Artistes italiens à Fontainebleau. Expositions récentes

Carmelo Occhipinti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/393>

DOI : 10.4000/perspective.393

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2006

Pagination : 324-329

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Carmelo Occhipinti, « Artistes italiens à Fontainebleau. Expositions récentes », *Perspective* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.393>

Artistes italiens à Fontainebleau. Expositions récentes

Carmelo Occhipinti

RÉFÉRENCE

- CORDELLIER, 2004 : Dominique Cordellier, Bernadette Py éd., *Primatice. Maître de Fontainebleau*, (cat. expo., Paris, musée du Louvre, 2004-2005), Paris, éditions de la RMN, 2004. 527 p., nombreuses ill. en coul. et n. et b. ISBN : 2-7118-4772-1 ; 60 €.

- BÉGUIN, PICCININI, 2005 : Sylvie Beguin, Francesca Piccinini éd., *Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, (cat. expo., Modène, Foro Boario, Silvana Editoriale, 2005), Milan, 2005. 551 p., nombreuses ill. en coul. et n/b. ISBN : 88-8215-856-X ; 45 €.

- 1 Depuis l'exposition mémorable *L'École de Fontainebleau au Grand Palais* (1972), aucune manifestation culturelle n'a recueilli les faveurs du public et l'enthousiasme des seiziémistes français comme celle de 2005. Le Louvre a cette année-là consacré une exposition exceptionnelle à l'artiste bolonais Francesco Primatice (1504-1570) qui, durant une quarantaine d'année, fut à la fois l'auteur de nouveaux programmes décoratifs au château de Fontainebleau et à l'origine de grandes transformations dans la vie de cours et ses usages. Une autre exposition remarquable sur Nicolò dell'Abate a présenté la production de ce peintre de Modène (1509-1571) d'un point de vue essentiellement stylistique. Le peintre, après une formation en province, eut la chance d'être appelé à la cour de France en 1552 aux côtés de Primatice. Les catalogues respectifs de ces deux expositions, dont les intentions sont très différentes, ouvrent d'importantes perspectives de recherche.
- 2 L'exposition du Louvre offrait une vue d'ensemble particulièrement réussie des décorations perdues de Fontainebleau par le biais d'une présentation (à la fois chronologique et topographique) de très beaux dessins préparatoires souvent comparés aux gravures correspondantes qui en dévoilaient les inventions. Cela permettra

probablement à l'avenir de parcourir l'évolution iconographique issue des importants développements de la littérature mythologique, mais aussi celle des différents genres de l'illustration imprimée (en tenant compte de l'existence d'un marché international qui était en train de redessiner la géographie artistique de l'Europe du XVI^e siècle autour de Fontainebleau).

