

NAISSANCE ET RENAISSANCE
DU DESSIN ITALIEN
*
LA COLLECTION DU MUSEUM
BOIJMANS VAN BEUNINGEN,
ROTTERDAM

12 OCTOBRE 2024 – 12 JANVIER 2025
COLLECTION FRITS LUGT,
FONDATION CUSTODIA
121 RUE DE LILLE
PARIS VII

I

L'ESSOR DU DESSIN
ITALIEN

9

II

FRA BARTOLOMEO ET
LA *BELLA MANIERA*
À FLORENCE

37

III

LA HAUTE RENAISSANCE,
AVANT LE MANIÉRISME

49

IV

VENISE

65

V

LES DERNIERS FEUX
DU MANIÉRISME

80

SUCCÉDANT AU MOYEN ÂGE, LA RENAISSANCE SE CARACTÉRISA AU XV^e SIÈCLE PAR LA REDÉCOUVERTE DE LA CULTURE ANTIQUE EN LITTÉRATURE, ART ET ARCHITECTURE, COMBINÉE À UN INTÉRÊT RENOUVELÉ POUR LA NATURE ET LES SCIENCES. Elle est ici considérée dans des limites chronologiques larges, incluant le XVI^e siècle. La péninsule italienne n'était pas unifiée, mais façonnée par une mosaïque de territoires tels que la République de Venise, la Florence des Médicis, la Rome papale, ou encore les cours ducales de Mantoue et de Ferrare. Cette réalité géopolitique se refléta dans la formation de traditions artistiques régionales. Une porosité entre ces écoles existait pourtant grâce à la diffusion des innovations et par la circulation des artistes et des œuvres.

À la Renaissance, le dessin connut un véritable développement et devint central dans les ateliers italiens. En tant que matérialisation visuelle d'un projet mental, il fut le moyen privilégié pour noter des compositions et des idées figuratives, avant de peindre ou de sculpter l'œuvre finale. Les fonctions et les techniques du dessin s'établirent au XV^e siècle et perdurèrent jusqu'à la fin de l'époque moderne. Dans les premières décennies du XVI^e siècle, les œuvres majeures que Michel-Ange et Raphaël réalisèrent à Rome constituèrent l'apogée de la création artistique de la Renaissance et marquèrent profondément plusieurs générations d'artistes. Les maniéristes répondirent à ces influences de façons diverses, suivant leurs propres sensibilités. À la fin du siècle, dans le contexte de la Contre-Réforme, une

nouvelle génération proposa à son tour des solutions formelles qui allaient mener au baroque et au classicisme. Par sa richesse, la collection graphique du Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam permet ainsi d'aborder les notions et les périodes qui marquèrent la Renaissance.



Le Museum Boijmans Van Beuningen conserve environ 800 dessins italiens de la Renaissance, datant de la fin du XIV^e siècle au début du XVII^e siècle. La collection est surtout connue pour ses 400 études réalisées par le moine florentin Fra Bartolomeo, qui étaient conservées ensemble dans deux albums. Le fonds comprend aussi l'une des deux seules feuilles conservées dans les collections néerlandaises de l'homme universel qu'était Léonard de Vinci, ainsi que le seul dessin du peintre vénitien Giorgione qui nous soit parvenu.

Le legs fait par Frans Boijmans à la ville de Rotterdam, en 1847, comprenait des dessins italiens, mais la majeure partie de ces œuvres fut détruite dans l'incendie qui, en 1864, ravagea le bâtiment qui abritait le musée depuis sa création. Quelques feuilles italiennes proviennent du legs d'Adriaan Domela Nieuwenhuis (1923), mais c'est surtout le prêt accordé en 1935 par le banquier d'origine allemande Franz Koenigs (1881-1941) au musée installé dans son nouvel édifice, qui transforma la qualité du fonds des dessins italiens de Rotterdam. La collection de Koenigs fut définitivement acquise et donnée au musée en 1940 par l'homme d'affaire Daniël George van Beuningen.

Koenigs assembla cette superbe collection en l'espace d'une seule décennie. Il acheta ces œuvres dans des ventes à travers toute l'Europe, s'appuyant

sur un immense réseau de personnalités qui incluait Frits Lugt, l'un des plus grands collectionneurs de son temps. Le goût de Koenigs façonna le caractère de sa collection. Il admirait les dessins des débuts de la Renaissance italienne et avait une prédilection pour les artistes vénitiens, en particulier pour les études expressives et modernes de Tintoret.



L'ESSOR DU DESSIN ITALIEN

LES DESSINS des premières décennies du XV^e siècle incarnent la transition artistique qui s'opéra en Italie entre les derniers feux du Moyen Âge et les frémissements de la Renaissance. À cette époque, l'artiste se libéra progressivement de son statut d'artisan. Les pratiques d'atelier renouvelées coexistèrent un temps avec certaines approches médiévales persistantes. Parmi elles, les livres de modèles étaient constitués comme des répertoires de motifs picturaux étudiés et répétés par le maître et ses apprentis. Ces albums étaient transmis à la génération suivante, afin d'assurer la continuité de l'activité de l'atelier, comme l'illustrent ici les œuvres de Pisanello, Benozzo Gozzoli ou le carnet dit Koenigs.

Parallèlement, on observa une préoccupation croissante pour une imitation plus fidèle de la nature. Pour relever le défi d'une représentation plus réaliste du corps humain, les artistes développèrent de nouvelles techniques et méthodes de travail qui impactèrent résolument la pratique du dessin. Une plus grande diversité de médias graphiques émergea et vint concurrencer la pointe de métal ou l'encre appliquée à la plume. Dans les ateliers, en particulier à Florence, les peintres tels que Filippino Lippi favorisèrent l'étude d'après le modèle vivant. Caractéristiques de la Renaissance, la fascination pour l'Antiquité et l'invocation plus ou moins directe de ses modèles sont palpables dans une majorité de feuilles. Toutes ces expérimentations, menées par les premières générations, aboutirent à l'avènement de l'une des figures majeures de cette période, Léonard de Vinci.

- 1 — Attribué à Niccolò di Pietro Gerini
Actif à Florence vers 1368 – 1415
*Trois études de Crucifixion et une étude de
figure debout*, vers 1400-1415
Plume et encre, lavis, sur papier préparé
rose. – 247 × 174 mm
Inv. I 190

Ce dessin présente quatre études dont trois se rapportent à une Crucifixion. Au pied de la croix se tiennent Marie qui essuie ses larmes et Jean regardant le ciel. Dans l'esquisse à gauche sont ajoutés deux saints : Paul, avec son épée, et un autre, dont seule l'auréole est visible. Au verso de cette feuille figure le martyr de saint Matthieu, tué par un envoyé du roi Hirtacus d'un coup d'épée alors qu'il est agenouillé devant l'autel. Ce dessin se rapporte à la fresque peinte par Gerini dans l'église San Francesco à Prato, près de Florence. La qualité d'exécution du dessin et les quelques différences avec la fresque laissent penser qu'il fut exécuté par Gerini lui-même. Mais, comme pour beaucoup d'artistes du début de la Renaissance, son style graphique reste encore mal connu.

