

« MANIERA ZUCCARESCA » ET RÉACTIONS INDIVIDUELLES

OBSERVATIONS SUR LES DESSINATEURS AUTOUR DE FEDERICO ZUCCARI

Federico Zuccari, est, comme Baccio Bandinelli ou Luca Cambiaso, un peintre auquel il a été attribué un très grand nombre de dessins. Dans son cas, ce n'est pas tant une question de technique graphique ou de formes que d'une communauté de langage reposant sur une identité mentale, fortement marquée par une appartenance régionale. Ces dessins ont en commun d'avoir été réalisés dans une période élastique entre 1570 et 1600/1610, dans une zone géographique aux contours incertains, couvrant l'Italie centrale entre Rome, Urbino et Sienne et même Florence. Un certain nombre de personnalités ont été englouties, en tant qu'individualités, dans cette grande nébuleuse « zuccaresca ». ¹ Le phénomène est spécifique et cela est d'autant plus frappant qu'il ne se répète pas avec un artiste comme Girolamo Muziano, qui a pourtant rayonné dans les mêmes régions (Loreto, Venise) tout en assumant sous le pontificat de Grégoire XIII des responsabilités officielles bien plus prestigieuses que celles de Federico. Curieusement, le nom de Federico – ou celui de Taddeo, ce qui d'une certaine manière du point de vue de la mémoire collective ne fait qu'un – se trouve ainsi associé dans les collections anciennes aux dessins d'artistes qui, tout en travaillant dans les mêmes sphères culturelles, se sont pourtant nettement démarqués de lui, de ses choix esthétiques, de son pathos. Giovanni Guerra nous en fournit un bon exemple avec son étude pour une *Allégorie*, autrefois liée au nom de Zuccari (Louvre, Inventaire 11 689) (fig. 1). ²

On a sans doute beaucoup prêté à Federico en raison de son rôle polémique, de son aura d'artiste engagé, de son effort de théorisation qui plaçait le dessin au faite de l'expression artistique, de sa position de *leader* dans la défense du statut de l'artiste. D'autres raisons expliquent la multiplication des attributions à Federico Zuccari portées sur les dessins, le fait qu'on ait si facilement imité son écriture, son graphisme, et aussi qu'on l'ait autant copié ou pastiché. Lui-même multipliait les versions d'un même dessin, quand celui-ci était particulièrement important. Tel est le cas de la *Porta virtutis*, dont on connaît plusieurs versions et des études avec variantes (Paris, collection particulière) (fig. 2). ³ D'autre part, Federico copia, dans sa jeunesse, des dessins de son frère aîné, Taddeo. On en a plusieurs exemples. Ces copies ont accru la diffusion d'un style commun. Il est sans doute utile de rappeler que les dessins font partie des pièces à conviction utilisées pour départager l'œuvre des deux frères. Le dessin de la *Dormition de la Vierge* pour la Chapelle Pucci à la Trinità dei Monti (Londres, British Museum, Inventaire 1949-8-12-9) ⁴ est suffisamment personnel pour que l'on puisse affirmer que Federico est bien l'auteur du projet, même si Taddeo, à qui la commande avait été passée en 1563, a réalisé la peinture. L'influence des deux artistes a été d'autant plus forte que Federico a opéré volontairement une symbiose avec son aîné pour forger son propre style. Autre exemple: il a fallu la découverte d'un document d'ar-

¹ Je remercie chaleureusement les collègues de la Soprintendenza per i Beni artistici e Storici delle Marche – particulièrement Benedetta Montevarchi – et de l'Università degli Studi di Urbino pour leur aide lors de la mission de recherche que j'ai effectuée dans les Marches.

² Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 11689. Plume, encre brune, lavis brun, sur pierre noire. H. 0,089; L. 0,206 m.

³ Paris, collection particulière. Plume, encre brune, lavis brun, sur pierre noire. H. 0,235; L. 0,163 m.

⁴ Voir Philip Pouncey et John Gere, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome c. 1550 to c. 1640*, Londres 1983, 2 vols., I, p. 187, n. 294, II, pl. 273; voir aussi le n. 293.