- 3 Dominique Cordellier, en attirant l'attention sur les témoignages contemporains, donne finalement la possibilité de suivre l'activité artistique à l'intérieur de la culture de cour. Il s'intéresse dans un premier temps à Vasari qui connut personnellement Primatice dont il reçut quelques dessins et fut une source directe d'informations pour la rédaction de sa biographie. Les Vies, rédigées en 1568, s'intégraient, comme chacun sait, dans l'optique du mécénat de cour au moment où la primauté de l'individualité des artistes cédait la place à celle du prince mécène et aux exigences de la célébration allégorique, alors que la grandeur de Rome devenait le refuge de la petitesse du présent. On se souvient pourtant des inoubliables *Precisazioni sul Primaticcio* de Paola Barocchi (1951) qui invitent aujourd'hui encore à méditer sur le moment historique dans lequel œuvra cet « artiste réceptif et élégamment médiocre », doté d'une « veine décadente » très féconde dans un contexte culturel qui recherchait l'« étourdissement du spectateur », et où tous les éléments de la culture tendaient à célébrer la principauté au sein d'une cour féodale assoiffée de modes, de nouveautés et de surprises¹. Il me semble que les études pourront considérablement avancer dans cette direction durant les prochaines années ; le catalogue du Louvre en constitue le meilleur point de départ, ne serait-ce que par la recherche bibliographique qui prend en compte les sources de l'époque : lettres d'ambassadeurs, descriptions d'entrées triomphales, contrats avec les artistes.
- 4 L'*Autoportrait du peintre* des Offices retient l'attention (cat. 1) dès le début du parcours. S'il s'agit vraiment d'une œuvre autographe de Primatice, elle est la plus ancienne que l'on connaisse à ce jour : la preuve de ses débuts en Emilie-Romagne auprès du Parmesan, reniés ensuite durant les premières années françaises sous l'effet d'une culture de cour qui ne demandait rien d'autre à l'artiste que de devenir le nouveau Giulio Romano. En effet, il faut se projeter vingt ans plus tôt, lorsque Primatice vivait entre Venise et Mantoue, et se souvenir de cette peinture grumeleuse et grasse appliquée d'un geste faussement désinvolte pour le col blanc de la chemise, et de l'absence de contour linéaire : éléments témoignant de la maturité acquise par rapport à Raphaël dont l'œuvre est désormais vue à travers les yeux du Parmesan qui n'avait précisément d'autre ambition que de devenir le nouveau Raphaël. Ce « raphaélisme » provincial, qui distinguait encore les maîtres de Primatice, semble complètement dépassé, au moins en ce qui concerne ceux que Malvasia désignait comme tels : Bagnacavallo pour le coloris et Innocenzo da Imola pour le dessin.
- 5 En France, dès 1532, Primatice devint justement celui qui divulgua les inventions de Giulio Romano : comme celle, destinée à avoir un vif succès au sein de l'école de Fontainebleau et dont témoigne le dessin anonyme représentant le Char du Soleil et de la Lune du Louvre (cat. 2), qui vise à produire de plaisants effets au moyen d'une ligne aux contours nets ne cherchant pas à donner l'illusion du volume, pas même dans les rehauts de blanc dont le pigment est utilisé comme s'il s'agissait de poudre de riz, et à orner la composition de détails antiquisants. À partir de ce moment, il fallait favoriser les ambitions érudites du public français tout en satisfaisant leurs habitudes de perception encore naïves à l'époque.