- 2 — Guasparri di Spinello di Luca,
dit Parri Spinelli
Arezzo vers 1387 – 1453 Arezzo
Étude pour la Dormition de la Vierge,
vers 1430-1500
Plume et encre. – 174 × 163 mm
Inv. I 328

Les dessins de Parri Spinelli se caractérisent par la présence de draperies très élaborées, tombant en cascades, selon un langage issu du Moyen Âge.

Si cet effet est atténué ici, la manière un peu schématique de Parri Spinelli, notamment dans le dessin des figures et des visages, est reconnaissable. L'esquisse d'architecture au verso et la nature du papier font également le lien avec les vingt-sept dessins connus de Spinelli – un nombre élevé pour un artiste toscan du début du XV^e siècle. La Vierge est sur son lit de mort, entourée des prophètes, alors que son âme est reçue au ciel. Nous ne connaissons pas de peinture de Spinelli illustrant la Dormition. Ce thème était encore couramment représenté au XV^e siècle, mais fut supplanté au siècle suivant en Italie par celui de l'Assomption.

3 — Atelier d'Antonio di Puccio Pisano,
dit Pisanello

Pise vers 1395 – 1455 Rome

*Copies d'après l'antique : tête d'un dieu du vent,
tête de lion et études de pieds (recto) ; Une pietà
et les deux papes Clément et Anacletus (verso),*

vers 1431-1438

Pointe de métal, plume et encre, lavis (recto) ;
plume et encre, lavis (verso), sur parchemin
préparé en blanc au recto. – 179 × 128 mm

Inv. I 521

Ce dessin est l'une des cinq feuilles de la collection de Rotterdam ayant fait partie d'un *taccuino di viaggio* (carnet de voyage). Ce carnet de dessins, aujourd'hui démembré, fut transmis par Gentile da Fabriano à Pisanello, peintre et médailleur de Vérone qui travailla pour les cours de Mantoue, de Ferrare et de Naples. Le carnet fut complété par Pisanello et divers membres de son atelier pendant et après son séjour à Rome en 1431-1432. Exemple caractéristique des livres de modèles qui

circulaient dans les ateliers d'artistes de la première Renaissance, il contenait des copies dessinées d'après des œuvres antiques ou gothiques, ainsi que des études de figures, de sujets religieux, d'animaux et de navires. Ces motifs étaient repris par Pisanello ou ses assistants dans leurs compositions peintes, favorisant leur circulation.

4 — Antonio di Puccio Pisano, dit Pisanello

Pise vers 1395 – 1455 Rome

Quatre études d'une femme nue, une Annonciation et deux études de femmes nageant,

vers 1431-1432

Plume et encre, sur parchemin.

– 223 × 167 mm

Inv. I 520

Cette feuille, qui appartenait au *taccuino di viaggio* de Pisanello (voir n° 3) est considérée comme l'un des dessins les plus importants des débuts de la Renaissance. En effet, outre les motifs repris de modèles existants – ici la Vierge et l'ange de l'Annonciation –, il présente surtout des études plus librement dessinées. Ces six figures féminines comptent sans doute parmi les plus anciennes études réalisées d'après un modèle vivant féminin. L'observation attentive de l'anatomie et son rendu délicat par Pisanello sont remarquables. Le contexte de la réalisation de ces dessins, peut-être lors d'une séance de bain dans un établissement ou en plein air, reste flou. Ces figures semblent aussi relever, du moins en partie, de l'imagination de l'artiste qui était clairement nourrie de l'influence de la statuaire antique.

- 5 — Antonio di Puccio Pisano, dit Pisanello
Pise vers 1395 – 1455 Rome
Tabernacle avec le bureau de saint Jérôme,
vers 1431-1438
Pointe de métal, plume et encre,
sur parchemin. – 249 × 163 mm
Inv. I 526

Sur cette feuille provenant de son *taccuino di viaggio* (voir n° 3), Pisanello traça une architecture gothique aux détails complexes, abritant un autel et des étagères avec des livres. Le frontispice d'une Bible moralisée indique qu'il s'agit du cabinet de travail de saint Jérôme, que l'on y voit assis à son lutrin. Destinée à Philippe II le Hardi, cette Bible est liée à l'atelier des frères Limbourg. Les dessins de Pisanello furent sans doute exécutés d'après leurs études préparatoires à ce frontispice aujourd'hui perdues. La séparation des deux éléments de la composition – l'architecture et la figure, représentée sur une autre feuille du *taccuino* – permit sans doute à l'artiste de les réutiliser plus facilement de manière indépendante. L'intérêt de Pisanello pour cette source visuelle montre l'enrichissement mutuel des idées et des motifs entre l'Italie et la France à cette époque.

- 6 — Attribué à Antonio di Puccio Pisano,
dit Pisanello
Pise vers 1395 – 1455 Rome
Le Prêche de saint Barthélémy, vers 1433-1438
Plume et encre. – 242 × 196 mm
Inv. I 518

Saint Barthélémy, reconnaissable à sa propre peau écorchée qu'il porte sur l'épaule, prêche devant une

foule mi-attentive, mi-horrifiée. Ce dessin correspond très exactement à l'illustration peinte dans un manuscrit de martyrologie (Fondazione Giorgio Cini, Venise), mais omet le cadre architectural dans laquelle se déroule la scène. Plutôt que d'être une copie de cette illustration, il est possible que ce dessin ait été exécuté d'après un prototype commun : le cycle de fresques peint dans l'oratoire de l'église des Battuti Neri de Ferrare, aujourd'hui perdu. Entre 1433 et 1448, Pisanello se rendit plusieurs fois à Ferrare afin de travailler pour la famille d'Este. Il est vraisemblable qu'à l'occasion de l'un de ses séjours, il réalisa des dessins d'après les fresques pour enrichir son propre répertoire.

7 — Antonio di Puccio Sisano, dit Pisanello

Pise vers 1395 – 1455 Rome

*Projet d'arc de triomphe pour Alphonse I^{er}
d'Aragon, roi de Naples, vers 1448-1450*

Pierre noire, plume et encre, lavis.