1. Giovanni Guerra, *Allégorie*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



2. Federico Zuccari, *Etude pour l'Allégorie de la Porta virtutis*. Paris, collection particulière

chives irréfutable pour que l'*Annonciation* (Rome, Santa Maria dell'Orto, 1561) soit acceptée comme étant de Federico et non de Taddeo. On a beaucoup dit que Federico était un vulgarisateur de la fin du siècle. Pour John Gere «Il eut une grande influence à travers l'Europe, car il avait réduit les éléments du style tardif de son frère en une série de formules aisément imitables». Certes, les choses sont plus complexes, mais dans son essence l'affirmation se justifie par cette diffusion graphique qui nous intéresse.

Un troisième fait a occasionné la multiplication des confusions. La masse elle-même des dessins de Federico, dessinateur acharné, disponible pour son entourage, a joué dans le sens de la diffusion de son style. Zuccari devait lui-même encourager une pédagogie reposant sur l'exercice académique de la copie de ses propres études par des artistes plus jeunes. On se trouve ainsi souvent devant des dessins troublants, dont le niveau d'originalité n'est pas clair. Le dessin de l'*Allégorie féminine* de la Salle des Fastes farnésiennes de Rome (anciennement dans la collection Gaud; New York, collection Taubman) est-elle une étude préparatoire définitive par Taddeo? une mise au net un peu appliquée faite par Federico, ou par un membre de l'atelier, devant être insérée dans le processus de préparation des fresques? une copie d'atelier d'un dessin perdu?⁵

⁵ E. James Mundy, catalogue de l'exposition *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, Milwaukee 1989, p.134, n.37, semble avoir rencontré la même difficulté à délimiter la position de ce dessin.

La diffusion dans les Marches: les dessinateurs Gian Giacomo Pandolfi, Antonio Cimatori (il Visacci), Filippo Bellini

Une des adhésions typiques au mode de dessiner de Federico Zuccari, à partir des années 1580, est celle d'un dessinateur dont de nombreuses feuilles ont pu être regroupées en raison de leur similitude d'écriture. Cet artiste fut désigné par Philip Pouncey dans ses notes manuscrites comme «The Master of the Windsor Zuccaro Drawing». Un certain nombre de feuilles ont été ainsi regroupées autour d'un dessin des collections royales britanniques attribué à un suiveur inconnu de Federico Zuccari et représentant une *Lunette avec quatre femmes regardant le départ d'un navire* (Windsor Castle, Inventaire 5047).⁶ L'histoire relatée ici n'est pas profane. Elle fait allusion à la scène de l'histoire d'un saint, peut-être pourrait-on y voir un épisode mettant en scène sainte Monique, car il s'agit d'une matrone. Le dessin pourrait être un projet pour une lunette d'une chapelle ou d'un cloître dédié à l'histoire de saint Augustin. Il se caractérise par une technique de plume serrée, de lavis, de fins rehauts de gouache blanche produisant des plis cassés dessinés avec acuité grâce à un travail de pinceau précis. De nombreuses recherches dans l'entourage zuccaresque des Marches m'ont conduite au nom de Gian Giacomo Pandolfi, un nom qui m'avait été par ailleurs suggéré par Luciano Arcangeli. L'identification de l'un de ces dessins avec une œuvre certaine de Gian Giacomo Pandolfi (Pesaro 1567–1636) me permet à présent de confirmer ce qui n'était encore qu'une hypothèse en 1993, lors de mon intervention au colloque de Rome. En effet le dessin de la *Visitation* (Berlin, Kupferstichkabinett, Inventaire KdZ 16716) (fig. 3)⁷ est l'étude préparatoire directe pour le tableau de même sujet, également cintré, toujours en place à Pesaro, à Santa Maria in Porto (fig. 4).⁸ Les dessins de Pandolfi (au Louvre, aux Uffizi, au British Museum et dans divers musées) sur lesquels je reviendrai dans une publication ultérieure, ont pour sujet des scènes religieuses marquées par une iconographie typique du développement du culte des saints, en particulier des premiers martyrs, et d'une piété très sensible.

