

EL MODELO ITALIANO EN LAS ARTES PLÁSTICAS DE LA PENÍNSULA IBÉRICA DURANTE EL RENACIMIENTO



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Separata del libro «EL MODELO ITALIANO EN LAS ARTES PLÁSTICAS
DE LA PENÍNSULA IBÉRICA DURANTE EL RENACIMIENTO»

Año 2004

«TUDO O QUE SE FAZ EM ESTE MUNDO É DESENHAR». FRANCISCO DE HOLANDA ENTRE THÉORIE ET COLLECTION

SYLVIE DESWARTE-ROSA
CNRS, Lyon



«Tout ce qui se fait en ce monde est dessin»

Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*

IDEA ET MANIÈRES

De la lecture des écrits sur la peinture au XVI^e siècle, il ressort que l'appréhension progressive de la doctrine platonicienne des Idées va de paire avec la conscience croissante de la valeur des manières et des styles différents nés de l'indépendance de l'invention¹.

Nous nous trouvons là devant un véritable paradoxe. La peinture est l'art du visible, tandis que les Idées sont invisibles et incorporelles, pures essences sans aucune forme, ni couleur, ni substance. La peinture reproduit le monde sensible que nous pouvons tous observer ici bas, ce monde des sens qui est bien au-dessous du royaume supracéleste des Idées, seulement perceptibles par l'intelligence, après une ascension spirituelle de l'âme (*Phèdre*, 246a et s.)².

Dans ce système philosophique, les Idées transcendantes, immuables, éternelles apparaissent comme aux antipodes de la peinture. Elles sont même l'antithèse de la peinture et de ses changements de manières, cet art mimétique et pétri de matière, changeant et fuyant, périssable et voué à la mort. Les Idées régissent l'univers et fournissent les archétypes et les modèles que toutes les formes des hommes et de la nature reflètent et imitent imparfaitement, tandis que les peintres ne font qu'imiter ou copier ces formes imparfaites.

On saisit ainsi pourquoi, au début du Livre X de la *République*, Platon accuse les peintres de n'être que des imitateurs d'imitations, éloignés au troisième rang

¹ Sylvie Deswarte-Rosa, «Francisco de Holanda: *Maniera e Idea*», in Vitor Serrão, dir., Catalogue d'exposition *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no Tempo de Camões*, Lisbonne, 1995, pp. 59-89.

² Sur Platon, néoplatonisme et la théorie d'art de l'Antiquité à la Renaissance, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Neoplatonismo e Arte em Portugal», in *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, vol. 2, Lisbonne, 1995, pp. 511-537, ainsi que les articles cités dans la note 6.



B.A.
25184

OFERTA
343773

43

des Idées et de la Vérité absolue. Ils sont même inférieurs aux artisans, qui eux au moins fabriquent de vrais lits et de vraies tables, alors que les peintres ne font que des simulacres. En appliquant ici aux artistes la même logique et la même fonction qu'il emploie ailleurs en parlant des miroirs, Platon place la peinture au niveau le plus bas de la connaissance. Mais en laissant entendre dans ce passage que chaque objet ou chaque être correspond à une Idée, Platon ouvrait une porte aux théoriciens de l'art qui voudraient s'emparer de sa doctrine.

De plus, Platon ne fait pas une critique systématique de l'art et son attitude peut varier selon les dialogues ou même à l'intérieur d'un même dialogue. Ainsi, ailleurs dans la *République*, il n'hésite pas à comparer le philosophe qui trace le plan d'une république parfaite, mais qui semble irréalisable, à l'artiste qui peint l'image d'un homme plus beau que tout homme vivant (Livre V) ou avec le peintre qui se sert d'un modèle divin (Livre VI). Platon ira jusqu'à discuter les «manières». Ainsi, dans le dialogue des *Lois* (656d et s.), il oppose à l'«indiscipline» de l'art grec la peinture immuable des Égyptiens qui observent depuis dix mille ans le même canon fixe de beauté sans jamais le changer, semblable en fin de compte à sa propre conception des Idées.

En parlant d'indiscipline, Platon (428-348 av. J.-C.) non seulement condamne les variations individuelles de style qu'évitaient les peintres égyptiens, mais il condamne également toute l'évolution de l'art grec vers une imitation plus fidèle et plus minutieuse de la nature, dans sa *mimesis* inutile comme dans son «illusionnisme» (perspective, raccourci, modelé).

Voyant dès son enfance à Athènes les statues archaïques du VI^e siècle à côté des chefs-d'œuvre de sculpteurs tels Phidias et Polyclète exécutés peu avant sa naissance, Platon est contemporain des plus grands peintres grecs, Zeuxis, Parrhasios, puis Apelle et Protogènes entre autres, et de sculpteurs comme Praxitèle et Lysippe. Platon, lui, est incontestablement le plus improbable candidat au titre de «collectionneur d'esquisses», il va sans dire. Son époque est pourtant, dans la tradition occidentale, l'âge d'or de la peinture et l'apogée de l'«imitation de la nature», comme en rend compte Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle* (Livre 35) où les anecdotes sur les peintures qui se confondent avec la réalité visuelle se trouvent à foison³.

Cet héritage antique est la principale source de la peinture occidentale, en particulier à partir de la Renaissance. Dans les écrits et dans les traités de la peinture aux XV^e et XVI^e siècles, et bien au-delà, l'imitation de la nature – à laquelle s'ajoutera

³ Sur la difficile et subtile réconciliation que fait Holanda entre, d'une part, la création artistique et l'origine transcendante de l'art universel (*Prisca Pictura*) fondées sur l'Idée platonicienne et, d'autre part, les préceptes de l'art antique que les peintres doivent connaître à travers l'étude de la sculpture grecque et romaine (*Antiqua Novitas*), voir Sylvie Deswarte-Rosa, «PRISCA PICTURA ET ANTIQUA NOVITAS», in *La Visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, Madrid, (VI Jornadas de Arte, 15-18 diciembre 1992, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos, CSIC), Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 117-131.

1111 1306803

l'imitation de l'antique – s'institutionnalise comme définition de la peinture. Certes, Alberti, Léonard et Dürer reconnaissaient d'un coup d'œil la diversité des manières de leurs contemporains, mais ce que nous apprécions aujourd'hui n'était à leurs yeux qu'un défaut et une tare vis-à-vis de l'idéal de la nature⁴. Néanmoins, une définition aussi rigoureusement «mécanique» de cet art, définition qui admettait son statut scientifique et «libéral» tout en niant sa dimension intellectuelle et spirituelle, ne pouvait certainement pas plaire à un artiste de l'envergure de Michel-Ange, qui déclare clairement: «*Si dipinge col cervello e non con le mani*»⁵. Ne serait-il pas réducteur, voire incongru, de limiter l'analyse de la voûte de la chapelle Sixtine à la question de comment Michel-Ange y «imite la nature»?

Il n'est donc pas si étonnant que le peintre portugais Francisco de Holanda, qui a fréquenté assidûment Michel-Ange pendant deux ans à Rome, fut le premier théoricien de l'histoire à introduire la philosophie dans la théorie de l'art. Prenant comme point de départ Michel-Ange, il élabore dans son traité *Da Pintura Antigua* une théorie fondée sur Platon et sur le néoplatonisme florentin de Marsilio Ficino et Cristoforo Landino (anamnèse, don inné, ascension jusqu'aux Idées dans un état de *furor divinus*, rôle du dessin, interprétation de l'art de l'Antiquité et des Nouveaux Mondes)⁶. Il ose même employer pour la première fois le verbe «créer» dans son sens métaphysique pour décrire l'activité du peintre (PA, I, 2). Il va beaucoup plus loin que n'iront les *trattatisti* italiens Giovan Paolo Lomazzo et Federico Zuccaro à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, en partie parce qu'ils craignaient la censure de l'Inquisition⁷. Dans une conception philosophique aussi transcendante de l'art, il était inéluctable que Holanda envisage la *manière* du peintre de génie comme partie intégrante et indissociable de sa création picturale.

Au commencement des deux chapitres sur l'imitation de la Nature et de l'Antiquité dans *Da Pintura Antigua* achevé en 1548 (chapitres 9 et 10), Francisco de Holanda écrit un passage saisissant en guise d'introduction au sujet de l'imitation⁸:

«*Por meu conselho o engenho excellente e raro, não deve contrafazer ou emitir nenhum outro mestre; senão emitir se antes a si mesmo e fazer por dar elle aos outros*

⁴ Sylvie Deswarte-Rosa, 1995, pp. 61-66: «O Primado da Imitação». Sur Alberti, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Le *De Pictura*, un traité humaniste pour un art "mécanique"», Introduction et Bibliographie à Leon Battista Alberti, *De la Peinture/De Pictura* (1435), édition bilingue, Paris, Macula/Dédale, 1992, pp. 23-62.

⁵ Sylvie Deswarte-Rosa, «*Si dipinge col cervello e non con le mani*. Italie et Flandres», *Bolletino d'Arte*, 100, Rome, 1997, pp. 277-294.

⁶ Sur Francisco de Holanda et l'*Idea* platonicienne, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «*Idea* et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Holanda», *Revue de l'Art*, 92, Paris, 1991, pp. 20-41; id., «*Idea* et le Temple de la Peinture. II. De Francisco de Holanda à Federico Zuccaro», *Revue de l'Art*, 94, Paris, 1991, pp. 45-65; id., *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne, DIFEL, 1992, Parties III et IV.

⁷ Sylvie Deswarte-Rosa, «*Idea...*», II, 1991, pp. 49-59; Sylvie Deswarte-Rosa, *Ideias...* 1992, Partie IV, caps. 3-5, pp. 209-230. Si Lomazzo et Zuccaro n'adoptent que très partiellement le néoplatonisme dans leurs théories, ils concevront tous les deux leurs propres Temples de la Peinture pour diviniser leur art, comme Holanda l'avait fait pour la première fois avec sa *Domus Picturae* (fig. 2) à l'origine d'une longue tradition.

⁸ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, éd. Ángel González García, Lisbonne, INCM, 1984, I, chap. 9 «*Por onde deve aprender o pintor*», p. 72. Dans le texte, nous citerons le traité simplement sous ses initiales PA.

antes novo modo e nova maneira que emitir e do que possam aprender. E licença lhe daria de exercitar a fantasia no que lhe ella aconselhasse e desejasse fazer, e isto não muito tempo, e assi o fará todo engenho que se não poder conter de não arrebentar em stouros e flamas, como uma rota bombardada».

(Selon mon conseil, le génie excellent et rare ne doit ni contrefaire, ni imiter aucun autre maître mais, au contraire, plutôt *s'imiter lui-même* et faire en sorte de *donner aux autres un nouveau mode et une nouvelle manière* à imiter et où s'instruire. Et je lui donnerai licence d'exercer sa fantaisie dans ce qu'elle lui conseille et dans ce qu'elle désire faire, et ceci pas trop longtemps. Ainsi fera tout génie qui ne peut s'empêcher d'exploser en détonations et en flammes, telle une *bombarde qui éclate!*) (nous soulignons dans les deux textes).

Ce court passage, sans précédent dans la théorie de l'art, est la revendication la plus extrême en faveur de la liberté créatrice en peinture au XVI^e siècle, même si Holanda hésite un instant face à sa propre audace en ajoutant «*e isto não muito tempo*». Malgré son culte de l'Antiquité, le peintre et théoricien portugais nous livre ici sa pensée profonde et son ambition personnelle. Cette vision de l'art va seulement vraiment s'imposer plus de deux siècles plus tard, avec le Romantisme, puis progressivement tout au long du XIX^e et XX^e siècles.

La vraie inspiration est une explosion incontrôlable, «*uma rota bombardada!*», nous dit Holanda. Le peintre de génie est celui qui s'imite lui-même et qui crée une nouvelle manière de peindre à l'origine d'un nouveau style collectif. Ainsi, Francisco de Holanda fait de l'originalité une valeur autonome, valeur qui détermine, en fin de compte, l'évolution de la peinture. Il va beaucoup plus loin que son successeur Lomazzo qui, dans *Idea del Tempio della Pittura* (Milan, 1590), limite les manières possibles à sept grands maîtres de la Renaissance. Appelés Gouverneurs, chacun est associé à une «planète» dans une fascinante et originale approche astrologique, psychologique et critique: Michel-Ange Saturne, Léonard Soleil, Raphaël Vénus, Titien Lune, Polidoro Mars, Mantegna Mercure et Gaudenzio Ferrari, un Lombard comme Lomazzo, Jupiter.

Il est instructif de comparer la liste des Gouverneurs avec la liste des Aigles de Holanda (voir Annexe), tant pour leurs similitudes singulières que pour l'importance attribuée à Polidoro da Caravaggio, comme nous verrons plus loin. Toutefois, à l'opposé de l'exhortation passionnée et dramatique de Holanda en faveur de la liberté créatrice, Lomazzo s'enferme, comme il arrive toujours dans les systèmes conceptuels trop élaborés, dans une conception finalement statique, presque immobile, de l'art, sans ouverture sur les *novas maneiras* qui, selon le Portugais, sont le vrai but de tout génie authentique dans l'art de la peinture.

Néanmoins, dans son étude de Lomazzo, Robert Klein a montré toutes les conséquences de cette reconnaissance des diverses manières⁹: «La substitution de plusieurs maîtres canoniques, personnages historiquement définis, à la place de la

⁹ Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, chap. VI «Les Sept Gouverneurs de l'art» selon Lomazzo», pp. 177-192, en particulier «La diversité des "perfections"», p. 177. Voir aussi Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, éd. Robert Klein, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, II, p. 495.

beauté "idéale" et unique à atteindre, représente dans la théorie de l'art une révolution d'une extraordinaire portée; elle renversait en principe les plus solides parmi les dogmes traditionnels: la doctrine de l'imitation, l'idée d'un canon de beauté, le mythe de la peinture comme science; en germe, elle contenait la reconnaissance de la *maniera* personnelle comme qualité positive...».

Durant son séjour en Italie (1538-1540), Francisco de Holanda a pu constater *de visu* combien différentes étaient les manières des grands peintres. Aussi, réunir un collection de dessins de ces grands artistes est, pour lui, la meilleure façon d'illustrer ces diverses manières.

LE DESSIN, INCARNATION DE L'IDÉE, COLONNE DE LA PEINTURE ET SOURCE DE TOUS LES ARTS ET SCIENCES

A côté de ses conversations avec Michel-Ange, l'acquisition d'une collection de dessins à Rome est venu étayer son analyse philosophique du rôle du dessin dans la création picturale auquel il consacra un chapitre dans son traité (PA I, 16 «*Em que consiste a força da Pintura*»). S'appuyant sur la doctrine de l'Idée platonicienne¹⁰, Holanda déclare qu'il osera démontrer que le Dessin est à l'origine de toute matérialisation de la pensée: «*E em tanto ponho o desenho, que me atreverei a mostrar como tudo o que se faz em este mundo é desenhado*». Le Dessin est l'incarnation directe sur le papier de l'Idée invisible et incorporelle et, par conséquent, il contient «toute la substance et l'ossature de la peinture» (*o qual Desenho, como digo, tem toda a sustancia e ossos da pintura*), toute «sa force» originelle¹¹.

Aussi le jeune artiste, qu'il soit sculpteur ou peintre, doit-il avant tout s'exercer à dessiner, comme l'enseignait Donatello¹²:

«*E aquele que aprende para scultor ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem em pôr as cores muito lisas e mui perfiladas; mas somente ponha todo o seu estudo em saber DESENHAR. E assi o mandava aos seus discipulos Donatello sendo scultor: perguntando-lhe elles que esculperião, ou entalharião, para se fazerem grandes mestres como elle era, respondia-lhes elle e não dizia mais que: DESEGNATE e se tornavão a pedir outra mais lição, tornava outra vez a responder, DESEGNATE. E saiba quem isto lêr (porque lhe parecerá por ventura cousa leve o desenho) que não ha hoje este dia debaixo das strellas cousa mais defícil e ardua que o DESENHAR*».

(Que celui qui apprend le métier de sculpteur ou de peintre prenne garde de ne pas perdre son temps à sculpter, à peindre, ou à passer les couleurs très lisses et sans bavures, mais qu'il dédie toutes ses études exclusivement à savoir DESSINER. C'est ce que Donatello, sculpteur de son état, ordonnait à ses disciples. A ceux qui lui demandaient que sculpter ou tailler pour devenir de grands maîtres comme lui, il ne disait rien d'autre que: DESEGNATE. et s'ils demandaient encore une autre leçon, il répondait une fois encore: DESEGNATE. Et que le lecteur sache (car le dessin lui semblera d'aventure chose facile) qu'il n'y a pas aujourd'hui sous les étoiles chose plus difficile et plus ardue que de DESSINER).

¹⁰ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, I, chap. 15 «*Da Idea, que cousa é na pintura*», pp. 95-97.

¹¹ Citations tirées de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, I, chap. 16 «*Em que consiste a força da Pintura*», pp. 98-101. Sur Holanda et le dessin, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «*Si dipinge...*», 1997.