– 312 × 161 mm

Inv. I 527

Arrivé à Naples en 1448, Pisanello travailla principalement pour la cour d'Aragon. Ce dessin est un projet d'arc triomphal dédié au roi Alphonse I^{er}, dont le portrait équestre est visible au centre et les armoiries et devises à plusieurs endroits de la feuille. Celle-ci fut souvent liée à l'immense structure de marbre blanc placée à l'entrée du Castel Nuovo de Naples. Ce portail diffère cependant du dessin. Ce dernier fut peut-être conçu à l'origine pour un arc scénographique temporaire, peint en trompe-l'œil à l'occasion d'un mariage princier et pérennisé ensuite dans sa forme actuelle. Les éléments architectoniques issus du vocabulaire médiéval

gothique, présents sur le dessin, furent remplacés à Castel Nuovo par une architecture de conception résolument plus classique. Inspirée des modèles de l'Antiquité, elle répondait de façon plus moderne au goût de la Renaissance.

8 — Entourage d'Antonio di Puccio Pisano,
dit Pisanello

Pise vers 1395 – 1455 Rome

Deux études de cerfs, vers 1440-1460

Plume et encre, sur parchemin.

– 134 × 189 mm

Inv. I 186

Ce dessin appartient à un groupe d'études d'animaux, copiées et répétées par plusieurs artistes actifs à Modène et Ferrare, dont certains avaient travaillé dans l'atelier de Pisanello. Il existe de nombreux liens avec les animaux représentés dans le *Codex Vallardi*, un livre de modèles dessinés par Pisanello et son atelier (musée du Louvre, Paris). On retrouve aussi plusieurs d'entre eux dans la Bible de Borso d'Este, réalisée à Modène entre 1455 et 1461. Les lignes horizontales parallèles, tracées au stylet sur notre dessin, sont caractéristiques des études pour des enluminures : elles servaient de guide pour la calligraphie. Le principal enlumineur de la Bible de Borso était Taddeo Crivelli, un peintre originaire de Ferrare. Toutefois, le style de ce dessin ne permet pas de lui en attribuer la paternité avec certitude.

9 et 10 — Benozzo di Lese, dit Benozzo

Gozzoli

Florence vers 1420 – 1497 Pistoia

(9) *Étude d'un homme nu, tenant un bâton et portant une coiffe à trois plumes*, vers 1450-1460

Plume et encre, lavis, rehauts de blanc et de rouge, sur papier préparé rouge.

– 170 × 64 mm

Inv. MB 976

(10) *Étude d'un homme nu, tenant un bâton*, vers 1450-1460

Plume et encre, lavis, rehauts de blanc et de rouge, sur papier préparé rouge.

– 170 × 65 mm

Inv. MB 977

Ces deux feuilles de Benozzo Gozzoli sont très proches par leur sujet et par leur technique. L'utilisation du papier recouvert d'une préparation de couleur vive est caractéristique de la première Renaissance. L'étrange coiffe à plumes de l'une des figures indiquerait une commande liée aux Médicis. On retrouve des couvre-chefs similaires portés par des cavaliers dans un important cycle de fresques peint par Gozzoli dans la Cappella dei Magi du Palazzo Medici-Riccardi à Florence (1459-1463). Miroir de la magnificence des Médicis, ces peintures étaient un véritable véhicule de l'image publique de cette puissante famille florentine. Aucune figure peinte ne correspond tout à fait à nos dessins, mais on peut se demander si ces études n'ont pas joué un rôle dans les travaux préparatoires à ce décor.

11 — Atelier de Benozzo di Lese, dit Benozzo

Gozzoli

Florence vers 1420 – 1497 Pistoia

Album Gozzoli, vers 1450-1460

Pointe d'argent, plume, pointe du pinceau
et encre, rehauts de blanc, sur papier préparé
vert. – 229 × 160 mm (chaque dessin)

Inv. I 562, folios 5 verso et 6 recto

La forme actuelle de cette reliure est l'œuvre d'un collectionneur du XVIII^e siècle. Sur les pages de l'album sont fixés une vingtaine de dessins issus d'un ancien livre de modèles de l'atelier de Gozzoli. Les motifs tracés sur ces pages sont variés : figures humaines, détails anatomiques, animaux, ornements... Plutôt que des études préparatoires, ces dessins furent réalisés d'après des sources de différentes époques (antiques, médiévales, contemporaines), ou de différentes natures. Copies de dessins existants, détails repris de fresques, études de moulages en plâtre – comme pour les pieds représentés ici –, ces répétitions étaient exécutées par les apprentis afin de s'exercer, de s'appropriier les modèles du maître, et d'en conserver le souvenir. Cet ensemble très rare témoigne ainsi des pratiques et de l'organisation des ateliers au début de la Renaissance.

12 à 18 — Attribué à Zanobi Strozzi

Florence 1412 – 1468 Florence

Sept scènes de la vie du Christ, vers 1450-1455

Pointe du pinceau et encre, rehauts de
blanc (et parfois d'orange), sur parchemin
préparé pourpre. – 75 × 60 mm (environ)

Inv. I 234 à I 240

Ces sept dessins miniatures appartiennent à une série représentant les scènes de la vie du Christ, composée à l'origine d'un plus grand nombre de feuilles (deux aux Harvard Art Museums, Cambridge, les autres perdues). Ces compositions sont très similaires et vraisemblablement liées à celles de l'Armadio degli Argenti (1451-1453), un grand coffre en bois destiné à accueillir l'argenterie de l'église de la Santissima Annunziata de Florence. Les décors furent exécutés par Fra Angelico et les membres de son atelier, parmi lesquels Gozzoli et Zanobi Strozzi. Ces dessins pourraient être de la main de ce proche collaborateur de Fra Angelico, peintre de panneaux et enlumineur. La correspondance avec les scènes de l'Armadio semble être une dérivation plutôt qu'un travail préparatoire. Leur exécution minutieuse pourrait indiquer que ces dessins sont des reprises des panneaux peints, adaptés en vue d'un autre projet décoratif.

19 — Atelier de Filippino Lippi

Prato 1457 – 1504 Florence

Étude d'un jeune homme assis, tenant un bâton

(recto) ; *Étude d'un homme debout* (verso),

vers 1475-1500

Pointe de métal, rehauts de blanc, sur papier préparé gris. – 202 × 150 mm

Inv. I 10

Filippino Lippi fut l'un des protagonistes de la Renaissance florentine dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Il réalisa de nombreuses études de figures à la pointe de métal rehaussée de blanc, sur papier préparé de couleur vive. Ces dessins réalisés d'après des modèles posant dans l'atelier étaient un exercice courant pour parfaire sa maîtrise de

l'anatomie et des attitudes humaines, mais aussi une façon de se constituer un répertoire de motifs dans lequel puiser pour peindre des compositions. Ils révèlent également l'intérêt croissant des artistes pour la représentation du corps humain. Bien que de qualité, ce dessin ne présente pas la fluidité ni la spontanéité que Lippi parvenait à mettre en œuvre dans ses études. Il fut donc sans doute réalisé par l'un des nombreux apprentis de son atelier.