L'exemple de Federico Zuccari est au centre de tous les dessins de Pandolfi, aussi bien du point de vue purement graphique que dans la conception des formes et des compositions. J'avais abordé la question de ces rapports avant même d'avoir identifié cet auteur, à l'occasion de l'exposition du Louvre dédiée à Philip Pouncey, où furent présentés côte à côte sous le nom du «Maître du dessin de Zuccaro à Windsor» une grande étude décrite traditionnellement dans les inventaires comme *Saint Basile baptisant un vieillard* (Paris, musée du Louvre, Inventaire 11 571),⁹ et le dessin de Federico Zuccari pour le *Baptême du Centurion Corneille* (Paris, musée du Louvre, Inventaire 2661), un projet pour la Cappella Paulina du Vatican.¹⁰ La comparaison fit ressortir ce qu'il y a d'un peu fixe dans ce dernier. Malgré des variantes importantes, la perfection du tracé, sans mise aux carreaux, permettrait de penser que cette grande feuille est le projet final pour la fresque. On se rappelle que Federico Zuccari reprit les travaux interrompus entre 1580 et 1584, suite au bannissement imposé par Grégoire XIII. L'élargissement des figures, leur disposition en un groupe massé à l'avant de la scène, avec la large ouverture vers le fond dans le projet de Federico Zuccari constituent la base du langage de Pandolfi, alias «Maître du dessin de Zuccaro à Windsor», pour qui ce genre de dessin prend valeur de «paragon». La première œuvre documentée de Pandolfi, une *Transfiguration* (Rieti, S. Caterina) est datée de 1595.¹¹ La plus tardive serait sans doute la peinture d'un musée français, signée et datée de 1626.¹² Il est surtout connu pour la décoration de l'Oratorio del Nome di Dio, à Pesaro, où se manifeste à un haut degré sa culture «zuccaresque». Fils de peintre, il est dans la *bottega* de Federico Zuccari en 1583 à Loreto. A partir de 1589 il est à Rome, après un séjour en Espagne, qui dura de 1585 à 1588. Il convient de souligner pour cet artiste et ceux de son milieu l'importance du cycle des fresques de l'*Histoire de la Vierge* peintes par Federico Zuccari dans la chapelle des ducs d'Urbino, à la basilique de Loreto, fruit de la volonté politique de Francesco Maria II.¹³

⁶ Windsor Castle, Inventaire 5047. Plume, encre brune, lavis brun, rehauts de blanc, sur papier bleu, mis aux carreaux à la pierre noire. H. 0,232; L. 0,353 m. Voir Arthur E. Popham et Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londres 1949, n.1058, fig. 198.

⁷ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inventaire KdZ 16716. Plume, encre brune, lavis brun, sur pierre noire. H. 0,310; L. 0,208 m.

⁸ Sur Pandolfi, voir Federica Tesini, *Gian Giacomo Pandolfi, un manierista a Pesaro tra XVI e XVII secolo*, tesi di laurea, Università di Urbino, relatore Pietro Zampetti, 1985–1986 (non publiée).

⁹ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 11571; voir à ce propos C. Monbeig Goguel, catalogue de l'exposition *L'œil du connaisseur. Hommage à Philip Pouncey*, Paris, musée du Louvre, 1992, n.95, repr.

¹⁰ Voir dans le catalogue cité à la note précédente, la notice par Lizzie Boubli, n. 74, repr.

¹¹ Luciano Arcangeli, catalogue de l'exposition *Antologia di Restauri*, Rome, 1982, p.62, sous n.21.

¹² Pierre Rosenberg, «Un Andrea Lilli inédit et une postille sur Pandolfo da Pesaro», *Notizie di Palazzo Albani*, 15 (1986), p.44–46.

¹³ Sur Federico Zuccari dans les Marches, avec ses conséquences sur le «Manierismo metaurensis», voir Luciano Arcangeli, catalogue de l'exposition *Pittori nelle Marche tra '500 e '600. Aspetti dell'ultimo manierismo*, Urbino 1979, p.85–107 et aussi le catalogue de l'exposition *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, sous la direction de Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado, 1993.

3. Gian Giacomo Pandolfi, Etude pour la Visitation. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



Comment s'est effectué concrètement le transfert du maître à l'artiste des Marches est une question qui méritera d'être entièrement étudiée. Ce qui est certain c'est que Gian Giacomo Pandolfi est nommé parmi les quatre « scolari » de Federico Zuccari par Luigi Lanzi, qui le cite immédiatement à la suite de la biographie du maître. Les trois autres sont l'Espagnol Paolo Cespedes, Marco Tullio Montana, associé

aux travaux de Turin, et Niccolo Trometta, désormais bien connu comme dessinateur.¹⁴ Il est symptomatique de la

¹⁴ Luigi Lanzi, *Storia Pittorica della Italia, tomo secondo*, Bassano, 1809 (troisième édition), p.171 «Altro pesarese istruito dallo Zuccaro fu Gio. Giacomo Pandolfi, notissimo in patria per varie tavole, che non cedono a quelle di Federigo...»