¹² *Ibid.*, p. 100. Dans ce passage, Holanda a recours à l'une de ses grandes sources, le traité de Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), éd. André Chastel et Robert Klein, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 73.

Par-delà l'anecdote donatellienne lue dans Gauricus, Holanda a entendu cette même leçon de la bouche même de Michel-Ange qui la répétait inlassablement aux jeunes artistes. Sur une feuille d'études de deux dessins à la plume de *Vierge à l'Enfant* qu'il donne à copier à son *garzone* et jeune ami Antonio Mini, Michel-Ange écrit de sa propre main l'injonction martelante: «*Disegna Antonio disegna Antonio disegna e non perder tempo*»¹³ (fig. 1). À Francisco et à Lattanzio Tolomei au troisième dialogue de *Da Pintura Antigua*, Michel-Ange déclarera que le dessin est source et corps de tous les arts et racine de toutes les sciences: «*[O Desenho] é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da architectura e de todo outro genero de pintar e a raiz de todas as sciencias*»¹⁴. Michel-Ange amena même le jeune peintre portugais chez lui pour lui montrer, privilège immense, ses propres dessins, comme le rappelle Holanda en parlant des nombreux dessins du maître qu'il a vus, «*muito nobres desenhos que eu d'elle vi*»¹⁵.

Mais surtout, le chapitre sur le dessin (PA I, 16), non prévu à l'origine, s'est imposé à lui suite à la longue et pénible élaboration philosophique des deux chapitres précédants sur le rôle de l'Idée platonicienne dans la peinture¹⁶. Dans un exposé rigoureusement néoplatonicien sur l'Idée dans le deuxième de ces chapitres (PA I, 15), Holanda affirme que, pour les peintres de génie («*os grandes entendimentos e engenhos*»), l'Idée est, dans la création picturale, l'étape suprême: «*A Idea na Pintura é [...] como um exemplo sonhado, ou visto em o ceo*», «*A Idea é a mais altissima cousa na pintura que se pode imaginar, porque [...] é obra do entendimento e do spirito*». Par conséquent, pour concevoir son œuvre, le grand peintre s'élèvera chaque fois plus en se faisant pur esprit dans son ascension jusqu'à se fondre à la source et aux archétypes des Idées originelles et créées dans l'esprit de Dieu: «*ir-se-ha alevantando cada vez mais e fazendo-se spirito e ir-se-ha mizclar com a fonte e exemplar das Primeiras IDEAS, que he Deos*». La question se pose alors: que fait donc le vaillant peintre (*valente pintor*), parvenu à ce point où l'a emporté le *furor divinus*?

Holanda avait déjà répondu à cette question peu avant¹⁷:

«*Como n'este ponto elle se tever, porá velocissima execução a sua Idea e conceito, antes que com alguma perturbação se lhe perca e deminua; e se ser podesse pôr-se com o stylo na mão e faze-la com os olhos tapados, melhor seria, por não perder aquele Divino furor e imagem que na fantasia leva*».

¹³ Michel-Ange (1475-1564), *Deux études à la plume pour une Vierge à l'Enfant* avec l'inscription de la main du maître «*Disegna antonio disegna antonio / disegna e no(n) p(er)der te(m)po*» et copies à la sanguine à peine visibles d'Antonio Mini, 396 x 270 mm. Londres, British Museum, 1859-5-14-818r. Voir Johannes Wilde, *Michelangelo and his Studio*, Londres, British Museum, 1975 (1^e éd. 1953), n^o 31 recto, pp. 62-64. Voir aussi David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, chap. XVII «*Panespistemon*», p. 259.

¹⁴ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, II, 3, p. 300.

¹⁵ *Ibid.*, I, 44 «*De todos os generos e modos do Pintar*», p. 199.

¹⁶ *Ibid.*, I, 14 «*D'alguns Preceitos da Antiguidade e Primeiro: da Invenção*», pp. 89-94, et I, 15 «*Da Idea, que cousa é na Pintura*», pp. 95-97.

¹⁷ A la fin du chapitre antérieur, *Ibid.*, I, 14 pp. 92-93.

(Quand il en sera à ce point, il mettra avec la plus grande vélocité son Idée et concept à exécution avant que, par quelque perturbation, elle ne lui échappe et ne s'estompe. Et s'il pouvait se saisir du stylet et le faire les yeux bandés, ce serait mieux encore, pour ne pas perdre cette *Fureur divine* et cette image qu'il porte dans sa fantaisie.) (nous soulignons dans les deux textes)

Ainsi, le Dessin représente la liaison directe et immédiate entre l'intelligible et le sensible, entre ce que voient les yeux spirituels et les yeux charnels, prenant une fonction axiale et cruciale dans la conception philosophique qui sous-tend le traité. En pleine rédaction, Holanda se voit forcé à renverser la division tripartite annoncée (PA I, 2) et à restructurer le traité, plaçant juste après son développement sur l'Idée, qui est sa plus grande contribution à la théorie de l'art, le chapitre sur le Dessin. Il y érige le Dessin en véritable colonne – «*é a columna desta arte*» dira-t-il plus loin (PA I, 44) – la colonne unique entre l'invisible et le visible, entre l'âme et le corps, entre l'incorporel et le corporel, entre contemplation et création, entre l'Idée et l'œuvre achevée. Lorsque Holanda déclare que le peintre de génie, ayant atteint l'Idée dans un état de *furor divinus*, ferait mieux de la dessiner *les yeux bandés*, l'on comprend combien il est éloigné de l'«imitation minutieuse de la nature». C'est une position théorique diamétralement opposée à celle d'un Alberti ou d'un Léonard. Selon Holanda, n'en déplaise aux philosophes, aux théologiens, aux poètes et aux humanistes, le Dessin est avant tout une aventure philosophique, voire métaphysique, à l'instar de celle de Platon.

Notons au passage que Platon considérait ses vraies discussions philosophiques *viva voce* avec Socrate, Phèdre, Glaucon et les autres une ascension vers la lumière blanche des Idées par la seule force des *paroles* prononcées et par la maïeutique du dialogue. Mais, avec sagesse et art, Platon a tout consigné par écrit. De son côté, dans ses dialogues avec Michel-Ange (PA II, 2), Holanda fait remarquer avec malice dans un passage sur les hiéroglyphes que *l'écriture* n'est en fait que *l'acte de dessiner*, ce geste qui, selon lui, lie l'esprit à la main et au monde matériel. C'est ce qui permet à Platon, notons-le encore, de transmettre ses dialogues sur les Idées à la postérité, pour toujours, *in aeternum*. C'est en fin de compte dans les livres, aurait pu ajouter Holanda, que l'on trouve la véritable incarnation ou matérialisation des Idées comme le Beau, le Bien et le Juste, sur le papier blanc, grâce à l'écriture qui est *dessin*.

Lors de la rédaction du chapitre sur le dessin, on imagine Holanda contemplant, étalés sur la table, tous les dessins des plus grands peintres de sa collection, à l'encre, au lavis, à la pierre noire, à la sanguine, fermement convaincu de leur immense supériorité sur la plupart des œuvres de peinture et d'enluminure hautes en couleur et rehaussées d'or qui l'entouraient¹⁸:

¹⁸ *Ibid.*, I, 16, p. 101. Sur ce thème et les différences entre l'Italie et les Flandres, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «*Si dipinge...*», 1997.

«e fallando com os pintores, tambem me atrevo a provar-lhes e fazer-lhes bom que vale mais um só risco ou borrão dado pola mestria de um valente desenhador, que não ja uma pintura muito limpa e dourada e chea de muitas personagens feitas de incerta pintura e sem a gravidade do desenho».

(et parlant avec les peintres, j'ose aussi leur prouver et leur certifier qu'un seul trait ou un brouillon fait avec la maîtrise d'un vaillant dessinateur vaut bien plus qu'une peinture toute propre, lisse, dorée et pleine de personnages exécutés sans fermeté dans la touche et sans gravité dans le dessin.)

Ce culte exclusif voué au dessin est d'autant plus frappant quand on pense à la formation première de Francisco de Holanda au Portugal auprès de son père Antonio, enlumineur ganto-brugeois, avec qui il a surtout appris à passer les «*cores muito lisas e mui perfiladas*» dans la tradition flamande. Dans son traité, Holanda consacrera aussi un long développement aux différentes techniques du dessin à la fin du Livre I, au tout début du chapitre sur «tous les genres et manières de peindre» (PA I, 44 «*De todos os generos e modos do Pintar*»), dessin au stylo, à la plume, à la sanguine et à la pierre noire, au pastel, au lavis, au charbon (fusain), suivi d'une apologie de l'enluminure, l'art où il s'est formé, avant de passer en revue toutes les autres techniques et tous les autres «arts visuels» jusqu'aux armoiries et aux devises. Sa collection de dessins était ainsi non seulement une illustration des différentes manières des grands peintres mais aussi des diverses techniques de dessin.

Comme l'on peut le constater, la constitution d'une collection de dessins et la conception d'un traité artistique vont parfois de paire. Le cas le plus célèbre contemporain de Francisco de Holanda est celui de Giorgio Vasari, auteur des *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, qui a réuni dans son *Libro de' Disegni*¹⁹ des dessins des artistes dont il écrivait les biographies. De même, Giovan Paolo Lomazzo rassembla une collection de quatre mille dessins et de gravures comme il nous l'apprend dans son autobiographie en vers²⁰.

Dans le cas de Francisco de Holanda, sa collection de dessins semble suivre étroitement sa liste des *Famosos Pintores Modernos a que elles chamam Águias* qu'il inclut à la fin de son traité *Da Pintura Antigua*. Cette liste, qui commence par la triade Michel-Ange, Léonard, Raphaël, est organisée dans l'ordre d'excellence et compte vingt-un numéros; elle est largement dominée par les Italiens au nombre de seize, contre trois Espagnols, un Portugais et un Flamand²¹. C'est l'affir-

¹⁹ Licia Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Florence, Vallecchi, 1974, 2 vols.

²⁰ Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, éd. Robert Klein, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974, II, p. 448 (à la fin du poème traduit en prose française).

²¹ Voir Annexe à la fin de cet article. L'image des Aigles a fortement frappé les imaginations, comme témoigne en Espagne l'ouvrage bien connu de Manuel Gómez-Moreno, *Las Águilas del Renacimiento Español. Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, 1517-1558*, Madrid, 1941 (2^e éd., 1983), qui traite de deux des «*Famosos Pintores Modernos*» et des deux «*Famosos Scultores de Marmor*» espagnols. Gómez-Moreno n'inclut pas le n° 19 des *Águias da Pintura*, vaguement indiqué comme «*Um Foão* [contraction de *fulano*, en français «un tel»] *em Barcelona, de colorir*», qui est vraisemblablement le peintre catalan Jaume Huguet.

mation de l'excellence des grandes *maneiras*, pourtant toutes différentes. Réunir une collection de dessins permettait ainsi d'en donner la preuve tangible.

MANIERE ET LISTES D'ARTISTES

Dans le troisième de ses dialogues sur la peinture en la ville de Rome, le jeune Holanda développe, à la demande de Michel-Ange, sa conception des différentes *maniere*, dressant à cette occasion une première liste des grands peintres²²:

«[...] *assim como a natureza madre [...] produziu homens e alimarias [...] feitos todos por uma arte e proporção, e porém bem deferentes os uns dos outros, assim acontece polla mão dos pintores quase milagrosamente que muitos grandes homens, achareis que cada um pinta por sua maneira e modo [...] guardando todos umas mesmas medidas e preceitos, e comtudo todos estes deferentes modos podem ser bons e dinos de em suas deferenças serem louvados.*

Porque em ROMA POLIDORO, pintor, muito deferente maneira teve de BALTESAR, o de Senna; M. PERINO deferente d'aquella de JULIO, o de Mantoa; MARTORINO não pareceu com o PARMESANO e cavaleiro TERCIANO em Veneza mais brando foi que LIONARDO, o de Vinçe; a galantaria de RAFAEL DE ORBINO, e brandura não se parece com o fazer de BASTIÃO VENEZEANO; o vosso fazer não se parece com outro algum; nem o meu pouco engenho com outro algum se assemelha.

E inda que os famosos que nomei tenham o ar e a sombra, e o desenho e as cores deferentes uns dos outros, nem por isso deixam de ser todos grandes e famosos homens e claros, cada um por sua deferença e maneira, e as suas obras muito dinas d'estimar quasi em um mesmo preço, porque cada um d'elles fez por emitir o natural e a perfeição, pola via que elle achou para isso mais propria e sua, e conforme a sua IDEA e tenção.»

(La mère nature a produit [...] des hommes et des animaux [...] tous faits selon le même art et les mêmes proportions, et pourtant bien différents les uns des autres. Il en va de même pour la main des peintres. Vous trouverez, de façon presque miraculeuse, beaucoup de grands hommes, chacun peignant à sa manière et à sa façon [...] en gardant tous les mêmes mesures et préceptes, et pourtant toutes ces différentes façons peuvent être bonnes et dignes d'être louées dans leurs différences.

Car à Rome, POLIDORO, peintre, eut une manière très différente de BALDASSARE [PERUZZI], celui de Sienne; PERINO, de celle de GIULIO, celui de Mantoue; MATORINO ne ressemblait pas au PARMESAN et le chevalier TITIEN, à Venise, fut plus doux²³ que LEONARDO, celui de Vinci; la galanterie de RAPHAEL d'Urbin et sa douceur ne ressemblent en rien au faire de SEBASTIANO VENEZIANO; votre faire [celui de MICHEL-ANGE] ne ressemble à aucun autre, ni mon petit talent n'est identique à aucun autre.

²² Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, II, 3, pp. 307-308. Comme nous verrons plus loin, il n'est pas surprenant que le premier peintre mentionné par Holanda dans ce passage soit Polidoro.

²³ Partant des mauvaises et contradictoires traductions italiennes d'Antonietta Bessone Aureli (*I Dialoghi Michelangioleschi di Francisco d'Olanda*, Rome, Fratelli Palombi, 1953; 1^e éd. 1924, p. 119) ici et quelques mots plus loin, de «*brando*» et «*brandura*» comme «*fiacco*» et «*bravura*», découle la mauvaise interprétation de Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Turin, 1982, p. 124, à la fin de ses commentaires sur Holanda (pp. 119-124).

Et quoique les maîtres fameux que j'ai nommés soient différents les uns des autres par l'air, l'ombre, le dessin et les couleurs, ils ne laissent pas pour cela d'être tous de grands hommes, célèbres et brillants, chacun pour sa différence et pour sa manière. Et leurs œuvres sont dignes d'être estimées presque au même prix, car chacun d'eux s'est efforcé d'imiter le naturel et la perfection, par la voie qu'il a jugée la plus personnelle et la plus sienne, et la plus conforme à son IDÉE et à son intention.)

Nous trouvons là une première liste de dix peintres, annonçant celle, beaucoup plus développée, des *Famosos Pintores Modernos a que elles chamam Aguias*, que Francisco de Holanda rajoutera à la fin de son traité *Da Pintura Antigua* (voir Annexe). Ce sont ces Aigles de la Peinture que Francisco de Holanda représentera dans le ciel autour du Temple de la Peinture ou *Domus Picturae*, au début de son traité *Da Pintura Antigua*²⁴ (fig. 2).

L'habitude de dresser des listes de grands artistes, comme le font Holanda et Lomazzo, n'est pas nouvelle. Dans les livres imprimés, on trouve déjà de telles listes d'artistes chez Cristoforo Landino dans son *Proemio* à son édition commentée de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri (Florence, 1481)²⁵, comme chez Luca Pacioli – celui que Francisco de Holanda appelle «*o frade no abacto*»²⁶ – dans la *Summa de Arithmetica* (Venise, 1494), chez Raffaello Maffei dans un passage de ses *Commentarii Urbani* (Rome, 1506-1507)²⁷, et encore chez Cesare Cesariano dans son commentaire à Vitruve (Côme, 1521)²⁸, et enfin chez Baldassarre Castiglione dans son *Cortegiano* (Venise, 1528). Francisco de Holanda, comme plus tard Giovan Paolo Lomazzo, ont probablement pris l'idée de dresser leur liste

²⁴ Suite à la perte du manuscrit illustré original de *Da Pintura Antigua* de Francisco de Holanda, nous ne conservons plus que le manuscrit original de la traduction en castillan du traité par Manuel Denis à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (3/361) où figure le dessin de la *Domus Picturae* au f. 2v. La copie du manuscrit original en portugais qu'a fait faire le Monsenhor Ferreira Gordo à Madrid à la fin du XVIII^e siècle pour la Biblioteca da Academia de Ciências de Lisbonne (Ms 650 Azul) contient des descriptions des dessins qui illustraient le traité, mais n'en reproduit aucun.

²⁵ *Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri Poeta Fiorentino*, Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna, 1481. Pour les différentes éditions, voir Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni Dantesche*, Bologne, 1931.