20 — Entourage de Francesco Squarcione

Padoue 1397 – 1468 Padoue

*Cinq guerriers nus debout et un homme décapité
au sol*, vers 1460-1470

Plume et encre, sur papier préparé gris.

– 189 × 190 mm

Inv. I 181

Peintre et sculpteur, Squarcione était à la tête d'un atelier important à Padoue, dans lequel il forma de nombreux artistes, dont Andrea Mantegna. Cette étrange scène pourrait être rapprochée d'une fresque peinte par Mantegna à la Cappella Ovetari de Padoue (1448-1457). Celle-ci illustre l'enlèvement du corps décapité de saint Christophe, étendu sur le sol dans un effet de raccourci presque identique à celui de notre dessin. Cependant, cette comparaison n'explique pas pourquoi les soldats sont ici nus. L'influence de la statuaire antique dans l'attitude hanchée et l'anatomie de ces figures, et la référence à Mantegna laissent penser que cette feuille est le fruit d'une sorte d'exercice sans but iconographique ou narratif clairement défini, réalisé par l'un des nombreux apprentis de Squarcione.

21 — Attribué à Donato di Niccolò di Betto
Bardi, dit Donatello
Florence vers 1386 – 1466 Florence
Homme assis tenant un instrument (astrolabe ?),
vers 1440-1460
Plume et encre, sur papier préparé à la
sanguine. – 184 × 138 mm
Inv. I 367

Nous connaissons aujourd'hui très peu de dessins assurés de la main du Florentin Donatello, un sculpteur important de la Renaissance. L'analyse stylistique de cette feuille pourrait conduire à lui en donner la paternité. L'objet circulaire tenu par ce personnage vêtu à l'antique pourrait être un astrolabe, un des principaux instruments astronomiques du XV^e siècle en Italie. Il permettait de lire l'heure, de déterminer la position des étoiles, de prédire des événements astronomiques ou d'établir des horoscopes personnels. Ainsi, cette figure pourrait être une allégorie de l'astronomie ou représenter l'un de ses protagonistes tels que Ptolémée. Ce dessin témoigne de l'intérêt pour les sciences et du développement de la culture humaniste qui caractérisent la Renaissance, notamment dans des villes comme Padoue.

22 — Attribué à Girolamo Mocetto
Murano 1458 – 1531 (?) Venise
Personnification de la planète Mercure,
vers 1475-1500
Plume et encre. – 196 × 158 mm
Inv. MB 947

Ce dessin représente Mercure, avec son caducée, ses sandales et son casque ailés. Le globe qu'il tient et

l'étoile sur laquelle il se détache le désignent comme la personnification de la planète homonyme. Cette feuille faisait partie d'une série illustrant les *Sept planètes* et s'inscrit dans une longue tradition iconographique issue des manuscrits illuminés. Ces derniers servirent probablement de sources visuelles pour les fresques peintes par Giotto puis Guariento di Arpo à Padoue au cours du XIV^e siècle. Dans ces peintures, Mercure en tant que dieu du commerce était représenté sous les traits d'un riche marchand. Ici cependant, ses attributs renvoient à l'iconographie antique qui fut plus souvent adoptée à partir du XV^e siècle. Né à Murano, près de Venise, Mocetto travailla comme peintre, graveur et vitrailliste, et fut largement influencé par l'art de Mantegna.

23 — Gentile Bellini

Venise 1429 – 1507 Venise

Portrait du doge Andrea Vendramin avec son frère Luca et un nonce papal, vers 1477-1478

Plume, pointe du pinceau et encre, peinture opaque et or, sur parchemin. – 325 × 232 mm

Inv. I 179

Cette œuvre remarquable, aux couleurs éclatantes et au décor somptueux, est une enluminure qui devait orner un précieux manuscrit. Au premier plan à gauche, Andrea Vendramin est reconnaissable à son manteau d'hermine et son *cornio* (chapeau) – attributs des doges, les plus hauts représentants de la République de Venise. Élu doge en 1476, ses armoiries figurent sur le riche tissu de brocart. Il est ici accompagné de son frère Luca, et fait face à un nonce papal. La comparaison de ce dessin avec d'autres portraits de Vendramin permet de relever la volonté de Gentile Bellini d'individualiser les traits de

son modèle. Faisant référence aux portraits des médailles antiques, sa représentation en strict profil correspond aux conventions de ce genre à la Renaissance.

24 — Lazzaro Bastiani

Actif à Venise avant 1430 – 1512

Étude d'un saint assis, vers 1480-1488

Plume, pinceau et encre, lavis, rehauts de blanc et de rose, sur toile de lin.

– 183 × 131 mm

Inv. I 475

À en juger par la plume et le livre ouvert, ce personnage est probablement l'un des quatre évangélistes. La technique mise en œuvre ici est peu courante car elle allie plume et pinceau sur un support de lin. Lazzaro Bastiani pourrait avoir fait ce choix pour faciliter ses recherches de clair-obscur. Par les jeux d'ombre et de lumière et grâce aux délicats rehauts roses, il obtint un aspect presque pictural. Cette étude pourrait être liée aux travaux de rénovations des mosaïques de la basilique San Marco de Venise, conduits par Bastiani dans les années 1480. Aucune mosaïque ne correspond tout à fait à ce dessin, mais son style quelque peu archaïque, notamment dans les drapés aux plis schématisés et figés, pourrait s'expliquer par le fait que Bastiani réemploya d'anciens cartons et modèles pour cette commande.

25 — Giovanni Battista Cima, dit Cima da
Conegliano
Conegliano 1459/1460 – 1517/1518 Conegliano
Étude d'une Vierge à l'enfant, 1490-1495
Pierre noire, plume, pinceau et encre, rehauts
de blanc, mise au carreau pour transfert,
sur papier bleu. – 258 × 161 mm
Inv. I 335

Formé par Giovanni Bellini, Cima da Conegliano était un peintre de retables renommé dans la région de Venise. Cette Vierge à l'enfant est vraisemblablement une étude préliminaire pour le groupe central, généralement représenté en trône et entouré de saints, de l'une de ces compositions. Les figures sont proches de celles peintes dans le retable de l'église San Bartolomeo de Vicence (1489) ou dans celui exécuté vers 1495 pour San Michele in Isola de Murano. Mais elles ne correspondent jamais tout à fait. Le dessin révèle les influences prégnantes de Bellini et Andrea Mantegna sur l'œuvre de Cima.

