkophagen des 3. Jahrhunderts n. Chr.«, *AA* (1977), 432-436
- ASR *Die antiken Sarkophagreliefs*
- ASTO Archivio di Stato di Torino
- BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
- BLINKENBERG 1927 C. Blinkenberg, »Zur Laokoongruppe«, *RM*, 42 (1927), 177-192
- BLUM 1914 Gustave Blum, »Numismatique d'Antinoos«, *Journal international d'archéologie numismatique*, 16 (1914), 33-70
- BOBER/RUBINSTEIN 1986 Phyllis Pray Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986
- BÖSCHENSTEIN 1986 Bernhard Böschenstein, »Apoll und seine Schatten. Winckelmann in der Dichtung der beiden Jahrhundertwenden«, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens, Hamburg 1986, 327-342
- BOSIO 1632 Antonio Bosio, *Roma sotterranea*, Roma 1632
- BROWN 1986 Deborah Brown, »The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli«, *JWCI*, 49 (1986), 235-238
- BRUMMER 1970 Hans Henrik Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970
- BRUSCHI 1969 Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969
- BUDDENSIEG 1969 Tilman Buddensieg, »Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III.«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32 (1969), 177-228
- CANOVA 1959 Antonio Canova, *I Quaderni di Viaggio (1779-1780)*, a cura di Elena Bassi, Venezia e Roma 1959
- CENSUS *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*. Elektronische Datenbank, konsultierbar z. Zt. im Warburg Institute, London, in der Bibliotheca Hertziana, Rom, am Getty Information Institute und am Kunstgeschichtlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin
- CHATTARD 1762-67 Giovanni Pietro Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del palazzo apostolico di San Pietro*, Roma 1762-67
- CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*
- COLLARETA 1985 Marco Collareta, »Michelangelo e le statue antiche: un probabile intervento di restauro«, *Prospettiva*, 43 (1985), 51-55
- COFFIN 1982 David R. Coffin, »The 'Lex Hortorum' and Access to Gardens of Latium During the Renaissance«, *Journal of Garden History*, 2 (1982), 201-232
- COFFIN 1991 D. R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991
- DALTROP 1975/76 Georg Daltrop, »Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere«, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 48 (1975/76), 127-140
- DALTROP 1982 G. Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan. Ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Konstanz 1982
- DALTROP 1983 G. Daltrop, »Zur Aufstellung antiker Statuen in der Villetta di Belvedere des Vatikans«, *Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 6 (1983), 217-232

- DALTROP 1987 G. Daltrop, *Antike Götterstatuen im Vatikan. Die vatikanisch-römische Tradition der klassischen Archäologie*, Basel 1987
- DALTROP 1989 G. Daltrop, »Nascita e significato della raccolta delle statue antiche in Vaticano«, in: *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Milano 1989, 111-129
- DBI *Dizionario Biografico degli Italiani*
- DE FRANCESCHINI 1990 Marina De Franceschini, *Villa Adriana. Mosaici, pavimenti, edifici*, Roma 1990
- DEICHMANN 1967 *Repertorium der christlichen-antiken Sarkophage*, hg. v. F. W. Deichmann, Bd. 1, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967
- DENKER NESSELRATH 1990 Christiane Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990
- DEUBNER 1979 O. R. Deubner, »Der Gott mit dem Bogen. Das Problem des Apollo im Belvedere«, *JdI*, 94 (1979), 223-244
- ESTAÇO 1569 Aquiles Estaço [Achilles Statius], *Inlustrium virorum ut exstant in urbe expressi vultus*, Roma 1569
- FARINGTON 1979 *The Diary of Joseph Farington*, edited by K. Garlick and A. Macintyre, Vol. 5, *August 1801 - March 1803*, New Haven and London 1979
- FERNOW 1806 Carl L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806
- FRANZONI 1984 Claudio Franzoni, »'Rimembranze d'infinite cose'. Le collezioni rinascimentali di antichità«, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. S. Settis, Bd. 1, *L'uso dei classici*, Torino 1982, 299-360
- FROMMEL 1976 Christoph Luitpold Frommel, »Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 16 (1976), 57-136
- FROMMEL 1984 C. L. Frommel, »Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni«, in: *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra Città del Vaticano, Milano 1984, 118-135
- FROMMEL 1994 C. L. Frommel, »San Pietro«, in: *Rinascimento* 1994, 399-423
- FROMMEL/RAY/TAFURI 1984 C. L. Frommel, Stefano Ray, Manfred Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984