²⁶ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, I, 17 «*Da proporção do corpo humano*», p. 105: «*Mas quem na proporção humana quizer ver a deferença da antiguidade (que eu mais stimo) ao que mais alterarão os modernos, lea Pomponio Gaurico napolitano: De statuaría e o frade no abacto, as quaes aqui podera pôr, se não forão tão vulgares entre os prendizes pintores*».

²⁷ Raphael Maffei Volaterranus, *Commentariorum / Urbanorum / Raphaelis Volaterrani octo et triginti libri*, Rome, 1506, Lib. XXI, f. CCCr-v, Bâle, in officina Frobeniana, 1530. Il cite parmi les peintres Giotto, Piero della Francesca, Pisanello, Andrea Mantegna, Jacopo Ripanda, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Melozzo da Forlì, Giovanni Bellini; parmi les sculpteurs Donatello et Antonio Pollaiuolo. Voir Vincenzo Farinella, *Archeologia e Pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turin, Einaudi, 1992, pp. 30-31, 112-113.

²⁸ *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura Libri Decem traducti de latino in vulgare* (per C. Cesariano, B. Giovio et Bono Mauro), Côme, Gotardo da Ponte, 1521, f. XLVIII: d'abord les sculpteurs Michel-Ange, Gian Cristoforo Romano, Cristoforo Solari, Agostino Busti, Tullio Lombardo, Bartolomeo Spani di Reggio Emilia; puis les peintres, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Zenale, Bramantino, Bernardino Luini. Sur cette liste, voir Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turin, Einaudi, 1990, pp. 69-70. Paolo Giovio, qui écrivit des *Vies d'artistes*, projet que reprendra Vasari, avait suivi de près cette édition de Vitruve dans sa ville de Côme dans laquelle son frère Benedetto fut étroitement impliqué. C'est sans doute l'origine de l'idée de dresser des listes d'artistes de la Renaissance et d'en écrire les vies.

d'«Aigles» ou de «Gouverneurs», chez Luca Pacioli et surtout chez Baldassarre Castiglione, où l'on trouve en germe le concept de *maniera*.

La lettre de dédicace de Luca Pacioli de la *Summa de Arithmetica*²⁹ à Guidobaldo, Duc d'Urbino, est extrêmement instructive en matière artistique. Sous le prétexte de démontrer l'importance des mathématiques à la base de tous les arts, Luca Pacioli passe en revue les différentes branches artistiques. Pour l'architecture, il cite les noms de Vitruve, de Leon Battista Alberti, et donne l'exemple du palais d'Urbino. Pour la peinture dans son emploi de la perspective, il cite en premier lieu le «*monarcha ali tempi nostri de le pictura maestro Pietro di Franceschi n^o coteraneo*» et son «*compendioso trattato de l'arte pictorica e de la line ad força in perspectiva compose*», traité manuscrit alors dans la bibliothèque du palais d'Urbino³⁰, puis une liste de peintres de l'Italie du Nord, de Toscane et d'Ombrie, les deux frères Gentile et Giovanni Bellini, Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandaio, Pérugin, Luca Signorelli, Andrea Mantegna et Melozzo da Forlì:

«*Come qui in Vinegia Gentil e Giovan Bellini carnal fratelli. E in perspectivio disegno Hyeronimo Malattini. E in Fiorença Alexandro Boticelli, Phylippino e Domenico Grilandaio. E in Peroscia Pietro detto el Perusin. Et in Cortona Luca del nro Maestro Pietro degno discipulo. E in Mantoa Andrea Mantegna. E in Furli Meloçço con suo caro alievo Marco Palmegiano.*»

Dans *Il Cortegiano* (Venise, Aldo Romano et Andrea d'Asolo, 1528, Livre I, folio c ii), Baldassarre Castiglione dresse en effet une ébauche de liste d'artistes³¹. Il énumère Léonard, Mantegna, Raphaël, Michel-Ange et Giorgione et esquisse déjà la théorie des différentes «manières»:

«*Eccovi che nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michel Angelo, Georgio da Castel Franco: nientedimeno, tutti son tra sé nel far dissimili, di modo che ad alcun di loro non par che manchi cosa alcuna in quella maniera, perché conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo*» (nous soulignons).

(En peinture, voici que Léonard de Vinci, Mantegna, Raphaël, Michel-Ange, Giorgione de Castelfranco sont tout à fait excellents et néanmoins tous très différents entre eux; il apparaît qu'il ne manque rien à aucun d'eux dans leurs manières spécifiques, car chacun dans son style est absolument parfait)

²⁹ Fra Luca Pacioli (ca. 1445-1517), *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*, Venise, Paganino da Pagagnini da Brescia, 1494; rééd. à Toscolano en 1523. Sur cette liste d'artistes, cf. Eugène Müntz, *Les archives des arts*, 1^e série, Paris, 1890, pp. 33-42; André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1982 (1^e éd. 1959), p. 100.

³⁰ Sur Luca Pacioli et Piero della Francesca, voir Margaret Daly Davis, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises. The Trattato d'abaco and Libellus de quinque corporibus regularibus*, Ravenna, Longo Editore, 1977.

³¹ Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, I, 37; Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 178; André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1982 (1^{ère} éd. 1959), p. 488; Sylvie Deswarte-Rosa, 1995, p. 98 n. 110. Voir aussi pour l'importance primordiale de Castiglione dans la théorie de l'art et dans la *trattatistica* de la peinture avec son «traité en miniature» dans le *Cortegiano* (I, 49-53), Sylvie Deswarte, «Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVI^e siècle» in *La condition sociale de l'artiste*, (Actes du colloque du CNRS, octobre 1985), Saint-Étienne, CIEREC/Université de Saint-Étienne, 1987, pp. 11-28.

LA COLLECTION DE DESSINS DE FRANCISCO DE HOLANDA. HISTOIRE DE SA REDÉCOUVERTE

Francisco de Holanda ne se contenta pas de rapporter des dessins de sa main, rendant compte de l'art antique et moderne en Italie, dont il formera le livre de dessins des *Antigualhas*, aujourd'hui à la bibliothèque de San Lorenzo de El Escorial. Il tenta aussi d'acquérir un ou plusieurs dessins de grands peintres et autres artistes de son temps, témoins de leurs différentes manières³².

Le jeune Holanda a pu prendre ce goût de collectionner des dessins auprès de deux de ses grands amis à Rome, Giulio Clovio et Valerio Belli, qu'il met en scène dans le quatrième dialogue de *Da Pintura Antigua*. L'un et l'autre sont de grands collectionneurs qui se sont constitué de véritables réservoirs de dessins où puiser. Valerio Belli, nous dit Vasari, «recherchait [...] les dessins des grands maîtres et les conservait avec vénération. Sa maison à Vicence est si pleine, si ornée de tant d'œuvres variées, qu'on reste abasourdi devant l'amour de Valerio pour l'art»³³. Il en est de même de Giulio Clovio. L'inventaire après décès de l'atelier de Giulio Clovio en 1578 rend compte de la richesse de ses collections graphiques, de dessins et d'estampes³⁴. Holanda qui fréquentait assidûment l'atelier de Clovio, comme en atteste son quatrième dialogue, dut consulter avidement cette collection et peut-être se faire donner des dessins par l'enlumineur. C'est sans doute là, on le sait, que Holanda a vu «*Una figura di penna di Prudenza con due puttini di Michelangelo fatte da Don Giulio*», femme au miroir avec les deux putti au masque de satyre d'après un dessin de Michel-Ange dont on conserve de nombreuses copies (Battista Franco, Francesco Salviati...) (fig. 3). Il s'en inspire pour le motif en bas de son image insigne, d'une densité et d'une complexité syncré-

³² Nous avons traité de la collection de dessins de Francisco de Holanda à diverses occasions: Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda», textes et notices, Catálogo do núcleo do Museu Nacional de Arte Antiga da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, *Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento. Arte Antiga*, II, Lisbonne, 1983, pp. 57-119: «Francisco de Holanda colecionador», n° 457 et 458; id., «Francisco de Holanda collectionneur», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3-1984, pp. 169-175 (attention, le titre de l'article a été malencontreusement complété par l'éditeur par des dates erronées concernant Francisco de Holanda [«1514 ou 1518-1572»], qui sont en réalité 1517-1584); id., «OPVS MICHAELIS ANGELI. Le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda», *Prospettiva*, 53-56 (1988-1989), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. I, pp. 388-398; id., *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimientos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne, DIFEL, 1992, pp. 137-138; id., «Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinal», in Catalogue d'exposition *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Skira, 1997, pp. 349-380, cat. n° IV.14 (dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda).

³³ On est informé sur la collection de Valerio Belli par son testament, comme par Vasari qui visita sa maison à Vicence en 1541. Dans l'édition des *Vite* de 1550 (p. 863), Vasari écrit: «[...] non restava da' maestri, che fossero buoni avere disegni et quelli con venerazione tenere. Perché la casa sua in Vicenza di tante cose è piena e di tante varie cose adorna, che lo stupore esce di sé a vedere l'amore che Valerio a tale arte portava». Sur Valerio Belli, voir Howard Burns, Marco Collareta, Davide Gasparotto, *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, Vicence, Neri Pozza Editore, 2000.

³⁴ Voir l'inventaire dressé à la mort de Clovio le 4 janvier 1578 publié par A. Bertolotti, «Don Giulio Clovio principe dei miniatori», *Atti e memorie delle regie deputazioni di storia patria per le provincie dell'Emilia*, N. S., VII, Parte II, 1882, pp. 267-272.

tique et philosophique exceptionnelles, *Rome déchue* dans ses *Antigualhas*, où l'on constate aussitôt une variation psychologique tout à fait originale du thème, où le sujet devient l'*incapacité* de la figure de Rome déchue à regarder le miroir, à *se regarder*, alors que les deux génies néoplatoniciens de la vie active et de la vie contemplative s'envolent portant une lourde pierre sur laquelle est inscrit COGNOSCE TE, la règle d'or de Socrate dans les dialogues de Platon, «Connais-toi toi-même»³⁵ (fig. 4).

La redécouverte de dessins toujours plus nombreux de la collection de Francisco de Holanda, facilement identifiables grâce aux inscriptions de sa main, montre l'envergure de cette collection qui comptait les plus grands noms, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Polidoro da Caravaggio... Nous allons retracer ici l'histoire de la redécouverte de cette collection de dessins depuis la fin du XIX^e siècle.

En 1875, Aurelio Gotti publiait la lettre de Francisco de Holanda à Michel-Ange de Lisbonne, le 15 août 1553, écrite en italien, où il lui demandait un dessin (fig. 6)³⁶:

«Et per il grande Amore che io tengo a le cose rare, maxime a le de Vostra Signoria del tempo che io fui in Roma, gli prego che de sua mano mi faccia gratia di mandarme alcun disegno, in memoria de le opere sue, anchora che più non sia che qualche linea o profilo, come le de l'antico Apelle, acciò che me sia un vero segno de la sanità de la Signoria Vostra et etandio una ferma recordati[o]ne di nostra amicitia.»

(A cause du grand amour que je porte aux choses rares, surtout à celles de Votre Seigneurie du temps où j'étais à Rome, je vous prie de me faire la grâce de m'envoyer quelque dessin de votre main en mémoire de vos œuvres, même si ce n'est qu'une ligne ou contour, comme celles de l'ancien Apelle. J'aurai ainsi un vrai signe de votre bonne santé et un souvenir tangible de notre amitié.)

Suite à la publication la lettre de Francisco de Holanda à Michel-Ange par Aurelio Gotti en 1875, Joaquim de Vasconcellos a tenté de retrouver ce dessin de Michel-Ange au Portugal³⁷. Il crut le reconnaître dès 1882 dans un dessin à la

³⁵ Voir Sylvie Deswarte-Rosa, «*Rome déchue*. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda», *Monuments et Mémoires Eugène Piot*, t. 71, Paris, P.U.F., 1990, pp. 97-181 et id., *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Desobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne, DIFEL, 1992, Partie II.; Sylvie Deswarte-Rosa, 1997a, n° IV.16.

³⁶ Lettre adressée par Francisco de Holanda à Michel-Ange, de Lisbonne, le 15 août 1553, *Archivio Buonarroti*, X, n. 583, aujourd'hui à la Biblioteca Laurenziana, Florence. Voir *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. Paola Barocchi et Renzo Ristori, vol. V, Florence, 1983, pp. 9-10. Cette lettre fut publiée pour la première fois par Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, Florence, 1875, I, pp. 245-246. La lettre fut divulguée au Portugal par Joaquim de Vasconcellos dans *Arqueologia artistica*, fasc. IV, Porto, 1877, pp. 165-166, puis rééditée dans *Da Pintura Antigua*, Porto, 1918, pp. 337-338. Voir aussi Sylvie Deswarte, 1997a, n° IV.15.

³⁷ Joaquim de Vasconcellos, *Da Pintura Antigua, tratado de Francisco de Hollanda*, Porto, 1918, «*Os Famosos Entalhadores de lâmina de cobre*», pp. 298-299: «*Devo concluir que Hollanda trouxe para Portugal gravuras valiosas, além de desenhos de grande Mestre; já tenho encontrado pelo menos um, na collecção da Academia de Bellas Artes, hoje no Museu das Janellas Verdes; tem a nota autographa do proprio Hollanda (lettra que muito bem conheço) riscos de Homem; é um aspecto academico, modelo, homem nú. Ninguem deu fé do valor d'esse desenho, até hoje, 25 de Julho de 1918. Fiz essa descoberta em 1882. Será esta preciosidade o desenho "signal de sua mão" que Hollanda pedia a Miguel Angelo em carta de Portugal datada e existente no Archivo Buonarroti? Publiquei essa carta em 1877 na Archeologia artistica, fasc. IV.»*

plume anonyme, portant l'inscription de la main de Francisco de Holanda «RISCOS DE GRANDE HOMEM» (fig. 5, 7), alors dans la collection de l'Academia das Belas Artes de Lisbonne, aujourd'hui au Museu Nacional de Arte Antigua (Inv. 405)³⁸. La comparaison de cette inscription avec la signature apposée par Francisco de Holanda dans son exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* (Rome, Jacobus Mazochius, 1521)³⁹ (fig. 8) ne laisse en effet pas de doute sur son auteur. Ce dessin anonyme fut ainsi le premier dessin repéré de la collection de Francisco de Holanda.

Mais, ensuite, on en perdit la trace. Il fut retrouvé en 1979 par Dagoberto Markl dans les fonds du Museu Nacional de Arte Antigua de Lisbonne, où il figurait comme un dessin de Luca Cambiaso⁴⁰. Ni l'attribution à Cambiaso, ni celle à Michel-Ange ne peut être maintenue pour ce dessin. En revanche, l'attribution proposée à Baccio Bandinelli⁴¹ est plus plausible sans être totalement convaincante. L'inscription «GRANDE HOMEM» ne désignerait pas ici l'auteur du dessin, mais le sujet représenté. Il pourrait s'agir d'un croquis d'une des grandes figures que Bandinelli avait conçues vers 1530 pour le groupe sculpté destiné au sommet du Castel Sant'Angelo à Rome représentant l'archange saint Michel triomphant des sept péchés capitaux (fig. 9). Le dessin de Lisbonne, de Bandinelli ou de l'un de ses élèves, pourrait ainsi représenter le «grand homme» assis figurant dans ce groupe. Francisco de Holanda aurait pu recevoir ce dessin en présent des mains de Bandinelli lorsqu'il allait lui rendre visite, comme il le raconte dans *Da Pintura Antigua*, au Deuxième Dialogue⁴².

Si l'attribution à Baccio Bandinelli s'avère exacte, Holanda aurait avec ce dessin une œuvre du deuxième, après Michel-Ange, des grands sculpteurs dans le marbre de sa liste d'*Os Famosos Scultores de Marmor*.

A défaut d'être de Michel-Ange, la trouvaille de Vasconcellos a eu le mérite d'attirer l'attention sur l'habitude de Francisco de Holanda d'apposer des inscriptions manuscrites à la plume en caractères épigraphiques sur les dessins en sa possession.

³⁸ Anonyme, *Figure d'homme nu assis* avec l'inscription «RISCOS DE GRANDE HOMEM», dessin à la plume et lavis sépia sur papier, 390 x 250 mm. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antigua, Inv. 405.

³⁹ Lisbonne, Bibliothèque Nationale, Res 1000 a¹. Voir Sylvie Deswarte, «Contribution à la connaissance de Francisco de Holanda», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7, Paris, 1973, pp. 421-429.

⁴⁰ Jorge Segurado en effet le croyait perdu (*Francisco D'Ollanda*, Lisbonne, 1970, p. 486). Dagoberto L. Markl, «Um desenho que foi de Francisco de Holanda no Museu de Arte Antigua. Uma presumível obra de Miguel Angelo», *O Diário*, 10 de Outubro de 1979, p. 20.

⁴¹ Selon John Bury, «Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation», *Portuguese Studies*, vol. II, 1985-1986, p. 22, n. 41.

⁴² Sur ce dessin «RISCOS DE GRANDE HOMEM», voir Sylvie Deswarte-Rosa, 1983, pp. 57-119, n° 457; Sylvie Deswarte-Rosa, 1984, pp. 169-175, en particulier pp. 169-170; J. Bury, 1985-1986.