26 — Entourage d'Andrea Mantegna
Isola di Carturo 1430/1431 – 1508 Mantoue
Études d'une tête et de plusieurs figures, vers 1479
Plume, pinceau et encre. – 293 × 193 mm
Inv. MB 945

Cette étonnante tête d'homme, au caractère grotesque, évoque l'un des spectateurs de l'*Ecce Homo* peint par Mantegna (Musée Jacquemart-André, Paris). Les deux figures ne sont pas identiques mais la haute coiffe et les traits marqués de ce visage édenté, aux paupières gonflées sont assez semblables. Tout autour, la page est remplie d'esquisses de figures, sans rapport apparent. Au verso figurent des études

du visage de la Vierge, de la tête et du pied d'un enfant. En partie visibles par transparence, ces dessins semblent liés à un tableau attribué à Francesco Bonsignori (The National Gallery, Londres), qui rejoignit l'atelier de Mantegna vers 1490. Ces rapprochements suggèrent que le dessin fut réalisé par un artiste de l'entourage de Mantegna, qui avait accès aux œuvres du maître. Ils témoignent de la reprise et de la circulation des modèles artistiques dans les ateliers de la Renaissance.

27 — Entourage d'Andrea Mantegna

Isola di Carturo 1430/1431 – 1506 Mantoue

Judith et sa servante avec la tête d'Holopherne,

vers 1495-1500

Plume, pinceau et encre, lavis, rehauts de

blanc. – 339 × 233 mm

Inv. I 488

Judith sauva du siège la ville de Béthulie en décapitant Holopherne, le général belligérant. Elle est représentée ici, confiant la tête de l'homme à sa servante. Cette œuvre est l'une des trois copies dessinées qui subsistent d'un original perdu d'Andrea Mantegna, qui traita le sujet à de nombreuses reprises. La représentation de la servante en tant que femme noire semble être une invention libre de Mantegna par rapport au texte biblique, où elle est décrite comme une esclave, sans précision ethnique. Cette interprétation coïncide avec la présence croissante de Noirs réduits en esclavage en Europe dans les années 1490, notamment à la cour d'Isabelle d'Este. Le traitement monochrome du dessin à l'encre rappelle les peintures en grisaille par lesquelles Mantegna visait à imiter les reliefs classiques en marbre.

28 — Cosmè Tura

Ferrare vers 1430 – 1495 Ferrare

Hercules et le lion de Némée, vers 1482-1484

Pierre noire, pinceau et encre, lavis,

rehauts de blanc, sur papier préparé ocre.

– 211 × 150 mm

Inv. I 180

Peu de dessins de Cosmè Tura subsistent. Celui-ci fut découpé et retravaillé par un collectionneur ou un artiste peu scrupuleux des XVII^e ou XVIII^e siècles. Toutefois, cette intervention n'ôta rien au traitement spectaculaire et expressif de cet Hercule combattant le lion de Némée. La pose complexe des figures, leur musculature et l'agressivité qui se dégage de la scène sont caractéristiques du style de Tura. Elles rappellent aussi la célèbre série sur Hercule que les frères Pollaiuolo peignirent pour Piero de Médicis dans les mêmes années. Hercule était considéré comme le fondateur légendaire de la maison d'Este. La famille régnant sur le duché de Ferrare privilégiait donc les sujets herculéens dans les commandes artistiques depuis le début du XV^e siècle. Ce dessin de Tura, qui travaillait à la cour d'Este, pourrait être lié à un tel projet.

29 — Jacopo da Bologna

Actif à Bologne vers 1490 – 1530

Saint Luc évangéliste, vers 1512

Plume, pinceau et encre, rehauts de blanc

et de rouge, sur papier préparé bleu.

– 147 × 200 mm

Inv. I 384

Jacopo da Bologna était un peintre, orfèvre et graveur de nielle formé à Bologne. Ses dessins ont

longtemps été confondus avec ceux de Jacopo Ripanda qui fut sans doute son maître, mais les recherches récentes ont permis d'identifier une dizaine d'œuvres de sa main. Parmi elles deux feuilles recto-verso conservées à Rotterdam sont réalisées dans cette technique remarquable à l'encre, rehaussée de blanc, sur un fond bleu intense. Une touche éclatante de rouge vient ici souligner la peinture avec laquelle l'évangéliste Luc, saint patron des artistes, s'apprête à rehausser l'image de la Vierge qu'il vient de concevoir. De l'autre côté de cette feuille est représenté saint Jean évangéliste.

30 — Francesco di Giorgio Martini

Sienna 1439 – 1502 Sienna

Hommes, femmes et un enfant, suivis par des prisonniers, un soldat et un cavalier, vers 1480-1490

Plume et encre, sur parchemin. – 143 × 236 mm

Inv. I 478

Francesco di Giorgio Martini, sculpteur, peintre, architecte et ingénieur, fut une des grandes figures de la Renaissance à Sienna. Si les illustrations de ses traités sont bien étudiées, ses dessins figuratifs, moins nombreux, sont aussi moins connus. Cette suite de figures préparait probablement une composition plus vaste. Francesco di Giorgio s'était peut-être inspiré de l'*Exode des Juifs d'Égypte* illustrant la Bible de Federico da Montefeltro, achevée en 1478 dans l'atelier florentin de Vespasiano da Bisticci. L'artiste siennois aurait pu avoir accès à ce chef-d'œuvre de la bibliothèque du duc d'Urbino, au service duquel il travailla dès 1477. Les longs drapés plissés et vibrants qui accompagnent le mouvement des figures et l'usage d'un trait fin et discontinu sont caractéristiques de l'art de Francesco di Giorgio.

- 31 — Lorenzo d'Andrea d'Oderigo, dit Lorenzo
di Credi
Florence 1456/1459 – 1537 Florence
— ou Agnolo di Donnino del Mazziere
Florence 1466 – 1513 Florence
Tête d'un jeune saint, vers 1480-1500
Pointe de métal, rehauts de blanc,
sur papier préparé rose. – 171 × 142 mm
Inv. I 467

L'attribution de cette étude de tête d'ange ou de jeune saint reste sujette à discussion. La tradition désigne le Florentin Lorenzo di Credi, un peintre de sujets religieux formé dans l'atelier de Verrocchio, aux côtés de Léonard de Vinci. Certains spécialistes y reconnaissent plutôt le style très proche de son concitoyen, moins connu, Agnolo di Donnino del Mazziere. Utilisant tous deux la pointe de métal sur papier préparé pour leurs études, ils définissaient d'une ligne fine mais assurée des figures délicates. Au XVIII^e siècle, ce dessin appartenait au célèbre collectionneur Pierre-Jean Mariette dont on reconnaît le montage bleu. Lors de la Seconde Guerre mondiale, celui-ci fut brutalement déchiré en deux. L'étude qui faisait face à notre dessin fut séparée et se retrouva à Moscou.