- GDSU Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
- GEESE 1985 Uwe Geese, »Antike als Programm - Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan«, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog Frankfurt 1985, 24-50
- GERLACH 1989 Peter Gerlach, »Ein 'Antinous' des Guglielmo della Porta? Zum Datum einer Restaurierung des 'Hermes-Andros' des Belvedere«, *Städel Jahrbuch*, NF. 12 (1989), 151-178
- GESCHE 1971 Inga Gesche, *Neuaufstellung antiker Statuen und ihr Einfluß auf die römische Renaissancearchitektur*, Mannheim 1971
- GOODLETT 1991 Virginia C. Goodlett, »Rhodian Sculpture Workshops«, *American Journal of Archaeology*, 95 (1991), 669-681
- GRISEBACH 1976 Lucius Grisebach, »Baugeschichtliche Notiz zum Statuenhof Julius' II im Vatikanischen Belvedere«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39 (1976), 209-20
- GÜNTHER 1988 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988
- HAFNER 1992 German Hafner, *Die Laokoon-Gruppen. Ein gordischer Knoten*, Stuttgart 1992
- HASKELL 1980 Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Oxford 1980
- HASKELL / PENNY 1981 Francis Haskell and Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981
- HEIKAMP 1990 Detlef Heikamp, »Die Laokoongruppe des Vincenzo de' Rossi«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 34 (1990), S. 343-378
- HELBIG 1963 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl., Bd. 1, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, bearbeitet von B. Andreae u. a., Tübingen 1963
- HELBIG 1966 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl., Bd. 2, *Die Städtischen Sammlungen ...*, bearbeitet von B. Andreae u. a., Tübingen 1966
- HELBIG 1972 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl., Bd. 4, *Die Staatlichen Sammlungen. Museo Ostiense in Ostia Antica, Museo der Villa Hadriana in Tivoli, Villa Albani*, bearbeitet von B. Andreae u. a., Tübingen 1972
- High Renaissance 1993 *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X* [catalogue], The National Museum of Western Art, Tokyo 1993
- High Renaissance 1994 *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X, English Text Supplement*, edited by Michiaki Koshikawa and Martha J. McClintock, Tokyo 1994
- HIMMELMANN 1959 Nikolaus Himmelmann, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes*, München 1959
- HIMMELMANN 1991 N. Himmelmann, »Laokoon«, *Antike Kunst*, 34 (1991), 97-115
- HINTZEN-BOHLEN 1990 Brigitte Hintzen-Bohlen, »Zum Apollon vom Belvedere. 'Delphisches' in Pergamon?«, in: *Iconographia. Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge)*, München 1990, 11-25
- HOLANDA 1984 Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, ed. d'Angel González Garcia, Lisboa 1984

- HÜLSEN 1901 Christian Hülsen, »Die Hermeninschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des 16. Jahrhunderts«, *RM*, 16 (1901), 123-208
- HÜLSEN 1917 C. Hülsen, *Römische Antikengärten des 16. Jahrhunderts*, Heidelberg 1917
- HÜLSEN/EGGER 1913-16 C. Hülsen u. Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin 1913-16
- ICUR *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo anteriores*, N.S. II, Roma 1935
- JdI *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes*
- JENKINS 1992 Ian Jenkins (Ed.), *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, vol. I, 1992 (Quaderni Puteani 2)
- JEX-BLAKE 1977 K. Jex-Blake and E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, London 1977
- JWCI *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*
- JUSTI 1956 Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Köln 1956
- KOCH 1957 Hanna Koch, *Johann Joachim Winckelmann. Sprache und Kunstwerk* (Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft Stendal 1956/7), Berlin 1957
- KOCH/SICHTERMANN 1982 G. Koch u. H. Sichtermann, mit einem Beitrag von F. Sinn-Henninger, *Die römischen Sarkophage*, München 1982 (Handbuch der Archäologie)
- LADENDORF 1958 Hans Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie*, Berlin 1958
- LANCIANI 1902-12 Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902-12
- LANCIANI 1989-94 R. Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 2. ed., 4 voll., Roma 1989-94
- LANDWEHR 1985 Christa Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985
- LAVIN 1977-78 Irving Lavin, »The Sculptor's 'Last Will and Testament'«, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 35 (1977-78), S. 4-39
- LETAROUILLY 1882 LIMC Paul Letarouilly, *Le Vatican*, Paris 1882
- LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich u. München 1981 ff.