LE LOT DE DESSINS DE POLIDORO DA CARAVAGGIO DE LA COLLECTION DE FRANCISCO DE HOLANDA

La lettre de Francisco de Holanda à Michel-Ange, lui demandant un dessin, laissait soupçonner l'existence d'une véritable collection de dessins en sa possession.

Notre identification en 1983 et en 1984⁴³ d'un vaste groupe de dessins de Polidoro ayant appartenu à Francisco de Holanda l'a confirmé. Polidoro est placé en sixième position dans sa liste des Aigles de la Peinture, «*por fazer de preto e branco*», juste après, ou plutôt *ex aequo* avec Perin del Vaga.

C'est en étudiant au Musée du Louvre les dessins de Polidoro que nous avons reconnu l'écriture de Francisco de Holanda sur l'un de ces dessins, «RETRATO DE POLIDORO». Il s'agit d'un montage de deux dessins à la sanguine réunis sur le même feuillet, montrant en bas à droite un homme vu de dos, coiffé d'un béret, occupé à dessiner, avec l'inscription «RETRATO DE POLIDORO» sur le bord latéral droit, et en haut à gauche une étude de bras antique (Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 6096)⁴⁴ (fig. 12).

Cette même inscription «RETRATO DE POLIDORO» se retrouve sur un *Portrait d'homme* à la sanguine à la Fondation Custodia à Paris (coll. F. Lugt, Inv. 2896)⁴⁵ (fig. 10). Ce dessin de Polidoro est monté avec, en vis-à-vis, une copie à l'eau-forte par le Comte de Caylus portant le titre «Portrait de Polidoro dessiné à la sanguine par lui-même». En bas de la gravure, on trouve le commentaire manuscrit de Pierre-Jean Mariette: «Ce dessin qui a appartenu successivement à M. de Piles & à M. Crozat, est présentement dans le Cabinet de M. Mariette» (fig. 11).

⁴³ Sylvie Deswarte-Rosa, 1983, pp. 57-119: «*Francisco de Holanda coleccionador*»; Sylvie Deswarte-Rosa, 1984, pp. 169-175.

⁴⁴ Polidoro da Caravaggio, *Tête d'homme coiffé d'un béret et Étude de bras antique*, deux dessins à la sanguine, réunis sur la même feuille, avec l'inscription sur le bord latéral droit, à la plume et encre brune «RETRATO DE POLIDORO», 165 x 258 mm, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 6096. *Historique*: Collection de Francisco de Holanda; collection Roger de Piles; collection Pierre Crozat; collection Mariette (L. 852); montage bleu avec cartouche POLIDORUS SCULPTUR. ANTIQU. STUDIOLUS; vente Paris, 1775, peut-être partie du n° 1397, p. 211; collection du Comte de Saint-Morys; entré Museum National par saisie des Émigrés; marque du Musée du Louvre (L. 1886); Inventaire 6096. *Bibliographie*: Sylvie Deswarte, 1984, p. 171 et fig. 6; Roseline Bacou, *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*, 80^e Exposition du Cabinet des Dessins, Paris, Louvre, 1984, n° 118, p. 102; David Franklin, «Francisco de Holanda's Collection of Drawings by Polidoro da Caravaggio», *Apollo*, 2000, p. 13 et fig. 4.

⁴⁵ Polidoro da Caravaggio, *Portrait d'homme avec l'inscription «RETRATO DE POLIDORO»*, 130 x 102 mm (feuille originale 99 x 88 mm), Paris, Fondation Custodia, coll. F. Lugt, Inv. 2896 recto. Au verso: 4 copies de la même tête de femme, probablement d'après un relief antique. Voir Catherine Monbeig Goguel, *Le Cabinet d'un grand Amateur P. J. Mariette*, Musée du Louvre, 1967, n° 108; J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris, 1983, n° 118 (avec biblio); Sylvie Deswarte-Rosa, 1983, pp. 57-119; Sylvie Deswarte-Rosa, 1984, pp. 169-175; Pier Luigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Catalogue de l'exposition de Naples, Museo di Capodimonte, 1988, Milan, Mondadori Editore - Rome, De Luca Edizione d'Arte, 1988, n° I.1, p. 5; D. Franklin, 2000, pp. 12-21, en particulier p. 13 et n. 7.

Nous avons été conduite ainsi au catalogue de la vente Crozat de 1741, rédigé par Mariette, où il est dit au numéro 163, parmi les dessins de «Polidor de Caravage»:

«Vingt, idem, dont l'alliance de Saturne & de Janus, beau Dessein à la sanguine qui vient de M. de Piles: il l'avait apporté de Portugal, avec une grande partie des Dessesins de Polidor qui sont dans cette collection: leur beauté singulière avait fait croire qu'ils étaient de Raphaël»⁴⁶.

Cette mention du Portugal est venue renforcer notre conviction que l'inscription manuscrite sur les dessins de Polidoro était de la main de Francisco de Holanda.

Roger de Piles séjourna au Portugal en tant que secrétaire de Michel Amelot, envoyé en mission diplomatique dans ce pays de 1685 à 1688⁴⁷. A la mort de Roger de Piles (1709), sa collection de dessins fut achetée par Pierre Crozat, pour finalement finir en partie entre les mains de Pierre-Jean Mariette. Cependant il faut noter que les dessins de Polidoro figurant dans le cabinet Crozat ne provenaient pas seulement de la collection de Roger de Piles, mais aussi de celle du peintre sicilien Agostino Scilla⁴⁸.

On retrouve effectivement au Louvre le dessin de l'*Alliance de Saturne et de Janus* de Polidoro (Inv. 6078)⁴⁹ (fig. 13), le seul des dessins de Polidoro achetés au Portugal par Roger de Piles dont Pierre-Jean Mariette nous précise le sujet. Bien qu'aucune inscription manuscrite n'y figure, ce dessin dut donc faire aussi partie de la collection de Francisco de Holanda. Il s'agit d'un dessin préparatoire pour l'une des quatre scènes de l'*Histoire Romaine* peintes par Polidoro à la voûte du *salone* de la Villa Lante à Rome, villa construite par Giulio Romano à partir de 1518 pour Baldassare Turini. Ces peintures ornent aujourd'hui la voûte d'une des salles de la Biblioteca Hertziana à Rome. Cette étude, qui remonte aux années 1524-1525, constitue un «jalón sûr dans la chronologie de l'œuvre dessiné de Polidoro»⁵⁰. La présence de ce dessin de la période romaine parmi les dessins de Polidoro de la collection de Francisco de Holanda est un argument supplémentaire pour soutenir que ces dessins acquis à Rome par l'artiste portugais entre 1538

⁴⁶ Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du Cabinet de Feu M. Crozat*, Paris, 1741, p. 17, n° 163.

⁴⁷ Voir Sylvie Deswarte, 1984, p. 174, note 10.

⁴⁸ Comme l'indique Mariette dans son catalogue de la vente Crozat de 1741 (p. IX).

⁴⁹ Polidoro da Caravaggio, *L'Alliance de Saturne et de Janus*, dessin à la sanguine sur papier brun, 197 x 284 mm, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 6078. *Historique*: R. de Piles; P. Crozat; vente Crozat, Paris, 1741, n° 163; Comte de Saint-Morys; entré au Museum National pendant la Révolution; entré au Louvre, Inv. 6078. *Bibliographie*: Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1969, pp. 69, 88, 304, n° 25, pl. XX,2; R. Bacou et F. Viatte, 1975, p. 118, n° 54; Sylvie Deswarte, 1984, p. 171 et n. 13, fig. 6 (cité pour la première fois comme de la collection de Francisco de Holanda); D. Franklin, 2000, p. 17 (accepté comme de la collection de Francisco de Holanda).

⁵⁰ Roseline Bacou et Françoise Viatte, *Dessins italiens de la Renaissance*, 58^e Exposition du Cabinet des Dessins, Paris, Musée du Louvre, 1975, p. 118, n° 54, voir aussi P. L. Leone de Castris, 1988, p. 12, fig. 10.

et 1540 sont de la période romaine de Polidoro, de la période d'avant le Sac de 1527⁵¹.

On retrouve également au Louvre un autre beau dessin à la sanguine de Polidoro provenant vraisemblablement du lot rapporté par De Piles, ayant appartenu à Francisco de Holanda, *Femme et enfant avec une petite fille; deux femmes nues allongées* (Inv. 6094)⁵² avec une inscription «POLIDORO» (effacée) écrite verticalement sur le bord gauche et autre inscription «polidoro» en bas au centre (fig. 14).

A ce point, nous pouvions augurer qu'il serait facile de retrouver dans les diverses collections d'art graphique les autres dessins de Polidoro acquis par Roger de Piles au Portugal provenant de la collection de Francisco de Holanda, en prêtant attention d'une part à la provenance du Cabinet Crozat, et d'autre part à la présence d'inscriptions épigraphiques.

Il a été ainsi aisé de retrouver deux dessins à la sanguine de *Lavandières* et d'*Études de femmes*, provenant de la collection Crozat, conservés à l'Albertina de Vienne, portant l'inscription abrégée «POLID» de la main de Francisco de Holanda⁵³ (fig. 15, 16). Ces dessins de scènes de genre de Polidoro remontent également, pense-t-on, à la période romaine, après la mort de Raphaël.

Pendant tous les dessins de Polidoro ayant appartenu à Francisco de Holanda ne furent pas achetés par Roger de Piles au Portugal dans les années 1685-1688. C'est ce que montre l'existence à Florence, aux Offices, d'un autre dessin à la sanguine de Polidoro, une double étude de têtes d'hommes, portant elle aussi l'inscription «RETRATO DE POLIDORO», que nous avons reconnue comme étant de la main de Francisco de Holanda⁵⁴ (fig. 17). Ce dessin, acheté à Rome en 1679 par Paolo Falconieri à l'intention du Grand-Duc de Toscane, montre donc que la collection de dessins de Francisco de Holanda au Portugal avait déjà commencé à être dispersée à cette date, avant même l'achat de Roger de Piles au Portugal.

De ce fait, on peut conclure que la recherche des dessins de la collection de Francisco de Holanda, notamment de son lot de dessins de Polidoro, doit se faire

⁵¹ Comme le souligne David Franklin, 2000, p. 17.

⁵² Polidoro da Caravaggio, *Femme et enfant avec une petite fille; deux femmes nues allongées*, dessin à la sanguine, 193 x 272 mm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. 6094. *Historique*: collection de Francisco de Holanda; collection Roger de Piles; collection Crozat; collection Mariette n° 1658; vente Paris, 1775, probablement partie du n° 263; collection Saint-Morys; entré au Museum National pendant la Révolution par saisie des Émigrés; marque du Musée du Louvre (L. 1886), Inv. 6094. *Bibliographie*: A. Marabottini, 1969, cat. n° 34, p. 306 et Pl. LXXVIII,1; R. Bacou, 1984, n° 114; P. L. Leone de Castris, 1988, pp. 33-34, III b. 5.

⁵³ Vienne Graphische Sammlung Albertina, Sc. R. 475, Inv. 399 et 400. Voir P. L. Leone de Castris, 1988, p. 31; n° III b. 1; Sylvie Deswarte-Rosa, 1997a, p. 374; D. Franklin, 2000, p. 14, fig. 8.

⁵⁴ Florence, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv. 1929 F. Dessin à la sanguine sur papier préparé, 142 x 112 mm. Voir Sylvie Deswarte, 1983, n° 458; Sylvie Deswarte, 1984, p. 171 et fig. 7; D. Franklin, 2000, p. 12 (et la couverture de ce numéro de la revue *Apollo*).

beaucoup plus largement, au-delà de la seule provenance du Cabinet Crozat, sur la base essentiellement de la présence d'inscriptions manuscrites de la main de Francisco de Holanda, indicatrices pour la plupart du nom de l'auteur du dessin.

C'est ainsi que Jorge Alberto Seabra de Carvalho a retrouvé en 1994 dans les collections du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne un beau dessin inédit de Polidoro, *Paysage romain avec l'Anfiteatro Castrense*⁵⁵ (fig. 20), autre confirmation de l'appartenance à la période romaine de Polidoro des dessins acquis par Francisco de Holanda. On y voit deux inscriptions à la plume de la main de Holanda: en haut au centre «POLIDORO» et en bas «polido».

Mais, tout récemment, c'est surtout David Franklin, dans un article dans la revue *Apollo* en 2000⁵⁶, qui a fait avancer la recherche. Il mène un réexamen minutieux du groupe de dessins de Polidoro ayant appartenu à Francisco de Holanda que nous avions rassemblés. Il en ajoute deux autres, inédits, une *Pietà* d'une collection particulière⁵⁷ (fig. 21) où l'on peut voir, en bas à gauche, l'inscription effacée «POLIDORO» et une feuille d'*Études de figures nues* du Musée National de Stockholm⁵⁸ (fig. 18, 19) où l'on distingue les lettres «POLI» de la main de Holanda au verso. Il argumente de façon convaincante que les dessins de Polidoro de la collection de Francisco de Holanda remontent à la période romaine et que les trois «*Retrato de Polidoro*», s'ils sont effectivement de l'époque romaine, ne peuvent être des autoportraits du peintre comme on l'a dit souvent, car l'homme figuré y est trop âgé. Il y voit plutôt des études pour des scènes de genre, prises sur le vif, qu'affectionnent Polidoro à la fin de sa période romaine, avant le Sac de Rome de 1527.

On a ainsi retrouvé à ce jour au moins dix, sinon onze dessins de Polidoro ayant appartenu à Francisco de Holanda. Lorsque Francisco de Holanda est à Rome (1538-1540), Polidoro da Caravaggio réside à Messine où il mourra assassiné en 1543 à l'âge de quarante-quatre ans. Comment Holanda s'est-il procuré ces dessins? A travers Perino, ce bon vivant, auquel, selon ses dires, Holanda rendait visite à Rome⁵⁹ et qu'il croisait aussi dans les tavernes, comme le laissent entendre les mots qu'il

⁵⁵ Lisbonne, Museu de Arte Antiga, Inv. n° 704. Dessin au lavis sépia, rehauts de blanc, sur papier préparé collé sur carton, 274 x 204 mm. Voir Jorge Alberto Seabra de Carvalho, notice dans le Catalogue d'exposition *Desenho. A Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisbonne, Electa, 1994, p. 80, n° 43; Sylvie Deswarte-Rosa, 1997a, p. 374; D. Franklin, 2000, p. 15 et fig. 10.

⁵⁶ David Franklin, «Francisco de Holanda's Collection of Drawings by Polidoro da Caravaggio», *Apollo*, 2000, pp. 12-21. Nous remercions David Franklin pour nous avoir fourni les photographies du dessin de *Pietà* et du dessin de Stockholm.

⁵⁷ Dessin à la plume et l'encre brune avec lavis et rehauts blancs sur papier préparé au lavis brun, 261 x 210 mm. Voir Hazlitt, Gooden and Fox, *Italian Drawings*, Catalogue d'exposition, Londres, 1991, n° 3; D. Franklin, 2000, p. 16 et note 18, fig. 11 (attribution du dessin à Polidoro).

⁵⁸ Musée National de Stockholm, Inv NM377-78/1863, dessin à la sanguine recto verso, 272 x 184 mm; B. Magnusson, *Rafael teckningar*, Catalogue d'exposition, Stockholm, 1992, n° 54 (avec bibliographie); D. Franklin, 2000, p. 16 et n. 19, fig. 12-13.

⁵⁹ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, II, 1, p. 222 où il dresse la liste des artistes qu'il allait voir à Rome, dont «*mestre Perino*».

souligne dans son exemplaire des *Vite* de Vasari?⁶⁰ Perino del Vaga et Polidoro se sont côtoyés aux Loges et sont devenus des amis, nous dit Vasari⁶¹.

Un autre grand ami de Holanda, Valerio Belli, avait lui-même eu recours aux dessins de Polidoro pour ses gravures sur cristal⁶² et avait connu l'artiste durant sa période romaine. Peut-être Francisco de Holanda s'est-il fait offrir par lui ce lot de dessins de Polidoro? Il aurait pu encore le trouver dans la boutique de l'éditeur libraire Antonio de Salamanca, derrière la Place Navone, qu'il fréquente, parmi les collections graphiques récupérées après le Sac de Rome⁶³. On peut tout imaginer.

Ainsi la piste du lien directe avec Polidoro en Sicile n'est pas complètement à exclure et pourrait se faire à travers le milieu de la réforme catholique que fréquente Polidoro à Messine. Avant de résoudre cette question de la provenance de ces dessins, il faut continuer à penser que, lorsque Francisco de Holanda inscrit les mots «RETRATO DE POLIDORO» sur trois d'entre eux, il avait d'excellentes raisons pour croire qu'il s'agissait là d'autoportraits.