- 32 — Entourage de Domenico Bigordi,
dit Domenico Ghirlandaio
Florence 1449 – 1494 Florence
Étude d'une tête d'homme regardant vers le bas,
vers 1485-1500
Pierre noire et peinture opaque.
– 194 × 133 mm
Inv. I 469

Le modelé du visage et le rendu de la carnation dans ce dessin sont remarquables. Le réseau de fines hachures colorées s'apparente à la technique à *tempera* employée par les peintres du XV^e siècle pour leurs tableaux. L'attrait de cette feuille réside aussi dans la volonté de son auteur de fixer l'individualité des traits et de l'expression sérieuse de son modèle : il s'agit là d'un véritable portrait. La finalité de ce dessin reste pourtant floue. Cette étude pourrait être préparatoire à la représentation de l'un de ces mécènes souvent introduits comme spectateurs dans les compositions monumentales peintes par les maîtres florentins. Domenico Ghirlandaio était réputé pour la qualité et le naturalisme de ses portraits, mais nous ne connaissons aucune feuille de cette nature dans son corpus. Le choix de cette technique complexe et raffinée pour un dessin reste sans équivalent à ce jour.

33 — Luca Signorelli

Cortone vers 1445/1450 – 1523 Cortone

Étude pour la tête de saint Siméon,

vers 1490-1491

Pierre noire, sanguine et craie blanche,

piqué pour transfert. – 235 × 175 mm

Inv. I 199

Cette feuille présente des études préparatoires à la *Circoncision* peinte par Signorelli pour la Compagnia del Santissimo Nome di Gesù à Volterra, près de Sienne (1490-1491). Signorelli étudia la tête de saint Siméon, placé derrière la Vierge dans le tableau, se concentrant sur le rendu de ce visage stupéfait, rejeté en arrière. Le dessin est soigneusement rehaussé de sanguine qui vient souligner certains détails et en anime la carnation. De petites perforations suivent

les contours, selon une technique de report du dessin. Toutefois, les quelques différences avec la version peinte indiquent que Signorelli n'a pas directement utilisé cette étude pour exécuter son tableau. Le verso présente une esquisse pour la composition complète qui diffère aussi en plusieurs points de l'œuvre finale, témoignant du travail de réflexion encore en cours de la part de l'artiste.

34 — Piero di Lorenzo di Chimenti, dit Piero di Cosimo

Florence vers 1462 – 1521 Florence

Études d'un ours et de son ourson, de deux cerfs et de la tête d'une vache, vers 1500-1505

Plume et encre, sur papier préparé

rouge. – 152 × 182 mm

Inv. I 242

Le trait vif et assuré de la plume semble indiquer que ces dessins étaient tirés de l'observation. Piero di Cosimo put étudier ces animaux – et d'autres plus exotiques – à la cour des Médicis. Il ne visa pas une représentation anatomique exacte mais sut saisir avec brio les attitudes de ces animaux. Il réalisa peut-être ce dessin pour un tableau tel que *L'Incendie de la forêt* datant vers 1500 (Ashmolean Museum, Oxford). Ce spectacle terrifiant d'une forêt en feu semant la panique parmi les animaux faisait partie d'un ensemble dont l'iconographie complexe, tirée de sources littéraires classiques, renvoyait aux origines de l'Humanité. Faisant appel à un large éventail de références écrites et visuelles, Piero di Cosimo était l'un des peintres les plus originaux de l'école florentine de la Renaissance.

35 — Leonardo da Vinci, dit Léonard de Vinci
Vinci 1452 – 1519 Amboise
Léda et le cygne, vers 1505-1507
Pierre noire, plume et encre. – 128 × 109 mm
Inv. I 466

Selon la mythologie grecque, Léda, épouse du roi de Sparte, fut séduite par Zeus qui avait pris la forme d'un cygne. Des deux œufs qu'elle conçut et qu'elle désigne dans ce dessin, naquirent Hélène de Troie, Pollux, Clytemnestre et Castor. Plusieurs études de Léonard, figure majeure de la Renaissance italienne, préparaient un tableau de ce sujet qui, peut-être, ne fut jamais exécuté. Dans ce célèbre dessin, Léonard utilisa la pierre noire en deux temps : pour esquisser la composition, puis retravailler certaines parties par-dessus le travail à la plume et à l'encre. La pose serpentine de Léda agenouillée dérive des statues antiques représentant Vénus. Des esquisses et des copies réalisées par des artistes contemporains de Léonard, montrent que celui-ci représenta finalement Léda debout, dans un gracieux *contraposto*.

36 — Attribué à Giovanni Antonio Boltraffio
Milan 1467 – 1516 Milan
Tête d'ange, d'après Léonard de Vinci,
vers 1500-1516
Pierre noire et craie blanche, sur papier
gris-bleu. – 186 × 158 mm
Inv. I 26

Ce dessin reproduit la tête de l'ange de *La Vierge aux rochers* (The National Gallery, Londres), un tableau commencé par Léonard de Vinci vers 1495-1499 puis achevé entre 1506 et 1508. Il constituait le panneau central d'un retable qui fut installé en

1508 dans une chapelle de l'église San Francesco Grande à Milan. Cette œuvre connut un immense succès, notamment auprès des peintres lombards qui en dessinèrent et peignirent de nombreuses copies et adaptations. Passé dans l'atelier milanais de Léonard au début des années 1490, Boltraffio était son suiveur le plus doué. La qualité de ce dessin laisse penser qu'il fut exécuté par cet artiste. On y retrouve en effet sa maîtrise du rendu ferme des volumes et des formes, conjuguée à l'application sensible de la pierre noire qui lui permettait d'obtenir un clair-obscur très raffiné.

37 — Vittore Carpaccio

Venise vers 1460/1465 – 1525/1526 Venise

Étude d'une tête d'homme barbu, vers 1497-1498

Pierre noire, pinceau et encre, rehauts de blanc, sur papier chamois. – 128 × 123 mm

Inv. MB 1940/T 8

Artiste renommé, à la tête d'un grand atelier, Carpaccio peignit principalement des œuvres à sujet religieux pour des mécènes de Venise et de ses territoires. Les traits individualisés de cet homme d'âge mûr, barbu, aux boucles soignées et au nez proéminent font penser à un portrait. Mais l'étude fut utilisée au moins à deux reprises par Carpaccio dans des compositions religieuses. C'est sous ces traits qu'est représenté saint Pierre dans le polyptyque de la cathédrale Sant'Anastasia de Zara (aujourd'hui Zadar, en Croatie) peint vers 1497-1498, mais aussi un apôtre au centre de *La Mort de la Vierge* de 1508 (Ferrare). Préférant généralement le papier bleu pour ses dessins de figures, Carpaccio utilisa ce papier couleur chamois pour une autre

étude (Collection Frits Lugt, Paris), préparatoire à la figure de saint Siméon dans le retable de Zara.