- 6 éclairés par des témoignages écrits, les dessins permettent d'imaginer l'atmosphère du château que Primatice, tout en dirigeant un atelier concurrent à celui de Rosso Fiorentino, dut rénover durant les années 1530. Il commença par les Chambres du roi et de la reine aujourd'hui disparues (cat. 9 et 11). Il me semble qu'à ce point, certaines questions d'ordre théorique et linguistique mériteraient d'être plus amplement considérées dans le futur : la frise de la Chambre du roi, parcourant les quatre murs de la pièce, était composée d'une alternance de tableaux en trompe-l'œil et de ronde-bosse en stuc produisant d'innombrables possibilités de mises en rapport entre techniques et matériaux différents ; les inscriptions originales sur les feuillets (« ce cadre est celui qui soutient le ciel de la chambre », « ce cadre en bois soutient le plafond de la chambre », « ces caryatides en stuc de relief moyen et de taille réelle sont au nombre de quatre par façade ») faisaient référence aux transitions de chaque partie qui fonctionnaient sur un jeu de contraste entre l'efficacité visuelle des histoires peintes et la variété des points de vue des figures en stuc que le visiteur pouvait toucher². Toute cette richesse décorative demeura probablement présente à l'esprit de Cellini lorsqu'il réalisa la base de son *Persée*. Toujours est-il que lorsqu'il rentra de France, il fut immédiatement intéressé par la problématique du parallèle entre les différents arts (paragone), notamment ce qui concernait les spécificités du colosse, et l'importance du rapport entretenu entre les techniques.
- 7 L'incidence de ces questions était manifeste sur les parois de la galerie François I^{er}. Pour les évoquer dans l'exposition, le choix s'est porté sur l'une des six célèbres tapisseries réalisées dans les années 1540 et conservées à Vienne (cat. 14). Ces dernières sont bien plus que des copies des différents registres de la galerie, ce sont des interprétations conscientes dont les étoffes exaltent la variété chromatique des matériaux utilisés, comme la dorure, les stucs, les boiseries du plafond, les festons de fruits, les canards représentés en plein vol, ou encore les putti qui jouent avec les figures en stucs autour du tableau ovale en trompe-l'œil où se détache une Danaé monumentale. Cette figure mythologique dénote un certain formalisme à la Michel-Ange dont Primatice prit probablement connaissance par l'intermédiaire de gravures ; Danaé est étendue sur des coussins aux tissus infiniment variés qui rappellent l'attention quasi maniaque portée par les chroniqueurs de l'époque à la préciosité des matériaux, aux objets luxueux, petits et grands... Nous devrions plutôt nous demander pourquoi l'ambassadeur de Mantoue, en visite au château en 1540, n'approuva pas la grande variété des choix de Rosso dans cet espace trop étroit et la « laideur » des peintures (trop excentriques ? de trop mauvais goût ?), alors que les stucs du Bolognais s'imposaient par leur grâce : les caryatides représentaient ce que l'artiste pouvait faire de plus émilien. Il semble évident que la culture antique et la réflexion sur la forme de l'allégorie imposaient un dialogue inédit entre les techniques que les frontières disciplinaires actuelles ne permettent pas d'apprécier.
- 8 *La Sainte famille* de l'Ermitage (cat. 21) était particulièrement mise en valeur dans l'exposition. Depuis qu'elle fut attribuée par Giuliano Briganti, elle nous permet de voir comment Primatice peignait dans sa manière la moins officielle durant les années 1540 : une peinture régionale nostalgique dont les idées formelles rappelaient Michel-Ange par la torsion des corps à la plastique dissoute dans un accord de couleurs et de matières. Ces enfants grassouilleux évoquant Bertoia renvoient aux putti dessinés durant ces mêmes années (cat. 93 et 95 : à la manière de Parmesan) ou bien des peintures (cat. 122 : le beau fragment de La Forge de Vulcain sur lequel D. Cordellier a

le mérite d'attirer l'attention en affirmant qu'il s'agit probablement de l'œuvre originale qui décorait la cheminée du Cabinet du roi, connu par un dessin célèbre). Durant ces années-là, Cellini reprochait au peintre ces « expédients à la lombarde » et sa prétention à se considérer comme un interprète de l'antiquité classique.