Il est presque impossible de nos jours d'imaginer l'importance que Polidoro da Caravaggio revêtait alors aux yeux de ses contemporains, car toutes ses plus grandes œuvres, les *facciate dipinte*, ont disparu. Avec l'aide de Maturino, il avait peint à l'antique d'innombrables façades à Rome en noir et blanc. C'était la première grande œuvre de peinture à fresque que tout un chacun voyait en arrivant à Rome et continuait à voir jour après jour dans les rues. C'est pour cela que Holanda et Lomazzo comptent Polidoro parmi les plus grands peintres de leur temps et que Vasari ne tarit pas de louanges sur son génie. C'est encore pour cela que Federico Zuccaro, pour diviniser son frère Taddeo, place son portrait idéalisé à côté de ceux de seulement trois autres grands peintres, Michel-Ange, Raphaël et Polidoro da Caravaggio.

Giovanni Battista Armenini dans son traité *De' Veri Precetti della Pittura* (Ravenne, 1586) va jusqu'à prescrire aux jeunes peintres la copie des *facciate dipinte* de Polidoro avant toute chose, avant même de dessiner directement d'après l'antique⁶⁴:

⁶⁰ Holanda possédait l'édition giuntinienne de 1568 des *Vite* de Vasari, dont on conserve le premier volume de la Troisième Partie à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (Res. 376v).

⁶¹ Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti Pittori...*, éd. Milanese, vol. V, pp. 141-154.

⁶² De Polidoro on conserve plusieurs dessins sur *carta azzura* avec rehauts blancs de la *Passion du Christ*, dont un beau *Baiser de Judas* (Windsor, Royal Library, Inv. 050), qui ont servi de base aux gravures sur cristal de Valerio Belli pour un *Crucifix* conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Vaticane. Voir P. L. Leone de Castris, 1988, pp. 43-44, n° III c. 1.

⁶³ Sur Francisco de Holanda et Antonio de Salamanca, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Domenico Giuntalodi, peintre de Dom Martinho de Portugal à Rome», *Revue de L'Art*, 80, 1988, pp. 52-60; id., «Les gravures de monuments antiques d'Antonio Salamanca, à l'origine du *Speculum Romanae Magnificentiae*», *Annali di Architettura*, 1, Vicence, 1989, pp. 47-62; Felipe Pereda, in Catalogue d'exposition *Carlos V. Las armas y las letras*, dirs. Fernando Marías et Felipe Pereda, Grenade, 2000, pp. 469-471, n° 142-143: «Vista lateral y sección del Pantheon de Roma» (mise au point sur les recherches récentes sur Antonio de Salamanca).

⁶⁴ Giovanni Battista Armenini, *De' Veri Precetti della Pittura*, Ravenne, Francesco Tebaldini, 1586; éd. Marina Gorreri, Turin, Einaudi, 1988, chap. 7 «*Che si deve cominciar dalle cose più facile. De' quattro modi*

«Prima si danno a immitar l'opere di chiaro e scuro, e fra le prime vi sono le dipinte da Polidoro e da Maturino, i qualli dalla natura furono veramente prodotti a questo fare [...] così grandi e mirabili [...] così copiosi in ogni genere di cose e così belli inventori e tanto universali [...]. E perciò io essorto tutti i giovani che di quelle, finché se ne vede vestigio, apportandogliene tanta utilità, non si restino d'immitarle...»

Après les façades peintes de Gênes, Francisco de Holanda éprouva, à la vue des façades de Polidoro, le second grand choc de peinture urbaine de son voyage, en se promenant dans les rues de la Ville Eternelle, pour finalement aboutir à la chapelle de Fra Mariano, ornée de beaux paysages à l'antique de Polidoro, à l'église de San Silvestro al Quirinale, là où il allait retrouver Vittoria Colonna et Michel-Ange.

LE DESSIN DE RAPHAËL, LE TROISIÈME DES AIGLES DE LA PEINTURE

La publication de l'inventaire des dessins du Musée du Louvre de *Raphael, son atelier, ses copistes* (Paris, 1992)⁶⁵ a permis de retrouver un autre dessin de la collection de Francisco de Holanda, une *Scène de Jugement*, aujourd'hui classée parmi les dessins de Polidoro da Caravaggio (Inv. 4326)⁶⁶ (fig. 22). Il porte l'inscription manuscrite à la plume «RAPHAEL», sur le bord droit de la feuille, dans le sens vertical, de la main de Francisco de Holanda. Holanda croyait donc posséder un dessin du troisième des Aigles de la Peinture: «RAFAEL D'ORBINO é o terceiro, que teve infinita graça e bom ar». Peut-être l'avait-il obtenu, en même temps que les dessins de Polidoro, auprès de Perino del Vaga ou encore de Valerio Belli qui possédait deux livres de dessins de Raphaël que lui avait laissés le cardinal Grimani à son départ de Venise pour Rome en 1528⁶⁷.

Avant de parvenir au Louvre, ce dessin figurait comme un dessin de Raphaël dans la collection du Comte de Saint-Morys qui l'avait gravé comme tel en 1786

principali che si tiene a dissegnare. Con che ordine e modo si ritrare diverse cose. Che materie vi si adopra-no et in che consiste la imitazione nel fare i disegni», pp. 73-74.

⁶⁵ Dominique Cordellier et Bernadette Py, *Inventaire Général des Dessins italiens, V, Raphael, son atelier, ses copistes*, Paris, 1992, p. 660, n° 1083.

⁶⁶ Polidoro da Caravaggio (attr. à), *Scène de Jugement*, Musée du Louvre, Inv. 4326. Dessin à la plume et à l'encre brune, lavis brun, rehauts de blanc; papier lavé de bistre. *Historique*: Francisco de Holanda qui l'identifie comme étant de «Raphael»; Roger de Piles (?); Cabinet Crozat classé dans le lot des vingt dessins de Polidoro (?); coll. Saint-Morys, gravé comme étant de Raphaël par Ch.-L.-J. B. de Bourgevin Vialart de Saint Morys en 1786 (Paris, BNF, Estampes Aa 18, *Recueil Saint-Morys*, f. 27); entré au Museum National pendant la Révolution; entré au Louvre, Inv. 4326. *Bibliographie*: D. Cordellier et B. Py, 1992, p. 660, n° 1083 où sont relevées l'inscription «Raphaël» de la main de Francisco de Holanda et l'attribution du dessin à Polidoro par Philip Pouncey; D. Franklin, 2000, p. 20 n. 4 (le relève comme un dessin de la collection de Francisco de Holanda; ne retient pas l'attribution à Polidoro); Pier Luigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Naples, Electa, 2001, n° 205.

⁶⁷ E. Pio Paschini, «Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento», *Atti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti*, V, 1926-1927, pp. 149-190, en particulier p. 174.

dans son recueil. Saint-Morys a-t-il acquis ce dessin à la vente Mariette, avec ceux de Polidoro de *L'Alliance de Saturne et de Janus* et de la *Tête d'homme dessinant et étude de bras antique*, provenant du lot de dessins rapportés par Roger de Piles du Portugal ? Mariette dans le catalogue de la vente Crozat (Paris, 1741, n° 163) pense peut-être bien à ce dessin portant l'inscription «RAPHAEL» lorsqu'il déclare dans la description du lot de vingt dessins de Polidoro acquis au Portugal que «leur beauté singulière avait fait croire qu'ils étaient de Raphaël».

Avec la découverte du lot de dessins de Polidoro et plus récemment de ce dessin de «RAPHAEL», annotés de sa main, Francisco de Holanda apparaît comme un collectionneur de dessins à part entière. L'épisode de la demande de dessin à Michel-Ange dans sa lettre de 1553 n'est donc pas du tout un cas isolé et entre dans une stratégie de collectionneur.

On y trouvait par ailleurs la confirmation de l'habitude de Holanda d'apposer des inscriptions sur les dessins de sa collection. D'autre part, il apparaissait clairement que la collection de dessins de Francisco de Holanda avait commencé à être dispersée dès le XVII^e siècle et qu'il fallait en rechercher les vestiges, notamment le fameux dessin de Michel-Ange, pas seulement au Portugal, mais aussi de par le monde dans les différentes collections de dessins.

LE DESSIN DE MICHEL-ANGE, LE PREMIER DES AIGLES DE LA PEINTURE

Nous nous sommes alors mise en quête du dessin de Michel-Ange de sa collection, le premier des Aigles de la Peinture. L'existence d'un tel dessin ne faisait plus de doute à nos yeux.

Depuis le temps où, à la fin du XIX^e siècle, Joaquim de Vasconcellos avait tenté de retrouver ce dessin suite à la publication de la lettre de Holanda à Michel-Ange par Aurelio Gotti, les études michelangélesques ont beaucoup progressé. La recherche du dessin de Michel-Ange était désormais grandement facilitée grâce à la publication par Charles de Tolnay du monumental *Corpus dei Disegni di Michelangelo* (Novara, 1975-1980) en quatre volumes. Au volume II de ce *Corpus*, on trouve effectivement un dessin de Michel-Ange, portant en bas l'annotation «*OPUS MICAELIS ANGELI*» dans l'écriture bien reconnaissable de Francisco de Holanda, avec en outre la petite croix qu'il affectionne et qu'il inscrit sur les œuvres les plus significatives pour lui⁶⁸ (fig. 23 et 24).

⁶⁸ Charles de Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-1980, II, 1976, n° 334r, p. 103; Sylvie Deswarte-Rosa, 1989b; Sylvie Deswarte-Rosa, «Vittoria...», 1997, n° IV, 14. Pour la petite croix, voir ici son exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* (fig. 8). Pour une étude approfondie sur les symboles dont se sert Holanda et son habitude d'annoter livres, dessins et ses propres traités, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Par-dessus l'épaule de l'artiste... Les livres annotés de Francisco de Holanda», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Lisboa-Paris, 2000, vol. XXXIX, sur le thème *Biographies*, pp. 231-264.

Cette inscription reprend ici la formule des signatures d'artistes, inaugurée au XV^e siècle, telle celle de Piero della Francesca sur sa *Flagellation* à Urbino, «*OPUS PETRI DEBURGO SANCTI SEPULCRI*» ou, dans le domaine de la gravure, celle d'Antonio Pollaiuolo, «*Opus Antonii Florentini*» sur une *tabula anseata*⁶⁹.

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

Dans sa *Description sommaire des desseins [...] du Cabinet de Feu M. Crozat* (Paris, 1741)⁷⁰, lorsqu'il en vient à inventorier les dessins de Michel-Ange, Mariette se contente d'en donner le nombre par lot, ne relevant que les titres de ceux qu'il juge les plus remarquables. Quant à leur origine, il spécifie que «M. de la Noue & M. Jabach avaient recueilli la plus grande partie des Desseins de Michel-Ange qui formaient la collection de M. Crozat» (nous soulignons). Dans ses *Observations [...] sur la vie de Michel-Ange écrite par le Condivi son disciple*, publiées sans son autorisation par Gori à Florence en 1746, Mariette évoque à nouveau les dessins de Michel-Ange du Cabinet Crozat, en particulier ceux dont il a fait l'acquisition: «Je crois que les vrais et bons Desseins de Michel-Ange de sa collection pouvaient se réduire à une cinquantaine au plus, mais c'est encore beaucoup, vu la rareté de ces Desseins. Je crois avoir fait le choix des meilleurs, qui sont au nombre de 36...»⁷¹. Quant au *Catalogue raisonné de la Vente Mariette*⁷² en 1775, dressé par F. Basan à la mort de Mariette, on ne trouve sous le nom de Michel-Ange (n^o 236) que la note générique: «Quarante feuilles. Différentes études de compositions, tombeaux, figures, & têtes faites à la plume et au bistre, d'une touche savante et hardie...».

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

⁶⁹ David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, p. 101.

⁷⁰ Pierre-Jean Mariette, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du Cabinet de Feu M. Crozat. Avec des Réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, A Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1741, pp. 3-4. Il spécifie également la technique des dessins de Michel-Ange: «Les uns sont à la plume, qu'il maniait très bien, & ce sont ordinairement ceux qu'il a fait dans son premier temps; les autres sont au crayon & c'est ainsi que sont faites les études du Jugement Dernier que j'ai vu à Florence».

⁷¹ «Observations de M. Pierre Mariette sur la vie de Michel-Ange écrite par le Condivi son disciple» in *Vita di Michelagnolo Buonarroti Fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolaro Ascanio Condivi*, Seconda edizione corretta ed accresciuta di varie annotazioni..., Florence, 1746, p. 78.

⁷² *Catalogue raisonné des différents objets de curiosités dans les sciences et les arts qui composaient le Cabinet de feu M^r Mariette, par F. Basan, graveur*, Paris, chez l'auteur et chez G. Desprez, 1775, p. 40: «Dessins. École d'Italie».

Ainsi, sans le savoir, Pierre-Jean Mariette détenait dans son Cabinet les reliquats de la collection de dessins de Francisco de Holanda, au moins partiellement dispersée dès le XVII^e siècle. Ce passionné de littérature artistique aurait certes aimé apprendre qu'à côté des pièces provenant du *Libro de' Disegni* de Vasari, il détenait également des dessins de la collection de Francisco de Holanda, auteur d'un des premiers traités de peinture, et apologiste avant Vasari de l'art du dessin, base de tous les autres arts. Il y aurait été d'autant plus sensible qu'il entretenait des liens privilégiés avec le Portugal, lui qui, avec son père, s'était employé à réunir la collection de gravures du roi João V de Portugal pour le *Paço da Ribeira* à Lisbonne⁷³. Mais, à cette date, Francisco de Holanda était pratiquement oublié. Il ne ressortira de l'ombre qu'à la fin du XVIII^e siècle avec la redécouverte du manuscrit de *Da Pintura Antigua* par Monsenhor Ferreira Gordo à Madrid, qui ne sera révélé à l'Europe qu'en 1846 par le Comte Raczyński dans *Les Arts en Portugal* (Paris, 1846).

Plus que sur sa provenance, la critique s'est surtout interrogée sur le thème de ce dessin de Michel-Ange et sur le moment de son exécution. Avant Tolnay, on y a vu une œuvre appartenant au groupe de dessins faits par Michel-Ange pour Sebastiano del Piombo, proche du thème de la *Résurrection de Lazare* (Thode, Vitzthum).

Tolnay dans le catalogue de l'exposition *Le Cabinet d'un grand Amateur P.-J. Mariette* (Louvre, 1967)⁷⁴ rompt avec cette interprétation. Par le modelé du torse au clair-obscur délicat et par l'expression extatique du visage du personnage principal, il le rapproche des dessins du maître des années 1530-1534. Il relève plusieurs motifs qui se retrouvent dans des dessins de Michel-Ange de cette période: la position de la jambe de la figure principale, comme dans le *Tityos*; celle de la tête comme dans le *Songe de la vie humaine*; le motif des figures enlacées, à l'arrière, comme encore dans le *Songe* ou dans le *Jugement dernier*...

Il y voit un couple d'amoureux dans l'autre monde, qu'il identifie comme *Paolo et Francesca* dans l'*Enfer* (V, 73 et s) de la *Divine Comédie* de Dante. Néanmoins, il reconnaît que l'interprétation de Dante n'est pas la seule possible et que ce dessin pourrait être une anticipation du *Songe* (Londres, coll. A. Seilern)⁷⁵.

Une telle interprétation dantesque du dessin de Michel-Ange est certes des plus séduisantes, surtout lorsque l'on connaît l'importance de Dante dans l'œuvre théorique et figurative de Francisco de Holanda, sans aucun doute sous l'influence de Michel-Ange⁷⁶.

⁷³ Marie-Thérèse Mandroux-França, «Les Mariette et le Portugal», in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France. Actes du Colloque* (Paris, oct. 1982), Paris, 1983, pp. 205-322; id., «La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal: une relecture des Notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette», *Revue de l'Art*, n° 73, 1986, pp. 49-54; Marie-Thérèse Mandroux-França et Maxime Préaud, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal par Pierre-Jean Mariette*, vol. I, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Bibliothèque Nationale de France - Fundação da Casa de Bragança, 2003.

⁷⁴ Charles de Tolnay, notice dans le Catalogue de l'exposition *Le Cabinet d'un grand amateur P.-J. Mariette*, Paris, Musée du Louvre, 1967, n° 86, p. 77.

⁷⁵ Charles de Tolnay, *Corpus*, II, 1976, n° 333 recto.

⁷⁶ Sylvie Deswarte, 1990, pp.136-140 «L'apport de Dante»; id., 1992, Partie II, cap. 3, pp. 85-87. Dans son traité (PA I, 32 «*Da Pintura do Purgatorio e do Inferno*»), Holanda exhorte les peintres à lire Homère, Virgile et, aussi, Dante: «*ler o Dante, em toscano, onde tambem se escrevem os tormentos d'elle [do Inferno], de arte, que não são para desprezar*».

Lorsqu'en 1989 nous avons publié ce dessin comme une œuvre de la collection de Francisco de Holanda, nous avons proposé une autre interprétation, *Enée et Didon*, au moment où Mercure, envoyé à Carthage par Jupiter, lui ordonne de quitter Didon et de partir pour l'Italie (*Enéide*, IV, 259 et s.)⁷⁷.