38 — Vittore Carpaccio

Venise vers 1460/1465 – 1525/1526 Venise
Étude d'un moine agenouillé, tenant un bâton,
vers 1502

Pierre noire, rehauts de blanc, sur papier
bleu. – 194 × 140 mm
Inv. MB 1940/T 7

Carpaccio peignit plusieurs cycles narratifs pour les *scuole* (confréries) vénitiennes. Un des plus célèbres est le cycle de la vie de saint Jérôme, réalisé pour la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni. Ce dessin est préparatoire pour l'un des moines agenouillés derrière le cercueil de saint Jérôme dans la scène de ses obsèques (1502). Lors de la conception de ce cycle, Carpaccio exécuta un nombre élevé de dessins de différentes natures : compositions complètes, études d'éléments du décor ou de figures isolées comme celle-ci. S'il privilégiait l'usage de la plume et de l'encre sur papier clair pour ses recherches de composition, il fut l'un des premiers artistes vénitiens à employer abondamment le papier bleu pour ses figures. Un choix de technique et de support considéré comme la quintessence de la culture artistique vénitienne de la Renaissance.

39 — Anonyme italien

Carnet de dessins Koenigs, vers 1490-1510
Pointe de métal, plume et encre, aquarelle et
gouache, sur parchemin. – 121 × 75 × 15 mm
(page du carnet)
Inv. St 331, folios 16 verso et 17 recto

Ce petit carnet à dessin est désigné sous le nom de son dernier propriétaire, Franz Koenigs. Créé à la fin du XV^e siècle, il fut utilisé par un artiste resté anonyme qui y traça des dessins colorés d'animaux, d'oiseaux, d'insectes et de plantes. Il s'inspira sans doute d'enluminures, d'herbiers ou de divers modèles existants pour les réaliser, constituant à son tour un répertoire de motifs à réutiliser. Le dessinateur laissa vierges près de deux tiers des pages, sur lesquelles un second artiste dessina au milieu du siècle suivant. Celui-ci ajouta notamment des paysages, tels que ceux représentés ici. Conserver intact un livre de modèles de cette époque est très rare et constitue un témoignage exceptionnel des pratiques d'atelier de la Renaissance.

40 — Attribué à Jacopo de' Barbari

Venise vers 1440/1470 – 1516 Bruxelles

Geai mort (Garrulus glandarius), vers 1505-

1515

Pointe du pinceau et encre, sur parchemin préparé, vernis. – 188 × 325 mm

Inv. D I 238

Cette œuvre spectaculaire est attribuée à Jacopo de' Barbari. Ce peintre, graveur et miniaturiste vénitien réalisa en effet plusieurs dessins naturalistes semblables, dans lesquels on constate la même minutie, la même volonté de rendre avec exactitude l'oiseau observé. Toutefois, la technique à l'aquarelle sur papier, d'ordinaire privilégiée par Barbari, confère à ces œuvres une transparence que l'on ne retrouve pas ici en raison de l'utilisation de l'encre et du parchemin. Si l'œuvre est bien de lui, Barbari aurait pu la réaliser pendant ou après son séjour en Allemagne (1503-1505). Elle s'inscrit en effet pleinement dans la

veine naturaliste développée par les grands maîtres allemands de la Renaissance tels Albrecht Dürer ou Lucas Cranach. Elle révèle ainsi les échanges et les influences communes qui s'établirent alors entre les peintres allemands et vénitiens.

41 — Marco Basaiti

Venise vers 1470 – après 1530

*Paysage rocailleux avec des collines et une ville
près d'un lac, vers 1505-1510*

Plume et encre. – 205 × 304 mm

Inv. I 481

La différence d'échelle et de traitement, et l'absence de transition entre le premier et l'arrière-plan de ce paysage lui confèrent une sorte de déséquilibre. L'impression d'être en présence de deux espaces indépendants se retrouve dans les compositions peintes de Marco Basaiti. Le premier plan rocheux y accueillait les personnages principaux, tandis qu'un paysage plus vaporeux se développait au loin, selon un schéma directement inspiré des contemporains de Basaiti tels que Giovanni Bellini ou Carpaccio. L'influence des estampes allemandes – en particulier celles d'Albrecht Dürer – est également perceptible dans ce paysage imaginé, ponctué d'un village fortifié, de montagnes et d'un lac. Les œuvres de Dürer circulèrent en Italie après son deuxième séjour à Venise, en 1506. Elles eurent un impact important sur la production artistique italienne et notamment vénitienne au début du XVI^e siècle.

- 42 — Giorgio Barbarelli da Castelfranco,
dit Giorgione
Castelfranco Veneto 1473/1474 – 1510 Venise
*Vue d'un château (Castel San Zeno,
Montagnana ?), avec une figure assise au premier
plan, vers 1507-1510*
Sanguine. – 203 × 290 mm
Inv. I 485

Giorgione fut un artiste majeur de la Renaissance vénitienne. Toutefois, très peu de peintures et encore moins de dessins ont pu lui être attribués avec certitude. Ce paysage est l'un d'eux et bénéficie donc d'une certaine notoriété, même s'il reste encore mystérieux par bien des aspects. Il présente une affinité avec le célèbre tableau de *La Tempête* (Gallerie dell'Accademia, Venise) dans lequel un personnage féminin assis anime le premier plan d'un paysage tourmenté, avec un ensemble de bâtiments fortifiés au loin. Mais les tentatives d'identification de la figure au centre du dessin – berger, pèlerin, personnage biblique –, et du château, souvent désigné comme celui de San Zeno à Montagnana, sont restées incertaines. La construction du paysage s'inscrit dans l'approche des peintres vénitiens de cette période, influencés par l'art allemand.

- 43 — Domenico Campagnola
Venise vers 1500 – 1564 Padoue
*Paysage montagneux avec un village près d'un
lac, vers 1515-1516*
Plume et encre. – 169 × 244 mm
Inv. I 339

Domenico Campagnola était un peintre et graveur actif à Padoue et à Venise. Cette feuille témoigne

de la manière dont il imitait, à ses débuts, le style de son maître et père adoptif, Giulio Campagnola. Autour de 1515, il commença à se distinguer par une ligne plus puissante et dynamique, perceptible ici dans le tracé des arbres au premier plan. Ce dessin n'est pas le fruit d'un travail d'observation de la nature : Domenico imagina et ordonna ces sommets lointains, ces collines à la végétation fournie, ces bâtiments rustiques et ces eaux calmes. L'élan vertical des arbres à droite fait le lien entre les différents plans, selon une approche que les artistes vénitiens reprirent des gravures allemandes qui circulaient en Italie au début du XVI^e siècle.

FRA BARTOLOMEO ET
 LA *BELLA MANIERA*
 À FLORENCE

FRA BARTOLOMEO fut un peintre important de la Haute Renaissance en Italie. Entré dans les ordres dominicains en 1500, il réalisa de nombreuses œuvres religieuses. Puisant son inspiration dans l'art des grands Léonard de Vinci et Raphaël, ou encore de son concitoyen Andrea del Sarto, il contribua à définir la *Bella maniera* florentine, également incarnée dans la ville des Médicis par Pontormo.