- 9 Regarder vers la Rome antique était la direction que François I^{er} voulait suivre en s'adressant au peintre-sculpteur émilien, dans le but de faire de Fontainebleau la capitale artistique de la France. Au début des années 1540, les témoins de la vie de cour étaient véritablement ébahis quand ils voyaient des habits de carnaval dont la poitrine accueillait des représentations de ruines antiques dont la devise était la suivante : « Roma qualis fuit, ipsa ruina docet », ou pourvus de dispositifs mécaniques internes qui faisaient l'effet de statues antiques en mouvement ramenées à la vie par la couleur et la voix. En suivant les indications des ambassadeurs de Ferrare, D. Cordellier a retrouvé les dessins des masques les plus admirés dont l'idée prime sur la qualité de réalisation. Le plus remarquable est celui du Getty (cat. 28) qui témoigne de l'invention de Primatice lorsqu'il réalisa ce projet de costume pour le roi en 1542³.
- 10 Malgré l'engouement romanisant courant à l'époque, Primatice se mit à la recherche d'un monde poétique qui lui était propre. Dans le groupe de dessins pour la Chambre de la duchesse d'étampes (cat. 94-104) il nous semble possible de retrouver, en 1541-1544, la même main que dans le tableau de l'Ermitage : le plasticien désormais désinvolte amincit et allège les figures dans une ligne sinueuse rappelant Parmesan ; les proportions se perdent, les membres commencent à se désarticuler, l'exécution devient rapide. Le dessin de la *Fête masquée de Persépolis* (cat. 103) laisse supposer que les orangés et les rouges durent être éclatants en peinture pour ce tableau placé au-dessus d'une cheminée, comme pour la Forge de Vulcain déjà mentionnée avec ses putti aux visages enflammés par la chaleur des braises. La scène représente le moment festif qui précéda le désastre dont la villa la plus fastueuse de Perse fut victime. La perspective est rigoureuse et l'espace parcouru par des figures ressemblant à des langues de feu. Il est possible qu'Ippolito d'Este se soit souvenu de cette fresque perdue quand, pendant les heures d'oisiveté à Tivoli, Ligorio lui narrait l'incendie de Persépolis qui détruisit le palais construit en bois de cèdre⁴.
- 11 C'était le début de la gigantesque entreprise qui occupa le maître jusqu'en 1570 : les fresques de la *Galerie d'Ulysse* (cat. 137-189). Nicolò dell'Abate participa à leur réalisation dès 1552 avant de décorer la Salle de bal (1553-1556, cat. 215-224). Les dessins préparatoires, qui dès lors seront toujours plus profonds et fusionneront dans la peinture, révèlent un Primatice dont la maturité à interpréter la « manière moderne » s'accroît à mesure que les années passent, comme l'a décrit Vasari. Cette modernité est une nouvelle fois présente dans les dessins de la voûte de la chapelle de l'Hôtel de Guise (1556) : la maîtrise technique des décors est particulièrement surprenante. Nous comprenons mieux ce que Vasari entendait lorsqu'il faisait référence à ces inventions réalisées par Nicolò dell'Abate, il parlait de « fusion » : l'union admirable de la composition de chaque partie impliquait une perte de cohésion formelle, comme l'atteste l'usage de la sanguine si granuleuse ainsi que les traits ostensiblement répétés probablement en souvenir du Jugement dernier de Michel-Ange, une œuvre « dont la peinture est si unifiée et maîtrisée qu'elle paraît avoir été faite en un jour » (Vasari).
- 12 L'exposition sur Nicolò dell'Abate présentait en revanche un « contexte élargi » aux contemporains dont la présence suscita d'ailleurs l'intérêt des spécialistes ces dernières années : Benvenuto Tisi dit Garofalo, Dosso et Battista Dossi, Giacomo Bertucci dit

Jacopone da Faenza, Herri, met de Bles, Filippo da Verona, Pellegrino Munari, Gian Gherardo dalle Catene, Giulio et Giovanni Taraschi, Antonio Begarelli, Albert Dürer, Luca de Lyde, Lorenzo Leonbruno, Giacomo Mocetto, Marcantonio Raimondi, Gaspard et Francesco Pagani, Corrège et Parmesan, pour ne citer qu'une infime partie des artistes représentés dans l'exposition.