Virgile est très présent dans le traité *Da Pintura Antigua*, par exemple dans le discours de Michel-Ange sur la «peinture», source de tous les arts dans l'Antiquité⁷⁸, où l'on trouve l'image de l'eau qui, brisant réceptacles et digues, inonde tout, métaphore de toute beauté employée par Virgile pour décrire l'invasion et le Sac de Troie par les Grecs (*Enéide*, II, 495-498)⁷⁹. Francisco de Holanda établit d'ailleurs un parallèle entre Virgile et Michel-Ange. «Lisez tout l'œuvre de Virgile, et vous n'y trouverez autre chose que l'art d'un Michel-Ange!» déclare Lattanzio Tolomei à la fin de son discours sur le thème de l'*ut pictura poesis*, dans le Deuxième Dialogue⁸⁰.

Michel-Ange aurait envoyé ce dessin à Francisco de Holanda, en pensant à son image de *Rome déchue* que le jeune artiste lui avait montrée à Rome. Holanda a inscrit sur le sol, sous une plume d'oie, au pied du tambour de colonne où s'appuie la figure *Rome*, l'exclamation de Didon «DVLCES EXUVIE DVM FATA DEUSQUE SINEBANT» (Doucees reliques, du moins tant que les destins et Dieu le permettaient!) (Virgile, *Enéide*, IV, 65)⁸¹ (fig. 4). Dans l'image de Holanda, ce cri de Didon – avant de se jeter dans les flammes du bûcher des «reliques» abandonnées par Énée – symbolise la mort, voire le suicide, de Rome dans l'Antiquité, mais aussi pendant le Sac de 1527. C'est précisément cette image, avec son pendant *Rome triomphante*, du livre des *Antigualhas*, nous en sommes convaincus, que Michel-Ange a louée devant l'ambassadeur Dom Pedro Mascarenhas et le cardinal protecteur de Portugal Antonio Pucci, comme Holanda le rapporte au début du premier dialogue (PA II, 1): «*das mintiras [mensonges, c'est-à-dire compliments] que sahindo um dia das besporas Michael Angelo, sobre mi dixe e sobre um meu livro que desenhei das cousas de Roma e de Italia, ao cardeal Santiquatro, e a elle [Mascarenhas]*». Se souvenant de ces mots prononcés par Didon transcrits sur le dessin de *Rome déchue*, Michel-Ange aurait bien pu envoyer une variation sur le thème du départ d'Énée où Didon, vieillie, essaie de le retenir, comme une boutade à ses dépens sur le départ de Francisco pour le Portugal.

Moins érotique que la *Léda* donnée à Antonio Mini ou le *Ganymède* offert à Tommaso Cavalieri dans les années 1530, pas aussi religieux que les dessins

⁷⁷ Sylvie Deswarte-Rosa, «OPVS MICAELIS ANGELI. Le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda», *Prospettiva*, 53-56 (1988-1989), *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. I, pp. 388-398.

⁷⁸ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, II, 2, p. 264.

⁷⁹ Sylvie Deswarte-Rosa, «*Si dipinge...*», 1997, pp. 281 et 292 n. 21.

⁸⁰ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, II, 2, p. 268: «*Lêde todo o Vergilio, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo!*»

⁸¹ Sylvie Deswarte-Rosa, 1990, p. 175-177; id., 1992, Parte II, cap. 6, pp. 119-121.

offerts à Vittoria Colonna après 1538, ce dessin envoyé par Michel-Ange à Holanda, quel que soit le sujet de la composition, contient certainement un message personnel, comme dans tous ses autres cadeaux de dessins à ses amis intimes.

Tout récemment, David Franklin dans son article sur les dessins de Polidoro de la collection de Holanda, reproduit le dessin de Michel-Ange comme étant une *Déposition*, contestant en note notre identification du thème⁸². Certains aspects du dessin de Michel-Ange abondent effectivement dans ce sens, la figure de femme s'agrippant au bras de l'homme, les différentes figures à l'arrière du corps... Cependant le mouvement exalté de la tête, redressée et tendue, ne donne nullement l'impression d'un homme mort. Michel-Ange n'aurait jamais dessiné un cadavre aussi animé, fût-ce celui du Christ.

Par-delà le thème, on a vu dans ce dessin un exemple de ce *non finito*, caractéristique de Michel-Ange dans nombre de ses dessins et de ses sculptures⁸³. C'est ce même procédé que l'on trouve magnifiquement employé dans l'étude du *Christ mort* (Louvre, Inv. 716)⁸⁴, dessiné par Michel-Ange pour Sebastiano del Piombo vers 1533, pour la *Pietà* commandée par Ferrante Gonzaga à l'intention du Comendador Mayor Francisco de los Cobos. Par ce *non finito*, Michel-Ange suggérait dans ses dessins la matérialisation de l'*idea* ou *conchetto* sur le papier, tout comme dans ses sculptures il faisait surgir la forme «*circonscritta*», comme en puissance, du bloc de marbre.

Cependant, plus que sur le *non finito*, Francisco de Holanda dans *Da Pintura Antigua* insiste surtout sur la notion de *despejo*, la nécessité de faire le vide, principe voisin et en quelque sorte complémentaire, que lui avait enseigné Michel-Ange⁸⁵.

LE CARTON DE BUSTE GROTESQUE DE LEONARDO DA VINCI, DEUXIÈME DES AIGLES DE LA PEINTURE

A côté de Michel-Ange, le premier des Aigles de la Peinture, Francisco de Holanda pouvait s'enorgueillir de posséder un dessin de Léonard de Vinci, le deu-

⁸² D. Franklin, 2000, pp. 12-21, en particulier p. 20 note 4 («*the subject is misidentified*») et fig. 6: «*Deposition by Michelangelo Buonarroti*».

⁸³ Charles de Tolnay, *Corpus*, II, 1976, pp. 103-104. Sur le *non finito* dans les sculptures de Michel-Ange, cf. Paola Barocchi, *Giorgio Vasari, La Vita di Michelangelo*, IV, Milan-Naples, 1962, n. 665, pp. 1651 et s.

⁸⁴ Charles de Tolnay, *Corpus*, I, 1974, 92 recto; Michael Hirst, *Michelangelo Draftsman*, Catalogue d'exposition (Washington, 1988), Milan, 1988, n° 50; Sylvie Deswarte-Rosa, «Domenico...», 1988, pp. 52-60, surtout pp. 56-57. Sur la *Passion du Christ* de Salviati qui fut envoyée en Espagne à la même époque que le *Pietà* de Sebastiano del Piombo et qui à notre connaissance n'a pas encore été trouvée, voir Sylvie Deswarte-Rosa, «Le mage, le calice, les enluminures et le reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)», in *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, dirs. Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna, Michel Hochman, Rome, École Française de Rome, 2001, pp. 311-353, en particulier pp. 325-327: «Un tableau de Salviati pour l'Espagne en 1538».

⁸⁵ Pour une analyse approfondie du *despejo* et l'idée de «faire le vide», voir Sylvie Deswarte-Rosa, «*Si dipinge...*», 1997, en particulier 284-290.

xième des Aigles de sa liste. Il s'agit du *Buste d'homme grotesque vu de profil*, célèbre dessin à la pierre noire conservé à l'Oxford Christ Church Picture Gallery (fig. 25). De dimensions exceptionnellement grandes (382 x 275 mm) pour un dessin de tête grotesque, d'ordinaire de petites dimensions, ce dessin est en fait un carton montrant des traces de perforations des contours qui révèlent l'emploi de la technique du poncif pour être reporté sur un autre support. Léonard avait employé cette technique pour le carton du portrait d'Isabelle d'Este exécuté à Mantoue, pour ensuite le réaliser en peinture⁸⁶.

La présence de l'inscription «LIONARDO DA VINCI» indiquerait la provenance hollandienne du dessin, d'autant plus que Francisco de Holanda écrit toujours le nom de Léonard avec un i dans son traité *Da Pintura Antigua*, par exemple dans sa liste des *Famosos Pintores*: «*A segunda [palma] dou a LIONARDO DE VINCE, que foi o primeiro que fez ousadamente a sombra*». Ce dessin a été révélé en 2000 par David Franklin dans son article sur les dessins de Polidoro dans la revue *Apollo*. Il a été récemment montré dans le cadre de l'exposition de New York en 2003 sur *Leonardo da Vinci Master Draftsman* par Carmen Bambach⁸⁷.

Il y a de bonnes chances que Francisco de Holanda se soit procuré ce carton à Rome même auprès de Zoroastro, de son vrai nom Tommaso di Giovanni Masini da Peretola (Florence, 1488 – Rome, 1546), un ancien élève de Léonard, habitant alors à Santa Agata dei Gotti au Quirinal chez le cardinal Ridolfi (fig. 27).

Holanda pouvait s'y rendre facilement, chaque fois qu'il gravissait la colline pour rejoindre Vittoria Colonna et Michel-Ange dans le jardin de San Silvestro, lieu où la marquise de Pescara tenait salon.

Holanda, à son arrivée à Rome l'été 1538, profite, on le sait, des relations et des recommandations de Dom Miguel da Silva, qui avait été ambassadeur portugais à Rome sous Léon X et Clément VII entre 1515 et 1525⁸⁸. Il est ainsi introduit dans les différents milieux de Rome, même les plus fermés.

Zoroastro dut être l'un de ses premiers contacts à côté de Lattanzio Tolomei et Blosio Palladio, d'autant plus que c'était un artiste et un peintre. Dom Miguel da Silva à Évora dut recommander au jeune Holanda à son départ de ne pas manquer d'aller rendre visite à cet ancien élève de Léonard de Vinci. Zoroastro de plus ne pourrait rien refuser à Holanda, car il avait une dette vis-à-vis de Dom Miguel da Silva qui l'avait hébergé à Rome pendant plus d'un an.

⁸⁶ Carlo Vecce, *Léonard*, Paris, 2001, p. 167.

⁸⁷ Catalogue d'exposition *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, éd. Carmen C. Bambach, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, n° 92.

⁸⁸ Sylvie Deswarte, «La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)», in *O Humanismo Português 1500-1600*, Lisbonne, Academia das Ciências, 1988, pp. 203-216; Sylvie Deswarte, *Il «Perfetto Cortegiano» D. Miguel da Silva*, Rome, Bulzoni, 1989. Sur D. Miguel, voir aussi Sylvie Deswarte-Rosa, «The Portuguese in Rome and the Palazzo dei Tribunali», in *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*, éd. Kate Lowe, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000, pp. 249-264.

Zoroastro était, disait-on, le demi-frère de Giovanni Rucellai, cousin du pape Léon X et grand ami de Dom Miguel⁸⁹, mais surtout, il avait été l'élève de Léonard. Le premier témoignage sur sa présence auprès de Léonard dans les notes du maître, où il l'appelle «*Tomaso, mio famiglio*»⁹⁰, remonte au 29 juin 1504 lorsque Léonard prépare le carton de la *Bataille d'Anghiari* dans son atelier de la *Sala del Papa* au couvent de Santa Maria Novella à Florence⁹¹. Tommaso, alors âgé de seize ans, travaille en tant que *garzone* pour broyer les couleurs comme en attestent les paiements en 1505 et 1506⁹². Or c'est précisément à cette époque du carton de la *Bataille d'Anghiari*, que la critique place le *Buste d'homme grotesque* d'Oxford, montrant la même manière de dessiner à une grande échelle⁹³. On sait que ces années florentines furent, après les recherches pour la *Cène* à Milan, un moment fort des recherches physiognomiques de Léonard sur la traduction des émotions pour la figuration des guerriers dans la bataille d'Anghiari⁹⁴.

«Léonard a montré, écrivit Lomazzo, la même excellence à composer des figures laides et monstrueuses, avec un dessin très beau et très varié [...]. Ces feuilles sont répandues partout dans le monde»⁹⁵.

Comme beaucoup des élèves de Léonard, notamment Melzi, Zoroastro avait dû apprendre le dessin en copiant les têtes grotesques ou «*faccie monstruose*» de Léonard (fig. 26), qu'elles soient dessinées ou modelées⁹⁶.

⁸⁹ Sur Zoroastro, voir Sylvie Deswarte, «La Rome...», 1988, pp. 203-216; id., 1989, pp. 17-25; Licia Brescia et Luca Tomio, «Tommaso di Giovanni Masini da Peretola detto Zoroastro. Documenti, fonti, ipotesi per la biografia del priscus magus allievo di Leonardo da Vinci», *Raccolta Vinciana*, XXVIII, 1999, pp. 63-77; Luca Tomio, «Leonardo, Zoroastro, Bramantino e le concezioni astrologiche, magiche e alchemiche del Rinascimento», *Raccolta Vinciana*, XXIX, Milan, 2001, pp. 235-283, en particulier pp. 254-268.

⁹⁰ Codice Atlantico, f. 96 verso (ex 71vb): «*La mattina di Sco Pietro a di 29 di giugno 1504 tolsi ducati 10, de' quali ne diedi uno a Tomaso mio famiglio per spendere*»; voir Jean-Paul Richter, éd., *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original Manuscripts*, New York, Phaidon, 1970, vol. II, n° 1526; Augusto Marinoni, éd., *Leonardo da Vinci. I Manoscritti dell'Institut de France*, III, Florence, Giunti, 1988, p. 95.

⁹¹ Carlo Vecce, *Léonard*, Paris, 2001, pp. 203 et 206.

⁹² 1505 30 avril: «*alla pictura della sala grande per più colori et vasselle comprati a Lionardo da Vinci et ff. 5 d'oro pagati à Ferrando spagnolo dipintore et a Thomaso di Giovanni che macina e colori dati sopra da Giovanni piffero*», Florence, Archivio di Stato, *Operai di Palazzo, Stanziamenti 10*, ff. 76v-80r; cf. Luca Tomio, éd. cit. (voir n. 89), 2001, p. 257 et n. 83.

1506 31 août: «*A Ferrando Spagnolo dipintore per dipignere per Lionardo da Vinci nella Sala del Consiglio, fiorini 5 larghi, e a Tomaso di Giovanni Masini suo garzone, per macinare i colori, fiorini 1 in oro - lire 42*», Florence, Archivio di Stato, *Operai Palazzo, Deliberazioni*, filza 21, 31 août 1506; cf. L. Tomio, *ibid.*

⁹³ Carmen C. Bambach in Catalogue d'exposition *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, n° 92, p. 511.

⁹⁴ Martin Clayton, *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*, Londres, 2003, pp. 115-128: «Expression».

⁹⁵ Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, éd. Robert Klein, Florence, 1974, I, pp. 140-143: «*E la medesima eccellenza ha mostrato [Leonardo] ancora nel comporre figure brutte e monstruose, con bellissimo e diverso garbo [...] Le quali sono sparse per tutto il mondo.*»

⁹⁶ Sur cette méthode didactique et sur ces têtes modelées, voir Michael W. Kwakelstein, «Teste di vecchi in buon numero», *Raccolta Vinciana*, XXXV, 1993, pp. 39-63.

Zoroastro suivit ensuite Léonard à Milan (1506-1513), puis à Rome (1513-1516) où son maître entra au service du frère du pape, Giuliano de Médicis, résidant à la villa du Belvédère. Alors que Raphaël est en train de peindre les *Stanze*, Léonard est tout absorbé durant ces années dans des études mathématiques et dans ses réflexions sur la quadrature du cercle, commençant alors son *De Ludo geometrico*. Il s'active à toutes sortes d'inventions et de facéties que nous décrit Vasari dans sa *Vie de Léonard*.

Après le départ de Léonard en 1516 de Rome pour la France, Zoroastro resta à Rome dans la maison de son demi-frère Giovanni Rucellai, *familiare* et cousin germain du pape Léon X (1513-1521). Le prestige de Zoroastro devait résider en grande partie dans sa connaissance de Léonard durant les années qu'il avait passées à ses côtés. De toute évidence, il cherche à perpétuer le type de recherches étranges de son maître et à reproduire le type d'ambiance qu'il avait connue auprès de Léonard où le rire et la facétie, mais aussi les recherches sérieuses, notamment en mécanique, avaient la part belle. Il se plaît à cultiver un personnage léonardesque, mais pas aussi soigné, dans ses inventions et dans sa mise.

Il Lasca nous le décrit «grand et bien fait, de teint olivâtre, l'air sombre et le regard fier, la barbe noire et embrouillée, lui descendant jusqu'à la poitrine, lunaire et fantasque. Il s'adonnait à l'alchimie [...], à l'astrologie, à la *physiognomonie*, à la chiromancie et autres balivernes»⁹⁷. Cette allure lui valut le surnom de Zoroastro, tout comme l'on comparait Léonard à Hermès Trismégiste, Pythagore ou Prométhée. Son accoutrement semble tout droit sorti des dessins de mages de la *Chronique illustrée florentine* de Maso Finiguerra (1455-1465) (Londres, BM), que les néoplatoniciens florentins Ficino et de Landino avaient érigé en figures de proue de la *prisca theologia*, la lignée de sages anciens païens – et de sybilles païennes – qui culminent avec Platon et qui annoncent le Christ. Francisco de Holanda, pour qui la «*pintura antigua*» est en fait une *prisca pictura* fondée sur le modèle néoplatonicien, devait se réjouir de rencontrer un peintre affublé du nom du plus ancien de ces sages, avec Hermès Trismégiste. Ce dernier joue un rôle clef dans son histoire néoplatonicienne de la peinture (PA I, 12), et Zoroastro a certainement pu lui donner des informations sur ce *priscus theologus* dont il portait le nom.