- MAGI 1960 Filippo Magi, *Il ripristino del Laocoonte*, Roma 1960 (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie, 9.1)
- MANDOWSKY/MITCHELL 1963 Erna Mandowsky and Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963
- MARCONI 1933 Pirro Marconi, »Antinoo, Saggio sull'arte dell'età adrianea«, *Monumenti antichi*, 29 (1933), col. 161-302
- MATZ 1968 F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968 (ASR, Bd. IV, 2)
- MEYER 1991 Hugo Meyer, *Antinoos*, München 1991
- MICHAELIS 1890 Adolf Michaelis, »Geschichte des Statuenhofes im vaticanischen Belvedere«, *JdI*, 5 (1890), 5-72
- MICHELI 1982 Marisa Elisa Micheli, *Giovanni Colonna da Trivoli: 1554*, Roma 1982
- MOMIGLIANO 1966 Arnaldo Momigliano, »Ancient History and the Antiquarian«, *JWCI*, 13 (1950), 285-315; repr. in: A. M., *Studies in Historiography*, London 1966, 3 ff.
- NESSELRATH 1987 Arnold Nesselrath, »The Venus Belvedere: an Episode in Restoration«, *JWCI*, 50 (1987), 205-214
- NESSELRATH 1988 A. Nesselrath, »Simboli di Roma«, in: *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini - L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra Roma 1988, 194-205, 210-221, 231-238
- PALMA-VENETUCCI 1992 Beatrice Palma Venetucci (a cura di), *Uomini illustri dell'antichità*, vol. I.1, *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, Roma 1992
- PARIS 1990 Rita Paris (a cura di), *Persona. La maschera nel teatro antico* (cat. mostra Spoleto), Roma 1990
- PARISI PRESCICCE 1994 Claudio Parisi Presicce, »Le statue sulle balaustre dei Palazzi Capitolini«, in: *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Momenti di storia urbana di Roma*, a cura di M. E. Tittoni, Ospedaletto (Pisa) 1994, 135-173
- PERTOSA 1985 Arcangela M. Pertosa, *Maschere del repertorio teatrale greco nella decorazione architettonica di età romana*, tesi di laurea Urbino 1985
- PERTOSA 1987 A. M. Pertosa, »Maschere teatrali in marmo nelle collezioni romane di antichità«, *Studi Urbinate/B* 3, 60 (1987), 77-97
- PIETRANGELI 1985 Carlo Pietrangeli, *I Musei Vaticani, cinque secoli di storia*, Roma 1985
- PIETRANGELI 1990 C. Pietrangeli, »Le antichità Cesi dei Musei Vaticani e San Lorenzo 'in piscibus'«, in: *Scritti in memoria di G. Marchetti Longhi*, vol. I, Anagni 1990, 23-35
- PINELLI 1983 Antonio Pinelli, »Il Perseo del Canova«, in: *Piranese e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto. Atti del Convegno 14-17 novembre 1979*, Roma 1983, 421-439
- PODBRECKY 1983 Inge Maria Podbrecky, *Beiträge zu einer Biografie Pirro Ligorios (1513 bis 1583)*, masch. schriftl. Diss., Wien 1983
- POTTS 1989 Alexander Potts, »Greek Sculpture and Roman Copies. I. Anton Raphael Mengs and the 18th Century«, *JWCI*, 43 (1980), 150-173
- PRANDI 1954 Adriano Prandi, »La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito«, *Rivista dell'Istituto Nazionale*

- di Archeologia e Storia dell'Arte, N.S. 3 (1954), 78-107
- PREISS 1992 Bettina Preiß, *Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Laokoongruppe. Die Bedeutung Christian Gottlob Heynes für die Archäologie des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1992
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1834 A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la Vie et les Travaux de ce célèbre Artiste*, Paris 1834