- 13 Pour resituer les limites géographiques et historiques, je crois qu'il est utile de revenir sur la synthèse suggérée par Luigi Lanzi dans la *Storia pittorica della Italia*⁵ (qui prenait en compte toute la tradition historiographique locale, de Vedriani à Tiraboschi en passant par Scannelli) au sujet de la soi-disant seconde époque de l'école de Modène lorsqu'au « XVI^e siècle, on imite Raphaël et Corrège ». Une partie de la critique se fondait sur les caractéristiques suivantes : en premier lieu, la vision du style de Nicolò dell'Abate que l'on peut qualifier de « mixte », à la fois dépendante de sa formation lombarde et de l'assimilation progressive de l'école romaine, vision adoptée par différents auteurs. Vasari d'abord, qui en 1568 situe explicitement Nicolò dell'Abate parmi les « Lombards », ces peintres « sans dessin » du milieu padouan et ferrarais, très éloignés de la manière « terrible » des suiveurs de Raphaël ; Scannelli ensuite, qui en 1657 le présente parmi les « excellents Lombards » ; Malvasia enfin, qui en 1678 exhumait fièrement le sonnet d'Agostino Carracci dans lequel l'éclectisme de Nicolò dell'Abate s'institutionnalisait : il était capable d'unir « le dessin de Rome », « le clair-obscur vénitien » et « la digne luminosité coloriste lombarde ». Roberto Longhi, fidèle à cette tradition critique par écoles établie grâce à Lanzi, qualifiait ainsi les débuts du peintre dans les toiles de Modène attribuées aujourd'hui à Gian Gherardo delle Catene (cat. 15-16) et conçues au cours des années 1520 dans une ville marquée par l'empreinte de Dosso Dossi en même temps qu'exposée aux nouveaux apports du raphaélisme.
- 14 L'autre acquisition tient au lien entre Nicolò dell'Abate et le grand sculpteur Antonio Begarelli, qui émergent tous deux d'un milieu émilien au raphaélisme provincial, et qui sont tous deux capables de dialoguer avec les courants italiens, romain et lombard en particulier, grâce à leur référence commune au Corrège⁶. Il faut cependant reconnaître que la partie de l'exposition la plus réussie était celle consacrée à Begarelli. Elle s'appuie sur le travail de réflexion engagé par Massimo Ferretti dont les textes eurent le grand mérite de rouvrir les frontières entre l'histoire de la sculpture et celle de la peinture, frontières qui restaient par ailleurs fermées à Fontainebleau et à Paris au XVI^e siècle⁷. C'est dans ce contexte qu'émerge le petit panneau Saint Placide qui accueille sous la chape les nonnes bénédictines de Sainte-Euphémie de la galerie Estense (cat. 120).
- 15 Les fragments de fresques provenant de la frise des Beccherie de Modène nous conduisent déjà à la fin des années 1540, lorsque Nicolò dell'Abate s'orientait, en particulier dans le Concert (cat. 27c-d), vers une peinture répondant aux codes mondains de la cour des Este et suivant les préceptes établis par Dosso Dossi dans le rendu chromatique. Les bas-reliefs en trompe-l'œil de tradition romaine nous permettent d'imaginer les frises perdues de Dosso Dossi au château de Ferrare, très admirées plus tard par Serlio, alors que les putti vendangeant dont on trouve le modèle dans les gravures de l'époque prouvent que les artistes étaient disposés à prendre en compte les données de la culture romaine dans leurs inventions figuratives.
- 16 Entre-temps, au terme de l'année 1540, Nicolò dell'Abate, saisi par la vision de la voûte de la Steccata, achevait la *Crucifixion* (cat. 34) et la *Madone au Christ trônant* entourée de saints (cat. 32), dont le rendu craquelé est purement pictural et s'oppose au tableau

d'autel tout proche peint par Francesco Salviati (cat. 31) qui, pour sa part, traduit Parmesan en termes toscans par un surcroît d'élégance. Mais on peut penser que le voisinage d'un chef-d'œuvre du Corrège tel que le *Repos durant la fuite en Égypte*, conservé aux Offices (cat. 39), des dessins magnifiques du même artiste (cat. 41), d'œuvres de Mazzola Bedoli (cat. 43-46) ou encore de Pordenone (cat. 49), comme ce Dieu le Père porté par des anges réalisé vers 1530-1532 qui est un hommage stupéfiant au Corrège, risque de rabaisser quelque peu le pauvre Nicolò dell'Abate, incapable d'atteindre ces sommets. L'aboutissement le plus intéressant qui est aussi le moment où l'art lombard, conscient de lui-même, se remplit d'orgueil, culmine cependant avec la réalisation du Martyre des saints Pierre et Paul, achevé en 1547 pour l'église Saint-Pierre de Modène aujourd'hui perdu et connu grâce aux dessins préparatoires à la sanguine du Louvre (cat. 85).