Zoroastro est surtout célèbre à Florence comme à Rome pour sa pratique de l'alchimie et pour ses facéties. Lorsque Giovanni Rucellai part en légation en France (1520-1521), Dom Miguel accueille Zoroastro chez lui à Rome, installant une pièce avec forge pour pratiquer avec lui l'alchimie. Dom Miguel da Silva, dans l'une de ses lettres à Giovanni Rucellai⁹⁸, décrit *in extenso* l'atelier

⁹⁷ Antonfrancesco Grazzini, dit Il Lasca, *Le Cene ed altre prose*, éd. P. Fanfani, Florence, 1857, voir *Novelle* 4 et 6 de la 2^e *Cena*, pp. 116-135, 151-161.

⁹⁸ Lettre de D. Miguel da Silva à Giovanni Rucellai, nonce apostolique auprès du roi de France, Rome, 21 février 1520 (mode florentine, donc 1521), Florence, Archivio di Stato, *Convento Soppresso*, n° 78 (*Badia di Firenze*), 322, c. 151-153. Voir Sylvie Deswarte, 1988a, Annexe 1, p. 279; Sylvie Deswarte, 1989a, Annexe I, pp. 122-123.

de Zoroastro où les murs sont tout couverts de têtes grotesques et de feuilles de dessin:

«Le mura di questa stanza sono tutte imbrattate di visacci et carte di disegni; fra li quali vi è una simia che fila et conta novelle a parecchi topi che molto attentamente l'odeno et mille altre cose tutte piene di misteri».

(Les murs de la salle sont tout barbouillés de visages grotesques et couverts de feuilles de dessins. On y voit ainsi un singe qui file et raconte des histoires à des souris qui l'écourent très attentivement et mille autres choses pleines de mystères.)

On peut supposer que parmi les dessins exposés sur les murs de l'atelier de Zoroastro, on trouvait quelques originaux de Léonard, dont le grand carton de *Buste d'homme grotesque*, aujourd'hui à Oxford, que se fera donner Francisco de Holanda, selon notre hypothèse.

Sans doute Zoroastro reportait-il directement sur les murs des dessins de têtes grotesques de Léonard. Le dessin d'Oxford, nous l'avons vu, présente, précisément, la trace de trous d'épingle révélateurs d'une opération de transfert.

Zoroastro devait beaucoup copier les dessins de Léonard et sans doute dans le *corpus* du maître et de son atelier faut-il chercher des copies de Zoroastro. Il avait d'ailleurs inventé une recette de *carta lucida*, sorte de papier calque, notée dans le *Libro di machine di Benvenuto della Volpaia* où figure précisément le projet de machine hydraulique de Léonard pour Bernardo Rucellai, et ce ne fut pas la seule de ses inventions⁹⁹.

Par suite du départ de Dom Miguel da Silva et de la mort précoce de Giovanni Rucellai en 1525, Zoroastro passa dans la maison d'un autre membre de la grande famille des Médicis, le cardinal Niccolò Ridolfi, où il restera jusqu'à sa mort en 1546, habitant à Santa Agata dei Goti au Quirinal qui servait au cardinal de *vigna*.

Zoroastro est ainsi présent à Rome, à Santa Agata, lorsque Francisco de Holanda séjourne à Rome. La découverte de ce dessin de Léonard de la collection de Holanda vient confirmer l'hypothèse que nous avançons déjà en 1988 de la fréquentation des deux artistes à Rome entre 1538 et 1540 et de la connaissance de l'art de Léonard par Holanda à travers lui¹⁰⁰.

Ces rencontres durent renforcer son envie de voir la fresque de la *Cène* dans le réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie à Milan, ce qu'il réussira à faire avec l'ambassadeur Dom Pedro Mascarenhas à Milan entre avril et mai 1540, sur le chemin de retour au Portugal. Cela nous vaut la déconcertante comparaison entre Ponce Pilate et le roi de France:¹⁰¹

⁹⁹ Benvenuto di Lorenzo della Volpaja, *Libro di machine, mulini...* (Venise, Bibl. Marciana, Ms. 5363, It. IV, 41 prov. Nani), f. 3r: «ricetta per rivelare una vena di metallo» (da M Zoroastro); f. 23v: «ricetta per acqua azzurra» (da Zoroastro); «modo di fare carta lucida» (da Zoroastro).

¹⁰⁰ Sylvie Deswarte, «La Rome...», 1988, p. 214; Sylvie Deswarte, *Il «Perfetto Cortegiano»...*, p. 25.

¹⁰¹ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, I, 3 «Dos Primeiros Pintores», pp. 31-34.

«Mas parece em Poncio Pilato já costume dos franceses querer el rei de Francia em Milão levar huma parede a França onde stava pintada a Cea de nosso SALVADOR de mão de Lionardo de Vince».

(Or il apparaît déjà chez Ponce Pilate comme une habitude des Français que le Roi de France veuille emporter de Milan en son pays un mur où était peinte la *Cène* de Notre Sauveur de la main de Léonard de Vinci.)

En effet, Paolo Giovio raconte dans la *Leonardii Vincii Vita*, dans son manuscrit des *Vies* de la «Trinité» Léonard, Michel-Ange, Raphaël¹⁰², antécédent directe des *Vies* de Vasari¹⁰³, que Louis XII voulut découper le mur de la *Cène* à Milan pour la remporter en France. Si cette histoire est vraie, l'idée lui en est probablement venue lors de l'une de ses Entrées triomphales dans la ville, soit le 6 octobre 1499, soit le 1^{er} juillet 1509.

Or, Holanda a lu dans la traduction italienne de l'*Histoire Naturelle* de Pline que l'empereur Caligula, enflammé de concupiscence (*accessio di libidine*), avait voulu faire transporter par son légat Pontius (*Pontio legato*) un mur de temple avec la peinture de la figure d'Hélène nue. Il savait de plus que, selon la tradition chrétienne, Ponce Pilate avait été exilé à la fin de sa vie à Lyon, d'où il était originaire. Cette plaisanterie, pour se moquer des Français, révèle cependant combien Holanda pensa à Léonard et au *Cenacolo* lorsqu'il était à Milan où il a peut-être entendu l'anecdote sur Louis XII de la bouche même de Paolo Giovio¹⁰⁴.

Si Holanda n'a pas reçu son dessin de Zoroastro à Rome, c'est à Milan qu'il avait le plus de chances de se procurer une œuvre de Léonard de Vinci. Le fonds d'atelier de Léonard, ses manuscrits comme ses dessins, se trouvaient en effet entre les mains de son ancien élève Francesco Melzi (ca. 1490-1570), qui en avait hérité à la mort du maître en 1519, les conservant dans sa villa de Vaprio d'Adda et travaillant fidèlement à la composition du *Traité de la peinture* selon les indications de Léonard¹⁰⁵. Mais si Melzi permettait la consultation de ce matériel, il avait la réputation de ne rien lâcher. Cependant Francisco de Holanda avait bien des atouts jouant en sa faveur: son appartenance à l'ambassade du roi du Portugal, beau-frère de Charles Quint, reçue par le gouverneur de Milan Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto, homme de confiance de l'Empereur, ancien compagnon d'armes de l'ambassadeur Dom Pedro Mascarenhas à la Conquête de Tunis en 1535, fils adoptif de Vittoria Colonna et grand protecteur des artistes et des lettrés; ou

¹⁰² Voir la publication des ces *Vies* de Paolo Giovio dans Paola Barrocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, I, Milan – Naples, 1971, pp. 7-23, en particulier pp. 8-9, pour l'histoire du roi de France Louis XII.

¹⁰³ Voir n. 28.

¹⁰⁴ Ángel González García donne tous les éléments pour comprendre le passage cité de Holanda (PA, I, 3, p. 31, nn. 70, 71). La traduction par Cristoforo Landino de l'*Histoire Naturelle* de Pline (Florence, 1476) a eu d'innombrables éditions aux XV^e et XVI^e siècles. Les éditions modernes en latin de Pline ne contiennent aucune mention de Pontius dans le passage en question de Pline.

¹⁰⁵ Wilhelm Suida, *Leonardo e i Leonardeschi*, Vicence, Neri Pozza editore, 2001 (1^e éd. *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929), pp. 270-272 «Francesco Melzi».

encore sa connaissance de Paolo Giovio, auteur de la *Leonardii Vincii Vita*, qu'il avait rencontré à Nice en mai 1538 et qu'il alla voir à Côme, depuis Milan...

CONCLUSION: PISTES POUR D'AUTRES DÉCOUVERTES...

Voici en marche la redécouverte de la collection de dessins de Francisco de Holanda, une collection ambitieuse réunissant les plus grands noms si l'on en juge par les dessins à ce jour retrouvés.

On peut supposer que Francisco de Holanda chercha à acquérir au moins un ou plusieurs dessins des principaux Aigles de la Peinture¹⁰⁶: outre Michel-Ange, Léonard, Raphaël et Polidoro, il faut chercher du côté des artistes qu'il visitait régulièrement à Rome: les peintres Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, mais aussi l'enlumineur Giulio Clovio, le sculpteur Baccio Bandinelli qui s'essaie alors à la peinture¹⁰⁷, ainsi que parmi les architectes, les Sangallo, moins Antonio il Giovane avec qui il parla souvent que le grand dessinateur de la famille, Giovan Battista *il Gobbo* (le Bossu), dont il copia les dessins du Mausolée d'Halicarnasse et peut-être du puits d'Orvieto¹⁰⁸ (*Antigualhas*, f. 45bis v – 46r et 43bis r), et Sebastiano Serlio, rencontré à Venise en 1539, qui lui donna de sa main son *Quarto Libro des Regole Generali di Architettura* (Venise, 1537)¹⁰⁹.

Mais en plus de ces artistes rencontrés en personne et des grands qui n'étaient déjà plus de ce monde (Léonard, Raphaël), il y a tous les artistes qu'il n'a pu contacter, tel Polidoro, déjà cité, qui vivait à Messine. Néanmoins, l'insistance avec laquelle Holanda parle de plusieurs d'entre eux dans les chapitres et dans les dialogues des deux Livres de son traité et dans ses listes d'artistes à la fin (peintres, enlumineurs, sculpteurs, architectes, graveurs, orfèvres) laisse penser qu'il possédait des dessins d'au moins certains d'entre eux.

C'est le cas de Giulio Romano, le huitième des Aigles de la Peinture, alors à Mantoue où Holanda est passé, regardant avec une attention particulière la *Sala dei Cavalli* au Palazzo Té¹¹⁰. Ou encore de Parmigianino (Parme, 1503 –

¹⁰⁶ Voir Annexe: *Tavoa dos Famosos Pintores modernos a que elles chamam Aguias*.

¹⁰⁷ Selon la liste qu'il donne dans *Da Pintura Antigua*, II, 1, p. 105: les peintres Michel-Ange, Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, l'enlumineur Giulio Clovio, le sculpteur Baccio Bandinelli, l'architecte Jacopo Melegghino et l'humaniste et ambassadeur de la République de Sienne Lattanzio Tolomei.

¹⁰⁸ *Ibid.*, I, 43, p. 186: «*Dos [arquitectos] que eu conversei e alcancei inda no meu tempo em Roma, foi mestre Antonio de Sangallo, arquitecotor do papa, o qual fez o poço em Orvieto e acaba agora a igreja de São Pedro com grande cuidado. E eu vi o modelo de sua mão [modèle en fait de la main d'Antonio Labacco], feito de madeira mui perfeito na mesma igreja*». Voir Sylvie Deswarte-Rosa, 2001, pp. 311-353, en particulier pp. 327-331: «Le milieu des Sangallo». Chez les Sangallo, Holanda a copié soit le *modello* du puits d'Orvieto, soit un dessin de Giovan Battista.

¹⁰⁹ *Ibid.*, I, 43, p. 187: «*Bastião Serlio, bolonhes, que screveu da arquitectura, o qual me deu na cidade de Veneza o seu livro da sua propria mão*». Voir Sylvie Deswarte-Rosa, dir., *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie*, 4 vols., Lyon, Mémoire Active (sous presse).

¹¹⁰ *Ibid.*, II, 2, p. 251: «*mais a obra de strebaria dos cavallos, pintados por Julio, descipolo de Rafael, que agora em Moantoa florece*» (cité dans la bouche de Michel-Ange).

Casalmaggiore, 1540), le neuvième des Aigles, occupé en 1538-1539 à peindre à Parme la voûte de Santa Maria della Steccata avec des figures monumentales de Vierges canéphores, dont on conserve de nombreux dessins préparatoires¹¹¹. Ou encore, le dixième des Aigles, Tommaso Vincidor, qu'il appelle toujours *Bolonha* du nom de sa ville natale, dont il a tant entendu parler par son père¹¹². On pourrait encore citer Giovanni da Udine, le dix-septième de ses Aigles, ou encore Francesco Salviati qu'il a forcément croisé à Rome et à Venise¹¹³. Ou encore parmi les Espagnols, Berruguete et Machuca, en quinzième et seizième positions dans sa liste des Aigles.

Il ne serait pas étonnant, enfin, qu'il possède un dessin de Baldassare Peruzzi dont Jacopo Melegghino comme Sebastiano Serlio avaient hérité d'une partie de l'œuvre graphique. Holanda place Peruzzi non pas dans sa liste des Aigles en Peinture, mais dans celle des architectes célèbres, en deuxième position après Bramante: «*Baldasara da Sienna, Depintore, a seconda [palma]*»¹¹⁴. Aux yeux de Holanda, Peruzzi est la preuve vivante du pouvoir que donne le dessin, permettant d'exceller aussi bien en peinture qu'en architecture. Aussi, lorsqu'il le cite parmi les grands architectes, Holanda tient à l'appeler «peintre» (*Depintore*) et, inversement, il le dit «architecte» (*arquitector*), lorsqu'il parle de son œuvre de peintre¹¹⁵. En effet, c'est encore une démonstration de la force illimitée du Dessin.

A côté de cette collection de dessins extrêmement précieuse, Francisco de Holanda possédait aussi, comme Giulio Clovio, une collection d'estampes, que reflète sa liste des graveurs sur cuivre, *Os famosos entalhadores de lamina de cobre*¹¹⁶, avec en premier Albrecht Dürer. Holanda de toute évidence se réfère dans cette liste au grand nombre d'estampes qu'il a en sa possession, reproduisant les monogrammes y figurant. Mais c'est là l'objet d'une autre étude.

¹¹¹ Catalogue d'exposition *Parmigianino e il manierismo europeo*, éd. Lucia Fornari Schianchi et Sylvia Ferino-Pagden, Parme, 2003, pp. 317-318, n° 2.3.109. Holanda passe par Parme sur le chemin de retour durant les premiers jours d'avril 1540. Parmigianino est alors à Casalmaggiore où il meurt le 21 août 1540.

¹¹² Nicole Dacos, «Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas», in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzeberger*, Rome-Bruxelles, 1980, pp. 61-98; Sylvie Deswarte-Rosa, 1983, n° 464, pp. 108-109.

¹¹³ Sylvie Deswarte-Rosa, 2001.

¹¹⁴ Il faut croire que Holanda a involontairement oublié Michel-Ange au début de la liste des plus grands architectes. Dans son chapitre «*Da pintura architecta*» (PA, I, 43, p. 186), Holanda place «*Baltasar de Senna, pintor e arquitector egregio*» en troisième position après Michel-Ange («*E dos [arquitectos] modernos o primeiro é mestre Micael Angello, ou Agniolo pintor e pedreiro eminentissimo*») et Bramante («*o segundo, que muitos tem por primeiro, é Bramante que começou a obra maravilhosa de São Pedro em Roma*»).

¹¹⁵ Au Second Dialogue, après avoir évoqué l'œuvre de Raphaël et de Sebastiano del Piombo, Vittoria Colonna parle ainsi de Peruzzi: «*De Baltasar de Senna, arquitector, muitas façadas de paços ha nesta cidade, de branco e preto*» (PA II, 2, p. 256).

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 367-369.