- QUONIAM/GUINAMARD 1988 *Le Palais du Louvre*, Paris 1988
- RAEDER 1983 Joachim Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Adriana bei Tivoli*, Frankfurt a. M. 1983
- RE *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart
- REDIG DE CAMPOS 1967 Deoclecio Redig de Campos, *I palazzi Vaticani*, Bologna 1967
- RICE 1986 Ellen E. Rice, »Prosopographika Rhodiaka«, *Annual of the British School at Athens*, 81 (1986), 209-259
- RICHTER 1965 Gisela M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London 1965
- RIDGWAY 1984 Brunhilde Sismondo Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Ann Arbor 1984
- RM *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*
- Rinascimento 1994 *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, catalogo della mostra Venezia, 2. edizione, Milano 1994
- SAUER 1894 Bruno Sauer, *Der Torso von Belvedere*, Giessen 1894
- SHEARMAN 1972 John Shearman, *The Vatican Stanze: Functions and Decoration*, London 1972 (Proceedings of the British Academy, 57)
- SHEARMAN 1977 J. Shearman, »Raphael, Rome and the Codex Escorialensis« *Master Drawings*, 15 (1977), S. 107-140
- SCHMALTZ 1982 Bernhard Schmaltz, »Zum Apollon im Belvedere«, *Marburger Winckelmann-Programm* (1982), 3-24
- SCHMITT 1970 Annegrit Schmitt, »Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 21 (1970), 99-128
- SCHRADER 1592 Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo & a Christianis posita sunt, libri quatuor*, Helmstedt 1592
- SCHRÖTER 1980 Elisabeth Schröter, »Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.«, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 75 (1980), 208-240
- SCHWINN 1973 Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst*, Bern u. Frankfurt 1973
- STUART JONES 1912 H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures in the Museo Capitolino*, Oxford 1912
- STUART JONES 1926 H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures in the Palazzo Conservatorio*, Oxford 1926
- TAJA 1750 Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1750
- TÖLLE 1966 R. Tölle, »Zum Apollon des Leochares«, *JdI*, 81 (1966), 142-172
- VASARI-MILANESI Giorgio Vasari, *Opere*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906
- VISCONTI 1818 E. Q. Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, Milano 1818
- WEBER 1911 Wilhelm Weber, *Drei Untersuchungen zur griechisch-ägyptischen Religion*, Heidelberg 1911
- WEBER 1979 Ekkehard Weber, »Hostilius Marcellus - Priester des Antinoos«, in: *Litterae numismaticae Vindobonenses (Roberto Goebel dedicatae)*, Wien 1979, 65-70
- WEISS 1959 Roberto Weiss, »Andrea Fulvio Antiquario Romano«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, lettere, storia e filosofia*, ser. 2, 28 (1959), 1-44
- WEISS 1965 R. Weiss, »The Medals of Pope Julius II (1503-1513)«, *JWCI*, 28 (1965), 163-182
- WINCKELMANN 1764 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764
- WINCKELMANN 1952-57 J. J. Winckelmann, *Briefe*, hg. v. Walter Rehm u. Hans Diepolder, Berlin 1952-1957
- WINCKELMANN 1968 J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. v. Walther Rehm, Berlin 1968
- WINNEFELD 1895 H. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, *JdI*, 3. Erg. H., Berlin 1895
- WINNER 1968 Matthias Winner, »Zum Apoll vom Belvedere«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 10 (1968), 181-199