- 17 Au début des années 1540, la poésie de Nicolò dell'Abate éclatait dans les fresques de la Rocca Boiardo di Scandiano (cat. 51-54, 62-63, 69). Le peintre y déployait en effet ses dons personnels d'illustrateur ; il est à la recherche d'une syntonie avec les romans de chevalerie que l'on décèle dans le rendu des costumes contemporains du Concert de format octogonal conservé désormais dans la galerie Estense ; dans les lunettes, nous sommes plongés dans une atmosphère émilienne antiromaine, que ce soit dans les tons fondus ou les lueurs jaunâtres du ciel⁸.
- 18 En 1545, il peignait à fresque les scènes de l'histoire romaine dans la Salle du Feu du Palais communal de Modène (cat. 83) dont l'auteur du programme n'était autre que l'académicien Ludovico Castelvetro. Ce thème confrontait l'illustrateur aux grands programmes décoratifs des successeurs de Raphaël. Nicolò dell'Abate n'était pourtant jamais allé à Rome et son expérience provinciale ne lui permettait pas de répondre à l'exigence documentaire de la scène. Dès lors, il ne lui restait que la possibilité de viser une dimension suggestive rapide, une qualité picturale toute émilienne dans sa gamme chromatique, dans la clarté du coucher de soleil derrière la ville médiévale de Modène et sur laquelle les masses obscures des arbres surgissent. Nous pourrions en dire autant des *Travaux d'Hercule* peints à fresque peu de temps avant la Rocca Meli Lupi di Soragna (cat. 70-77), où le misérable accent romain du peintre s'abaissait à utiliser les gravures d'Agostino Veneziano et de Jacopo Caraglio dans un traitement caricatural des anatomies de Michel-Ange, seuls les ciels incendiés de jaune conférant à l'ensemble une atmosphère irréelle.
- 19 Certaines pages de Ludovico Castelvetro (Modène 1505-vers 1571), oubliées dans le catalogue, auraient pu immerger l'interprète d'aujourd'hui dans l'actualité des discussions sur la représentation figurative à l'époque. Je fais référence à la *Poetica d'Aristotele volgarizzata* (Vienne, 1570) où il est question des problèmes concernant l'imitation de la nature et où se trouve théorisée la différence entre histoire et poésie, c'est-à-dire entre le vrai et le vraisemblable, entre la tragédie et la fable. Et c'est ici que, contre le classicisme idéalisant de Perino del Vaga qui se fondait sur l'étude des statues classiques et non sur le vrai de la nature, Castelvetro affirmait sa propre inclination pour le réalisme : « L'art de peindre ne consiste pas à faire une figure belle en tout point, ou laide en tout point, mais à la faire semblable à la vérité, à la nature, à la vie [...] qu'elle soit belle ou laide ou entre les deux⁹ ». Cette affirmation est en parfait accord avec une certaine tradition émilienne empreinte d'un classicisme naturaliste. C'est dans le Buste de Carlo Sigonio façonné par Begarelli (cat. 145) que nous pouvons trouver une idée de ce que pouvait vouloir dire Castelvetro sur l'imitation de la nature,

tout comme Nicolò dell'Abate lors qu'il tentait dans ses portraits de donner « les signes distinctifs d'une condition sociale faisant en sorte que le portrait devienne un document » (cat. 148), pour reprendre les mots de Vera Fortunati¹⁰. C'est durant sa période bolonaise, entre 1549 et 1552, que Nicolò dell'Abate devint un très original interprète de Parmesan. Nous sommes sous le règne de Jules III, et le classicisme romain frappait à la porte des peintres de toute l'Italie : c'est ainsi que les gravures des fresques de la chapelle Sixtine ramènent Nicolò dell'Abate vers l'interprétation formaliste de Michel-Ange dans les Histoires de Roland furieux du palais Torfanini (cat. 109) où les nus deviennent jaunes tout comme le ciel et les dorures, dans un chatolement poétique. Pour le peintre, c'est le moment de se consacrer aux décors allégoriques des appareils éphémères, comme en témoignent d'intéressants dessins que l'on attribue à des artistes proches de Vasari. Dans l'un d'entre eux, conservé au Louvre (p. 120), l'historien Malvasia appréciait l'alliance de la grâce de Raphaël et de la vivacité de Parmesan.