4. Gian Giacomo Pandolfi, *Visitation*. Pesaro, Santa Maria in Porto

confusion des styles individuels, à l'intérieur de la «maniera zuccaresca», que sous le nom de Pandolfi, aux Uffizi, on trouve deux dessins typiques d'Avanzino Nucci (13945 F, *Vierge à l'Enfant*) et d'Antonio Visacci, dit Il Cimatori (13943 F, *Vierge à l'Enfant avec quatre saints*) (fig. 5).¹⁵ Pour cet artiste, comme pour Pandolfi, Federico Barocci constitue l'autre pôle artistique qui contrebalance et complète le modèle zuccaresque. Les dessins de Pandolfi sont si proches de ceux de Filippo Bellini (autre produit hybride de

¹⁵ Sur Cimatori voir Catherine Monbeig Goguel, «Les deux «Antonio da Urbino», élèves de Barocci. Autour de quelques dessins identifiés d'Antonio Cimatori et une proposition pour Antonio Viviani», *Dal Disegno all'opera compiuta, Atti del Convegno Internazionale*, Torgiano, 1987, éd. Mario Di Giampaolo, Perugia, 1992, p. 109-115.



5. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Vierge à l'Enfant avec quatre saints*. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

grande qualité issu de l'art de Zuccari et de Barocci) que Philip Pouncey avait fini par renoncer à les dissocier dans les dossiers de sa documentation londonienne.¹⁶ La grande étude pour le *Martyre de sainte Lucie* (?) (Paris, musée du Louvre, Inventaire 11 551) (fig. 6)¹⁷ ou *l'Allégorie de la Force* (Urbania, Biblioteca Comunale, Inventaire I. 168)¹⁸ sont exemplaires de cette communauté de langage. On le retrouve chez un grand nombre de dessinateurs des Marches et des zones géographiques proches.

¹⁶ Je remercie de tout cœur Myril Pouncey de m'avoir aidée dans la consultation de ces dossiers.

¹⁷ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 11551, comme «anonyme italien du XVIIe siècle». Plume, encre brune, lavis brun. H. 0,758; L. 0,464m. Provenant de la collection Everard Jabach, montage à bande dorée des *dessins d'ordonnance*, comme «Pignariccio».

¹⁸ Publiée comme «da Taddeo Zuccaro» par John Spike dans le catalogue de l'exposition *Per Taddeo e Federico Zuccari*, op. cit. supra note 13, p. 175, n. 28, repr. coul.



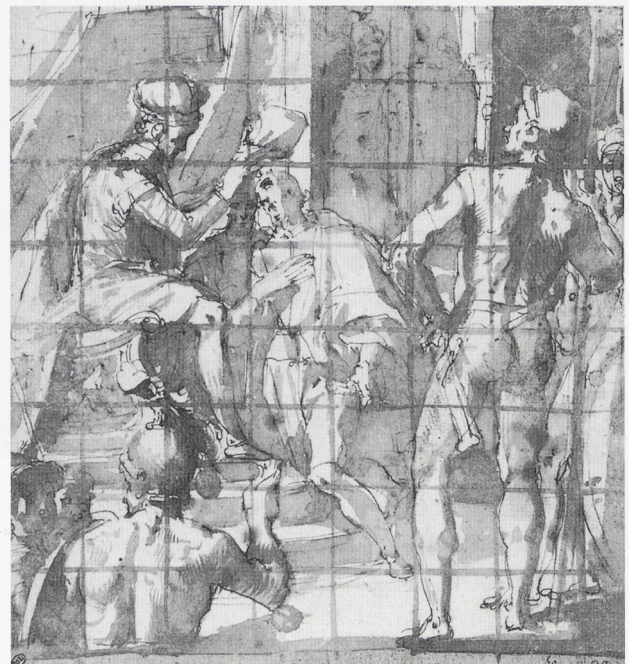
6. Filippo Bellini, *Martyre de sainte Lucie (?)*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Cette complexité des interrelations rend très difficile la distinction des individualités, par exemple celle de Gianfrancesco Modigliani, peintre de Forlì, à qui revient peut-être le dessin de *Vierge avec l'Enfant et saints* (Madrid, Prado, Inventaire F.D. 1221) (fig. 7),¹⁹ sur lequel Mario Di Giampaolo a attiré mon attention dans ce contexte philologique. En revanche, le projet mis aux carreaux pour une scène historique représentant *Un prince couronnant un haut dignitaire* (Paris, musée du Louvre, Inventaire 4463)