- WINNER 1974 Matthias Winner, »Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 16 (1974), 83-121
- WINTER 1892 F. Winter, »Der Apoll von Belvedere«, *JdI*, 7 (1892), 164-177
- WREDE/HARPRATH 1986 Henning Wrede u. Richard Harprath, *Der Codex Coburgensis*, Ausstellungskatalog Coburg 1986
- WÜNSCHE 1993 Raimund Wünsche, »Der Torso vom Belvedere - Denkmal des sinnenden Aias«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44 (1993), 7-46
- ZELLER 1955 Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955



# Inhalt

Vorwort	VII	<i>Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force</i>	191
Einleitung. »Il Cortile delle Statue nel Belvedere« <i>Matthias Winner</i>	IX	<i>Irving Lavin</i>	
Il Cortile delle Statue: luogo e storia <i>Arnold Nesselrath</i>	I	Apoll vom Belvedere <i>Nikolaus Himmelmann</i>	211
I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere <i>Christoph Luitpold Frommel</i>	17	Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte von Antico bis Canova <i>Matthias Winner</i>	227
On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere <i>Hans Henrik Brummer</i>	67	Begegnung mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert <i>Steffi Roettgen</i>	253
Zum Verständnis der antiken Statuen in dem <i>Opusculum</i> von Francesco Albertini <i>Georg Daltrop</i>	77	The Statue of the River God Tigris or Arno <i>Ruth Rubinstein</i>	275
Römische Antikenprogramme des 16. Jahrhunderts <i>Henning Wrede</i>	83	Torso vom Belvedere <i>Raimund Wünsche</i>	287
La collocazione degli dei fluviali nel Cortile delle Statue e il restauro del Laocoonte del Montorsoli <i>Matthias Winner</i>	117	Der Torso im frühen 16. Jahrhundert: Verständnis, Studium, Aufstellung <i>Gunter Schweikhart</i>	315
Laocoonte di bronzo, Laocoonte di marmo <i>Salvatore Settis</i>	129	Il ciclo di maschere del Cortile delle Statue <i>Carlo Gasparri</i>	327
Das Laokoon-Problem <i>Bernard Andreae</i>	161	Una scultura del Belvedere ritrovata, la 'Zitella' <i>Alessandra Uncini</i>	339
Montorsolis Vorzeichnung für seine Ergänzung des Laokoon <i>Arnold Nesselrath</i>	165	«Archa marmorea, che ha in se scolpita di mezzo rilievo la caccia di Meleagro vaghissimamente» <i>Paolo Liverani</i>	345
Die Arme des Laokoon <i>Birgit Laschke</i>	175	Warum hieß der 'Hermes-Andros' des vatikanischen Belvedere 'Antinous'? <i>Peter Gerlach</i>	355
Due nuove rappresentazioni del Laocoonte <i>Antonio Giuliano</i>	187	Die Sarkophage im Statuenhof des Belvedere <i>Bernard Andreae</i>	379
		Francisco de Holanda et le Cortile del Belvedere <i>Sylvie Deswarte-Rosa</i>	389



Die Umwandlung des Antikengartens zum Statuenhof durch das architektonische Ornament Pirro Ligorios <i>Fritz-Eugen Keller</i>	411	Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der <i>Geschichte der Kunst des Altertums</i> : Text und Kontext <i>Ernst Osterkamp</i>	443
Il Cortile delle Statue nel Settecento <i>Carlo Pietrangeli</i>	421	»Gods without Altars«: The Belvedere in Paris <i>Ian Jenkins</i>	459
Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere-Hof im Lichte des Florentiner Nachlaßheftes <i>Max Kunze</i>	431	Abkürzungen und häufiger zitierte Literatur	471

XI, 474 Seiten mit 518 Abbildungen und 3 Faltafeln

© 1998 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein  
ISBN 3-8053-2349-2