ANNEXE

Tavoa dos Famosos Pintores modernos a que elles chamam Aguias¹¹⁷

1. Querem que seja o primeiro e que a todos leve a palma MICHAEL ANGNIOLO florentim. A segunda [palma] dou a
2. LIONARDO DE VINCE, que foi o primeiro que fez ousadamente a sombra.
3. RAFAEL D'ORBINO é o terceiro, que teve infinita graça e bom ar.
4. TECIANO em Veneza de tirar ao natural.
5. Maestre PERINO &
6. POLIDORO, não sei qual ponha primeiro, porque este, valentissimo em pintar a fresco e aqueloutro de fazer de preto e branco, foi excelente.
7. Fra BASTIANO venezeano, quizera inda ser primeiro, mas de vagaroso, tardou.
8. JULIO Romano alievo de Rafael, valente coloridor e desenhador, o qual pintou os famosos cavallos ao duque de Mantoa.
9. O PARMESANINO em galantaria.
10. BOLONHA [TOMASO VINCIDOR], discipolo de Rafael, o qual alumiu os framengos nos padrões que lhe desenhou para a tapeçaria.
11. 12. 13. ANDRE MANTEGNA e MOLOSO [MELOZZO DA FORLI] e GIOTTO toscano, dos antigos.
14. O PERDONON [en fait, GIORGIONE, Holanda connait les deux peintres, mais confond leurs noms], que fez primeiro a oleo em Veneza.
15. 16. BERRUGETTO e MACHUCA, spanhoes.
17. No pintar os grotescos JOÃO DA UDINE tem a palma.
18. COINTIM [QUENTIN METSYS] entre os framengos, de lavar limpo.
19. Um Foão [contraction de *fulano*, en français «un tel», vraisemblablement le peintre catalan JAUME HUGUET] em Barcelona, de colorir.
20. M. JACOME, Italiano, pintor del-rei D. João de boa memoria.
21. O pintor portuguez [NUNO GONÇALVES] ponho entre os famosos, que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa.

¹¹⁷ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antigua*, pp. 347-352.



Fig. 1. Michel-Ange (1475-1564). Deux études à la plume pour une Vierge à l'Enfant avec l'inscription de la main du maître «Disegna antonio disegna antonio / disegna e no(n) p(er)der te(m)po» et copies à la sanguine à peine visibles d'Antonio Mini. 396 x 270 mm. British Museum. 1859-5-14-818r. Londres.

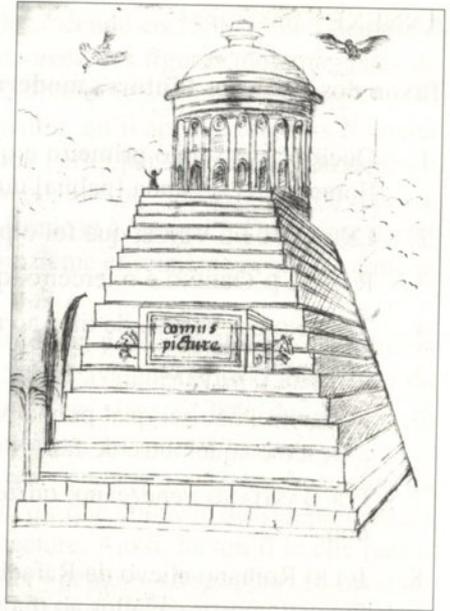


Fig. 2. La Domus Picturae, avec les Aigles de la Peinture qui la survolent, dans le manuscrit de la traduction en castillan par Manuel Denis (1563). *Libro de la Pintura Antigua* de Francisco de Holanda (f. 2v). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 3/361. Madrid.



Fig. 3. Battista Franco (ca. 1498-1561) (attr. à d'après Michel-Ange). *La Prudence*, femme au miroir avec deux putti au masque de satyre. Dessin à la plume. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Uffizi. Inv. 614 E. Florence.



Fig. 4. Francisco de Holanda (1517-1584). *Rome déchue*, avec la figure allégorique de Rome tenant un miroir et deux putti au masque dans le livre des *Antiquithas* (f. 4r). Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. El Escorial (Madrid).



Fig. 5. Anonyme. *Dessin d'homme assis*, avec l'inscription «RISCOS DE GRANDE HOMEM» de la main de Francisco de Holanda. Dessin à la plume. Lavis sépia. 390 x 250 mm. Museu Nacional de Arte Antiga. Inv. 405. Lisbonne.

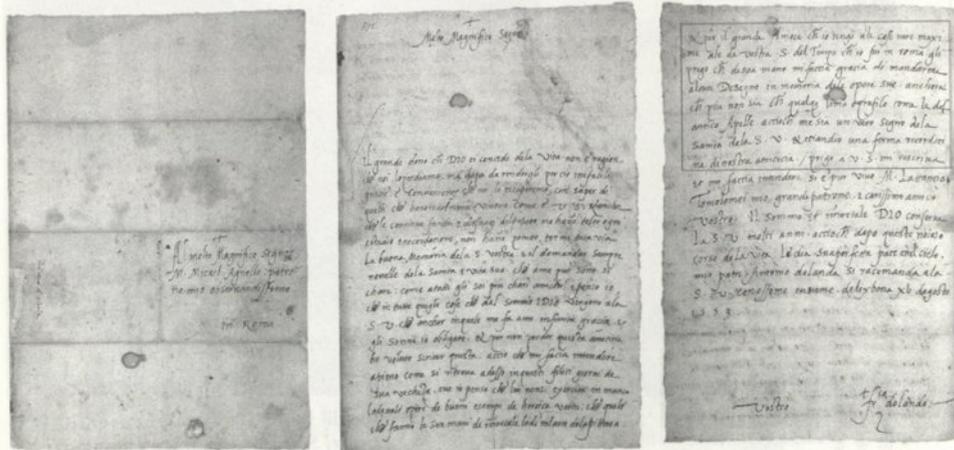


Fig. 6. *Lettre de Francisco de Holanda à Michel-Ange* où il lui demande un dessin de sa main. de Lisbonne, le 15 août 1553. Archivio Buonarroti. X, 583. Florence.



Fig. 7. Francisco de Holanda. Détail de l'inscription «RISCOS DE GRANDE HOMEM», de sa main, sur le *Dessin d'homme assis*. Museu Nacional de Arte Antiga. Inv. 405. Lisbonne.



Fig. 8. Inscription de son nom par Francisco de Holanda, dans son exemplaire des *Epigrammata Antiquae Urbis* (Rome. Jacobus Mazochius. 1521). Biblioteca Nacional. Res. 1000A¹. Lisbonne.



Fig. 9. Baccio Bandinelli (1493-1560). *Dessin pour le groupe sculpté du Castel Sant'Angelo* représentant l'archange saint Michel triomphant des sept péchés capitaux. Dessin à la plume. Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inv. 92. Paris.



Fig. 11. Comte de Caylus (1692-1765). Copie à l'eau-forte du *Portrait d'homme* de Polidoro (inversée), portant le titre *Portrait de Polidoro dessiné à la sanguine par lui-même*. Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris. Inv. 2896 (montée en vis-à-vis du dessin original). En bas de la gravure, on trouve le commentaire manuscrit de Pierre-Jean Mariette: «Ce dessin qui a appartenu successivement à M. de Piles & à M. Crozat est présentement dans le Cabinet de M. Mariette».



Fig. 10. Polidoro da Caravaggio. *Portrait d'homme*. Dessin à la sanguine sur papier préparé, avec l'inscription «RETRATO DE POLIDORO». 130 x 102 mm (feuille originale 99 x 88 mm). Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris. Inv. 2896.

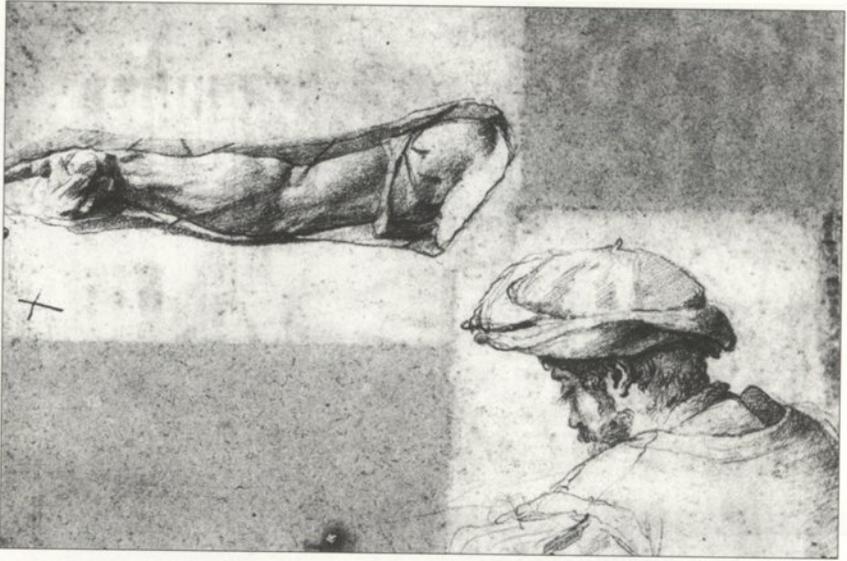


Fig. 12. Polidoro da Caravaggio (ca. 1499 - ca. 1543). *Jeune homme occupé à dessiner et Étude de bras antique*. Deux dessins à la sanguine réunis sur une même feuille, avec l'inscription sur le bord latéral droit, à la plume et encre brune: «RETRATO DE POLIDORO». 165 × 258 mm. Louvre. Département des Arts Graphiques. Inv. 6096. Paris.



Fig. 13. Polidoro da Caravaggio. *Alliance de Saturne et de Janus*. Dessin à la sanguine sur papier brun. 197 × 284 mm. Pas d'inscription, mais sans doute de la collection de Francisco de Holanda. Louvre. Département des Arts Graphiques. Inv. 6078. Paris.



Fig. 14. Polidoro da Caravaggio. *Femme et enfant avec une petite fille; deux femmes nues allongées.* Dessin à la sanguine, avec l'inscription «POLIDORO» (effacée), écrite verticalement sur le bord gauche et autre inscription «polidoro» en bas au centre. 193 x 272 mm. Louvre. Département des Arts Graphiques. Inv. 6094. Paris.



Fig. 15. Polidoro da Caravaggio. *Lavandières et autres figures de femmes.* Dessin à la sanguine sur papier préparé, avec l'inscription «POLID», écrite verticalement à la plume et à l'encre. 207 x 285 mm. Graphische Sammlung Albertina. Sc. R. 475. Inv. 399. Vienne.



Fig. 17. Polidoro da Caravaggio. Têtes d'homme barbu et d'un jeune homme, de face et de profil. Dessin à la sanguine sur papier préparé avec l'inscription à l'encre «RETRATO DE POLIDORO», suivie de mots effacés. 142 x 112 mm. Uffizi. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. Inv. 1929 F. Florence.



Fig. 16. Polidoro da Caravaggio. Lavandières. Dessin à la sanguine sur papier préparé, avec l'inscription «POLI», écrite verticalement à la plume et à l'encre. 197 x 177 mm. Graphische Sammlung Albertina. Sc. R. 475. inv. 400. Vienne.



Figs. 18-19. Polidoro da Caravaggio. *Études de figures*. Dessins à la sanguine au recto et au verso. Inscription à la plume et à l'encre «POLI», visible au verso du dessin et volontairement effacée. 272 x 184 mm. Musée National de Stockholm. Inv. NM377-78/1863.



Fig. 20. Polidoro da Caravaggio, *Paysage romain avec l'Aufiteatro Castrensse*. Dessin au lavis sépia, avec rehauts de blanc, sur papier préparé collé sur carton, avec les inscriptions manuscrites à l'encre sépia «POLIDORO» en haut au centre et «polido» en bas. 274 × 204 mm. Lisbonne, Museu de Arte Antiga. Inv. 704.



Fig. 21. Polidoro da Caravaggio, *Pietà*. Dessin à la plume et l'encre brune avec lavis et rehauts blancs sur papier préparé au lavis brun. Inscription «POLIDORO» effacée, mais encore visible en bas gauche. 261 × 210 mm. Collection particulière.



Fig. 22. Polidoro da Caravaggio (attr. à). *Scène de Jugement* (?). Dessin à la plume et à l'encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, papier lavé de bistre. Inscriptio manuscrite «RAPHAEL» de la main de Francisco de Holanda, écrite verticalement sur le bord droit de la feuille. 184 x 235 mm. Paris. Louvre. Inv. 4326



Fig. 23. Michel-Ange (1475-1564). *Couple nu entouré de personnages*. dessin à la pierre noire sur papier préparé. Inscriptio manuscrite de la main de Francisco de Holanda «OPVS MICAELIS ANGELI». 295 x 248 mm. Darmstadt. Hessisches Landesmuseum. Inv. A. E. 1280.



Fig. 24. Détail de l'inscription «OPVS MICAELIS ANGELI» au bas du dessin de Michel-Ange de Darmstadt.



Fig. 25. Léonard de Vinci (1452-1519). *Buste d'homme grotesque de profil. Pierre noire.* Inscription «LIONARDO DA VINCI», contours montrant des marques de perforations pour transfert du dessin. 382 × 275 mm. Oxford. Christ Church Picture Gallery. JBS 19.

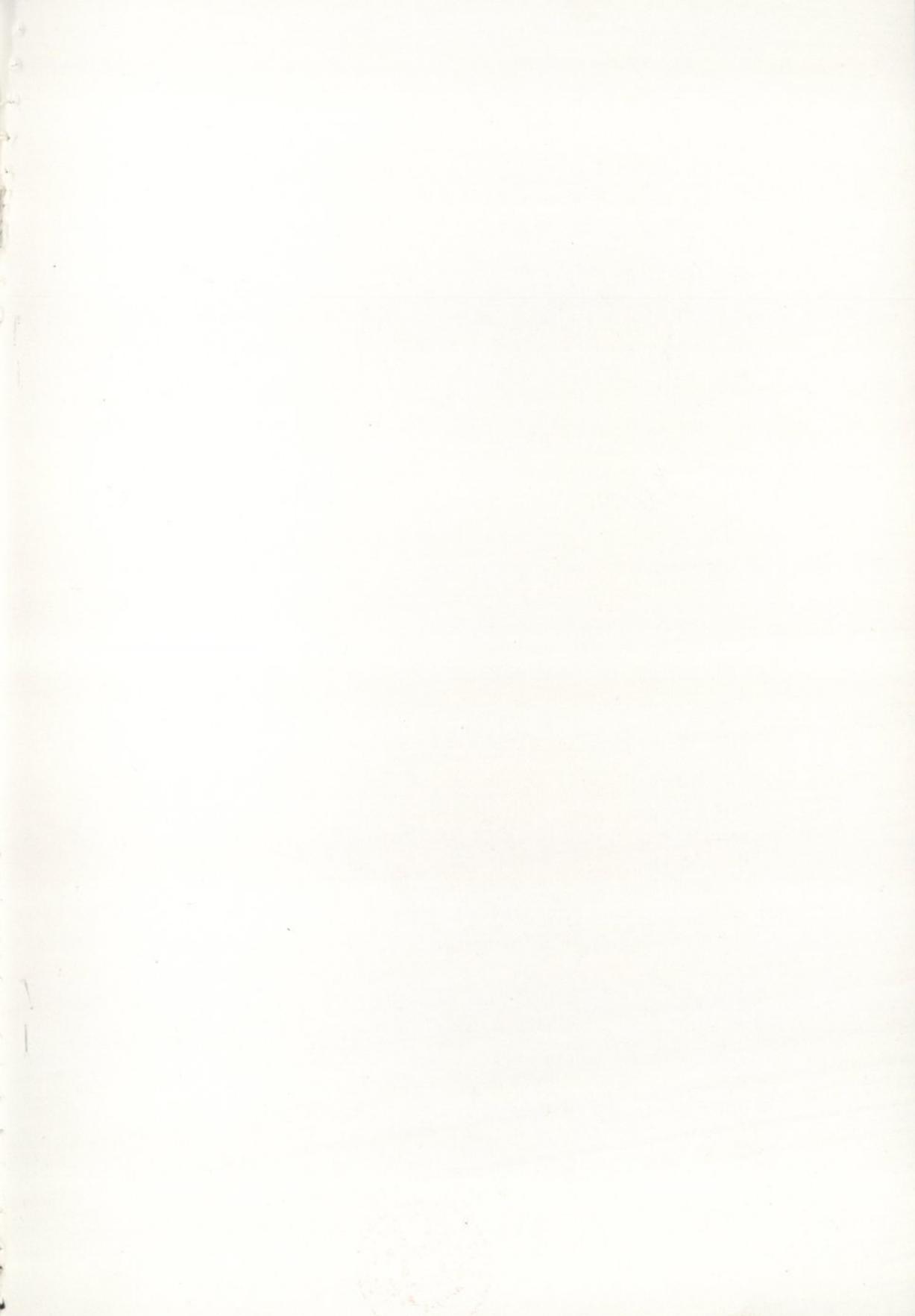


Fig. 26. Léonard de Vinci. *Cinq figures grotesques.* Dessin à la plume et à l'encre. 260 × 205 mm. Windsor Castle. Royal Library. Royal Library. RL 12495. The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II.



Fig. 27. *La zone du Quirinal avec San Silvestro et Santa Agata dei Goti.* Détail du *Plan de Rome* d'Etienne Dupérac. 1577.







SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
E INTERCAMBIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



B.A.