¹⁹ Ce dessin peut être comparé au tableau de Gianfrancesco Modigliani, *La Vierge avec l'Enfant, et les saints François, Jérôme, Jean-Baptiste et Catherine d'Alexandrie*, Cesena, S. Domenico, reproduit par A. Colombi Ferretti, catalogue de l'exposition *Dipinti d'altare in Età di Controriforma in Romagna*, Forlì, 1982, p. 72, pl. XIV.



7. Gianfrancesco Modigliani (?), *Vierge avec l'Enfant et saints*. Madrid, Museo del Prado



8. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Un prince couronnant un haut dignitaire*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

9. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, Christ ressuscité accompagné de la Vierge accueillant divers saints au Paradis. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



(fig. 8),²⁰ a toutes les caractéristiques des dessins de Cimatori. Il doit s'agir d'une étude pour une composition monumentale de décor profane de palais, d'où son intérêt, Cimatori étant surtout connu comme peintre de sujets religieux. L'écriture à la plume, accompagnée d'un lavis très mobile,

les types exagérés des figures, sont caractéristiques de la manière de Visacci, dont les liens avec Barocci sont documentés. Protégé du duc Francesco Maria II, il travailla à Rome, autour de 1582, sous Grégoire XIII. Ce fut le premier des artistes des Marches avec lequel le Cardinal del Monte entra en contact. Les collectionneurs qui classèrent ce dessin comme Taddeo puis comme Federico Zuccari furent sensibles aux qualités graphiques qui le rapprochent des dessins au lavis de ces artistes. Visacci fut un dessinateur très actif, très reconnaissable à cette facture linéaire intermédiaire entre

²⁰ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 4463, comme «Taddeo Zuccari» Plume, encre brune, lavis brun, sur pierre noire. H. 0,217; L. 0,202m.



10. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Vierge avec l'Enfant en gloire, dans une scène de martyre*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



11. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Christ au jardin des Oliviers*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

les Zuccari et Cavaliere d'Arpino avec qui il travailla. On en a la démonstration dans plusieurs feuilles qu'il est aisé de comparer avec le petit noyau déjà publié,²¹ parmi lesquelles on retiendra en raison de l'importance de la composition les projets de tableaux d'autel conservés au musée du Louvre avec le *Christ ressuscité accompagné de la Vierge accueillant divers saints au Paradis* (Inventaire 1981, comme «école de Vanni») (fig. 9), la *Vierge avec l'Enfant en gloire, dans une scène de martyre* (Inventaire 11 349, comme «anonyme italien fin XVIe siècle») (fig. 10), le *Christ au jardin des Oliviers* (Inventaire 11 408, comme «anonyme italien fin XVIe siècle») (fig. 11); au musée des Beaux-Arts de Besançon avec la *Circoncision* (Inventaire D 1423, «comme Federico Zuccari») (fig. 12); à Harvard avec l'*Annonciation avec un saint*

(Cambridge, The Harvard University Art Museums, Inventaire 1965.355, comme «école de Federico Barocci») (fig. 13) directement préparatoire au tableau de la Chiesa Parrocchiale, à Bardi (Pesaro). Mariette conservait sous le nom de Cavaliere d'Arpino une étude synthétique, entièrement à la plume, typique de Cimatori, pour *Saint Antoine avec des membres d'une confrérie* (localisation inconnue) (fig. 14), dont la composition se retrouve inversée dans un tableau de l'église de Villagrande da Montebaroccio (Pesaro).²²

Ces dessins montrent que ce que l'on désigne par commodité comme «zuccaresque» est souvent tout autant «barrocesque», et plus encore «post-tridentin». Sans la com-

²¹ Voir Monbeig Goguel, «Antonio Viviani et Antonio Visacci», op. cit. supra note 15.

²² Voir aussi, parmi d'autres, l'étude pour *San Crescenzo debout dans une niche*, pour laquelle Jacob Bean avait donné une fine attribution à Filippo Bellini (voir Eva Dencker-Winler, *Meister Zeichnungen. Master Drawings*, Zürich, 1992, n. 36).



12. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Circuncision*. Besançon, musée des Beaux-Arts



13. Antonio Visacci, dit Il Cimatori, *Annonciation avec un saint*. Cambridge, Mass., The Harvard University Art Museums

mune référence religieuse, sur laquelle Federico a bâti sa théorie du dessin, il n'y aurait pas eu de «maniera zuccaresca». Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que la désignation somme toute floue de «zuccaresque» puisse être appliquée à des artistes très divers. Le secret de l'impact de Federico vient sans doute de l'adéquation de son langage avec celui du message chrétien, réformé, attendu et entendu par la masse des fidèles. Il fut un véritable instrument d'information religieuse. La dignité même du peintre donne un rang à cette peinture, qui n'est pas seulement image votive, mais expression d'individus. Les compositions sont basées triplement sur la simplicité de la composition, l'unité chromatique, sobre, harmonieuse, solennelle, et sur la recherche d'une beauté formelle presque *iconique*. Pour clore ce chapitre, il n'est pas inutile de rappeler l'importance d'une œuvre tardive, non romaine, de Federico, comme l'imposante *pala* de la *Vision de sainte Caterina de' Vigri* (Pesaro, Cassa di Risparmio), monogrammée et datée de 1608, emblématique du tableau de dévotion, rigidement conforme aux directives ecclésiastiques.²³

La diffusion en Italie centrale: Tommaso Laureti, Antonio Pomarancio

Les artistes dont il a été question jusqu'ici se situent donc dans la zone d'influence que Federico Zuccari partage avec Barocci. Le milieu des artistes liés à Rome subit également l'attraction pour le style de Federico Zuccari. Cependant, du fait que les artistes des Marches ont constitué pour une bonne part la main d'œuvre artistique romaine, déjà sous Grégoire XIII et encore plus sous Sixte V, il est très difficile de départager ces zones, et un artiste comme Trometta en est la preuve. Chez d'autres, la référence à Barocci s'estompe encore davantage. C'est le cas pour le trio des artistes de

²³ Voir Detlef Heikamp, «I Viaggi di Federico Zuccari», *Paragone*, 9.107 (1958), p. 41–63, p. 45, note 69 et le catalogue de l'exposition *Paintings and sculptures of three centuries*, Londres, Heim Gallery,

1984, n. 5 (avec bibliographie), et Bonita Cleri, catalogue de l'exposition *Per Taddeo e Federico Zuccari*, op. cit. supra note 13, p. 148–149, n. 15, repr. coul.



14. Antonio Visacci, dit *Il Cimatori*, *Saint Antoine avec des membres d'une confrérie*. Localisation inconnue

Pomarance: Niccolo Circignani (1517/vers 1524–vers 1597), le père, Antonio, le fils (vers 1570–1630), et Cristofano Roncalli, le grand décorateur de Loreto. On peut s'interroger sur la confusion ancienne entre Antonio et Federico Zuccari à propos de la grande fresque de l' *Annonciation*, peinte à Florence sous le portique de l'Ospedale di Santa Maria Nuova, symétriquement au célèbre *Jugement dernier* détruit de Fra Bartolomeo. Cinelli écrivait dès 1677 que «Fu fabbricata la loggia, o facciata esteriore di questo ospedale l'anno 1611, in partendo dalla parte di verso levante col disegno di Giulio Parigi, di Buontalenti, e di altri Architetti, amici dello spedalingo di quel tempo». ²⁴ Hermann Voss, malgré sa sagacité habituelle, publia un grand dessin directement préparatoire à la fresque, avec l'identification juste, mais sous

²⁴ Voir Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze ...* [Florence, 1591]. ... da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute, Florence, 1677, p.399.

le nom de Federico Zuccari. ²⁵ La fresque est encore attribuée à cet artiste dans le catalogue des dessins romains du British Museum par Pouncey et Gere, qui ne corrigèrent pas l'erreur de Voss. ²⁶ Aujourd'hui, le dessin des Uffizi (849E), accompagné d'une autre version antérieure (13890F), reconnue par Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, a été justement reclassé sous le nom de Antonio Pomarancio. ²⁷ Les documents indiquent clairement que la construction du portique fut achevée en 1615, donc six ans après la mort de Federico, «con la posa degli infissi e di alcuni ornamenti pittorici di Antonio Pomarancio edalievi, e la fornitura del mobilio». ²⁸