- 20 En effet, lorsqu'il se libérait des contraintes culturelles, des souvenirs de Marcantonio et de Michel-Ange, Nicolò dell'Abate retournait à une expression toute émilienne de sa personnalité. L'esquisse du Concert des Offices (cat. 115) en est un bel exemple, il s'agit de l'un de ses plus fascinants dessins, qui peut être mis en rapport avec les fresques du palais Poggi. On y trouve un art d'une modernité toute émilienne que Primatice aurait voulu transmettre à la cour d'Henri II où le souvenir de la glorieuse tradition féodale régnait toujours et où l'on préférait tournois et jeux de cartes. En ce qui concerne la période française, la valorisation de Nicolò dell'Abate en tirera profit surtout par la connaissance de la vie de cour de l'époque grâce au témoignage de ces ambassadeurs étrangers qui s'appliquèrent à décrire la vie et l'art, et qui pourront suggérer à l'historien, mais aussi à un public plus vaste, un angle d'approche stimulant.

NOTES

1. Paola Barocchi, « Precisazioni sul Primaticcio », dans *Commentarii*, II, 1951, p. 203-223.
2. En 1540, le roi invita l'ambassadeur d'Angleterre à monter sur un tabouret pour toucher les figures.
3. Carmelo Occhipinti, « Un disegno del Primaticcio : la maschera di Francesco I per il carnevale di Parigi del 1542 », dans *Studi di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Naples, 2001, p. 239-248.
4. Voir surtout le texte de Curzio Rufo qui fut publié en français à Paris, en 1534, 1540 et 1555. Je renvoie à mon édition numérique de Ligorio, consultable sur le site Internet de l'École normale de Pise (www.sns.it).
5. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795.
6. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1678, I, p. 127. Malvasia, sur les traces de Vedriani, y fait déjà référence : « Tout comme un certain Begarelli fut un divin sculpteur, Nicolò dell'Abate fut très célèbre dans la peinture et vénéré lui aussi dans cet art » [« siccome il detto Begarelli fu un miracolo nella scoltura, così Nicolò dell'Abate fu celeberrimo nella pittura, e un miracolo ancor egli in quest'arte »].

7. Voir surtout l'article de Massimo Ferretti, « Ai margini di Dosso (tre altari in San Pietro a Modena) », dans *Ricerche di storia dell'arte*, 17, 1982, p. 57-75.
 8. Les citations de gravures ou d'illustrations de l'Énéide, mises en évidence dans l'exposition, dénotent un manque d'originalité dans l'invention qui, se fiant à des illustrations déjà existantes, se concédait toutefois quelques effets chromatiques personnels et quelque peu bizarres.
 9. « L'arte del dipingere non consiste in fare una figura in sommo grado bella, o in sommo grado brutta, ma in farla simile al vero et al vivo et al naturale [...] o bello o bruto o mezzano che si sia », dans Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, II, Milan/Naples, 1973, p. 1578-1582.
 10. « I segni distintivi di una condizione sociale rendendo il ritratto un documento ».
-

INDEX

Keywords : school of Fontainebleau, decor, court, patroning, paragone, materials, ancient culture, fresco

Mots-clés : école de Fontainebleau, décor, cour, mécénat, paragone, matériaux, culture antique, fresque

Index géographique : France, Italie

Index chronologique : 1500

AUTEURS

CARMELO OCCHIPINTI

École normale supérieure de Pise, c.occhipinti@sns.it