Nous sommes loin de la version donnée cinquante ans plus tôt du même sujet par Federico Zuccari, en 1561, à Santa Maria dell'Orto, à Rome. Les proportions sont tout à fait différentes. Les formes sont devenues longues, minces, d'une élégance souple et très allongées. Federico lui-même avait évolué vers cet amincissement des formes et des contours. Mais ici, même si le point de départ est l' *Annonciation* de Niccolo Circignani à Città di Castello (signe de l'ange avec son long doigt levé, dont on pourrait établir un intéressant corpus, place centrale de la chaise), la composition tend à faire éclater le carcan de l'iconographie fixe du thème. Le maniérisme des formes renvoie, me semble-t-il, à la *pala* cintrée de l' *Annonciation* par Francesco Torni, dit l'Indaco (Arezzo, Pinacoteca), qui conserve probablement à son tour le souvenir de la composition que cet artiste avait été appelé à peindre à Florence en 1513 sous l'atrium de l'église de la SS. Annunziata. ²⁹

On peut rapprocher du dessin de l' *Annonciation* des Uffizi un dessin parisien destiné à une lunette montrant des *Anges élevant l'âme d'un enfant, les emblèmes du martyr et le rosaire* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inventaire M 2776) (fig.15). ³⁰ Il s'agit évidemment

²⁵ Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, 2 vols., Berlin, 1920, II, p.249, fig.179.

²⁶ Pouncey et Gere, op. cit. supra note 4, p.183.

²⁷ Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*, Florence, 1986, p.363. Egalement publié par Liliana Barroero, «Antonio Pomarancio tra due giubilee: 1600–1625», *Bollettino d'arte*, 68.19 (1983), p.1–16, p.7, repr.

²⁸ G. Pampaloni, *Lo spedale di S. Maria Nuova e la costruzione del Loggiato di Bernardo Buontalenti*, Florence, 1961, p.31–37, p.149, n.6, Epoca medicea.

²⁹ Voir David Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven, Londres, 1994, p.233, fig.184.

³⁰ Paris, ENSBA, Inventaire M 2776. Plume, encre brune, lavis brun, sur premier tracé à la pierre noire. H. 0,210; L. 0,411m. Mis aux carreaux à la pierre noire. Cintré. Annoté sur une pièce de papier ajoutée: «Originale di Cristofano Roncalli delle Pomarance. Questo è dipinto a fresco sotto il loggiato del Ven. spedale di Santa Ma. Nuova di Firenze».



15. Antonio Pomarancio, *Anges élevant l'âme d'un enfant, les emblèmes du martyr et le rosaire*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

d'une exaltation du culte des Saints Innocents. L'étiquette ancienne qui accompagne le dessin renvoie de manière assez vraisemblable au portique de l'Ospedale degli Innocenti de Santa Maria Nuova, dont la vocation était de «sostenere gli orfanelli et altri poveri mendicanti». Le thème du *Massacre des Saint Innocents* figure d'ailleurs encore dans une des lunettes, toutes consacrées à l'enfance du Christ. L'attribution à Cristofano Roncalli est sans doute le résultat d'une confusion entre le prénom de Cristofano et d'Antonio, concitoyens de la ville de Pomarance. Le dessin simplifié des mains, la minceur des membres, les grands aplats de lavis qui passent par-dessus le fin «tratteggio» au pinceau renvoient au dessin des Uffizi pour la grande lunette de l'*Annonciation*. Un dessin montrant la *Nativité de la Vierge* (Milan, Brera, codice Resta), pour laquelle Giulio Bora notait justement les liens avec les artistes habituellement cités comme exprimant le mieux la «maniera zuccaresca» romaine (Cesare Nebbia ou G. B. Ricci), présente une facture assez semblable et pourrait être de la même main.³¹

C'est aussi la technique de l'étude du Louvre (Inventaire 2750) pour la figure de *Saint Paul* représenté dans la fresque de San Marcello al Corso, à Rome, que John Gere intégra dans son corpus des dessins de Taddeo Zuccari,³² mais où Pouncey ne voyait qu'une œuvre d'atelier. Qu'il soit de Taddeo ou de l'entourage, peut-être même d'Antonio Pomarancio, le dessin de *Saint Paul* est intéressant car il est un bon exemple d'une technique graphique bien particulière, strictement associée à la «maniera zuccaresca» qui nous intéresse.

L'entrecroisement des sensibilités, la référence à des modèles communs (Raffaellino da Reggio, par exemple), fait qu'on aboutit à un extraordinaire mélange des dessins de tous ces artistes dans les collections. Une des explications de la diffusion de formes communes est la mobilité des artistes, qui devrait nous faire renoncer le plus possible à la notion d'école, commode mais réductrice. Il est intéressant de noter qu'Antonio Pomarancio eut pour aide à Santa Maria Nuova Bartolomeo Barbiani, qui circule dans ces années entre la

³¹ Milan, Pinacoteca di Brera, codice Resta, 145, p. 140, comme «anónimo sev. XVI». Plume, encre brune, lavis brun mis aux carreaux à la pierre noire. H. 0,193; L. 0,272m. Pour d'autres dessins attribués à Antonio Pomarancio, voir Mario Di Giampaolo, catalogue de l'ex-

position *Dal disegno all'opera compiuta* (Torgiano, Museo del Vino), Milan, 1987, n. 13, repr.

³² John Gere, *Drawings by Taddeo Zuccaro: his Development studied in his Drawings*, Chicago, 1969, n. 169.



16. Tommaso Laureti, *Allégorie de l'Église accompagnée des Vertus, terrassant la Tyrannie (?)*. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Toscane et l'Ombrie³³ assurant lui aussi la diffusion d'un langage commun.

On sait qu'à la mort de Federico, celui-ci fut remplacé à la tête de l'Accademia del disegno, par Tommaso Laureti, qui est dûment cité par Lanzi associé au nom de Zuccari.³⁴ La manière de dessiner de Tommaso Laureti est peu connue et c'est à Federico que revient un des rares dessins de figures qui lui soient attribués: une *Assomption de la Vierge* (Uffizi 7316 F).

On peut en revanche affirmer que le grand dessin du Louvre représentant l' *Allégorie de l'Église accompagnée des Vertus, terrassant la Tyrannie (?)* (Inventaire 11 682) (fig. 16)³⁵ est de lui par comparaison avec les dessins de *Fontaines*

conservés à Linz, Vienne et Rome, complétés par ceux qui avaient été retrouvés au Louvre par moi-même (Inventaire 11134 à 11137), bien avant qu'ils ne soient reclassés sous le nom de Laureti et rapprochés des autres projets.³⁶ L'*Allégorie de l'Église accompagnée des Vertus, terrassant la Tyrannie (?)* est une feuille puissante, fidèle à l'esprit de Federico. Les paroles sévères de Lanzi s'appliquent à ce lourd dessin autant qu'à ses peintures du plafond de la Sala di Costantino, au Vatican, dont l'historien regrette «le figure troppo grandi e pesanti, il colorito crudo, le forme volgari», tout en reconnaissant que Laureti est «dotto nelle teorie dell'arte, e facile a comunicarle». Ce dessin est une bonne illustration de la sensibilité volontariste typique des peintres de la génération de Gregorio XIII. Son auteur devait se sentir en accord avec les formules dont Federico nourrit son traité de *Idea de' Pittori, Scultori et Architetti*: «che la filosofia e il filosofare è disegno metaforico similitudinario». On comprend qu'il soit apparu un «degno artifice» pour succéder à Federico Zuccari comme «Principe dell'Accademia di San Lucca».

³³ Sur Barbiana, voir l'article ad voc. dans *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich, Leipzig, vol. 1, 1992, p. 672. Le seul exemple connu de sa manière de dessiner est le dessin du Louvre Inventaire 10329, reconnu par Poncey comme une étude pour *La Trinité accueillant sainte Scolastique et saint Benoît* à Cesena, Santa Maria del Monte. Voir Monbeig Goguel, *L'œil du connaisseur. Hommage à Philip Poncey*, op. cit. supra note, n. 91, repr.

³⁴ Lanzi, op. cit. supra note 14, p. 116.

³⁵ Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Inventaire 11682. Plume, encre brune, lavis brun, sur premier tracé à la pierre noire. H. 0,345; L. 0,626 m. Précédemment classé parmi les dessins anonymes italiens du XVI^e siècle.

³⁶ Sur les études de fontaines, voir en dernier lieu Heinz Widauer, catalogue de l'exposition *Il fondamento dell'arte. Da Rubens a Kokoschka: disegni dal Museo di Linz*, éd. Herfried Thaler, Modena, Galleria Civica, 1998, p. 143-145, n. 14, 15, repr. coul. p. 25 (avec bibliographie précédente).