Comme la majorité des artistes de son temps, Fra Bartolomeo concevait méticuleusement ses peintures. Il réalisait des esquisses destinées à préparer la composition complète ou à préciser chaque détail et figure individuellement. Privilégiant la sanguine et la pierre noire, il dessinait sans relâche d'après le modèle vivant. L'importance de l'étude du corps humain et de son pouvoir expressif est palpable dans les dessins puissants et spontanés de Fra Bartolomeo, de Pontormo et de leurs contemporains.

Restées en grand nombre dans son atelier, les études de Fra Bartolomeo furent transmises de génération en génération avant d'être rassemblées dans des albums par Niccolò Gabburri au XVIII^e siècle. Deux d'entre eux, contenant près de 400 dessins de l'artiste, furent acquis par Franz Koenigs, dont la collection vint enrichir celle du Museum Boijmans Van Beuningen en 1935 et contribua à sa renommée.

44 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence
*Paysage rocailleux avec une arche en ruine,
quelques édifices et des figures*, vers 1505-1509
Plume et encre. – 205 × 282 mm
Inv. MB 1958/T 1

Une cinquantaine de paysages dessinés par Fra Bartolomeo entre 1505 et 1509 furent rassemblés par le collectionneur Gabburri vers 1730. Redécouvert et dispersé seulement au milieu du XX^e siècle, cet ensemble vint éclairer un aspect méconnu de l'art de ce peintre florentin de premier rang. Plusieurs de ces ermitages, couvents ou petits villages accrochés à des collines boisées ou rocailleuses, ont pu être localisés, témoignant du caractère topographique de ces vues. Fra Bartolomeo dessinait souvent deux versions du paysage : l'un plus sommaire probablement tracé à la hâte sur place, l'autre plus élaboré et détaillé, exécuté dans son atelier. Notre dessin qui appartient à la seconde catégorie, reprend ainsi une esquisse conservée à Francfort. Si certains paysages se retrouvent dans les tableaux de l'artiste, on ne connaît aucune correspondance précise pour celui-ci.

45 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence
Étude pour le Christ assis, vers 1499-1500
Pierre noire et craie blanche, sur papier
préparé chamois. – 284 × 209 mm
Inv. I 563 N 77

Initiée en 1499 dans le cloître de l'hôpital Santa Maria Nuova à Florence, la fresque du *Jugement dernier* est le plus ambitieux projet entrepris par Baccio

della Porta avant qu'il n'entre dans les ordres dominicains et ne prenne le nom de Fra Bartolomeo, en 1500. À cette date, il abandonna la fresque dont il n'avait achevé que la partie supérieure. Mariotto Albertinelli, avec qui il collaborait, fut chargé de la terminer en suivant ses dessins. Cette étude magistrale est préparatoire à la figure du Christ. Les repentirs et les reprises visibles dans ce dessin montrent que Fra Bartolomeo envisagea et explora différentes poses pour ce personnage central. Il porta aussi son attention sur le rendu du drapé, traitant avec virtuosité les jeux d'ombre et de lumière grâce au velouté de la craie estompée.

46 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo

Florence 1472 – 1517 Florence

Étude de composition pour saint Georges combattant le dragon, vers 1509

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier préparé chamois. – 318 × 272 mm

Inv. I 563 M 88

Peint dans le palais de Francesco del Pugliese à Florence, le *Saint Georges combattant le dragon* de Fra Bartolomeo fut détruit lors des travaux de rénovation conduits en 1778. Commencée vers 1509, l'œuvre n'avait pu être achevée quand son commanditaire fut exilé en 1512. Les études préparatoires conservées témoignent de la composition équilibrée qui avait été imaginée par Fra Bartolomeo. Sur son cheval cabré, saint Georges tue le dragon qui terrorisait un village en exigeant le sacrifice de jeunes vierges. Dans notre feuille, l'artiste hésitait encore à représenter la princesse délivrée s'enfuyant à l'arrière-plan ou se tenant timidement sur la gauche. Outre l'œuvre peinte par Raphaël sur ce

thème en 1505, Fra Bartolomeo semble aussi s'être inspiré des études de chevaux, de cavaliers et de dragon que Léonard de Vinci, de retour à Florence en 1500, avait sans doute apportées avec lui.

47 à 49 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence

(47) *Deux études pour le bras droit de saint Pierre et une étude pour sainte Catherine de Sienna,*
vers 1511

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier préparé chamois. – 279 × 221 mm

Inv. I 563 M 27

(48) *Étude pour la tête de sainte Catherine de Sienna,* vers 1511

Pierre noire et craie jaune, sur papier préparé ocre. – 324 × 245 mm

Inv. I 563 N 166

(49) *Étude pour un baldaquin,* vers 1511

Pierre noire et rehauts de blanc, mise au carreau pour transfert, sur papier préparé chamois. – 216 × 290 mm

Inv. I 563 N 55

De retour à Florence en 1504, Fra Bartolomeo entra au couvent de San Marco. Alors que les trois grands maîtres Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël avaient quitté la ville, Fra Bartolomeo devint la personnalité dominante de la scène artistique florentine dans les années 1510. Ces trois dessins font partie des très nombreuses études pour le *Mariage mystique de sainte Catherine de Sienna* que Fra Bartolomeo peignit pour l'église de San Marco en 1511 (aujourd'hui au musée du Louvre, Paris). Ils préparent les figures de saint Pierre et de sainte Catherine. Le geste du premier désignant la sainte, elle-même tournée vers

le groupe central de la Vierge à l'enfant, guide le regard du spectateur et joue un rôle narratif important. Étudiant soigneusement chaque détail de son tableau, Fra Bartolomeo se concentra également sur le profil perdu de cette figure et traita avec justesse le drapé épousant le volume de sa tête. Pour réaliser ce type d'étude, il pouvait travailler aussi bien d'après un modèle vivant que d'après un mannequin de bois ou des moulages en plâtre. Son goût pour le rendu naturaliste et minutieux des draperies s'observe aussi dans l'étude pour le baldaquin. Cet élément inspiré des exemples de Giovanni Bellini, Sandro Botticelli ou Raphaël, permettait de renforcer l'effet de profondeur de sa composition peinte.

50 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence
Deux études pour Marie Madeleine (recto) ;
Étude pour la Vierge (verso), vers 1511-1513
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
préparé chamois. – 275 × 187 mm
Inv. I 563 M 121

Disciple de Savonarole qui prêcha contre la corruption morale du clergé catholique et dirigea la république de Florence à la fin du XV^e siècle, Fra Bartolomeo s'intéressa à la scène de la Pietà, épisode lors duquel la Vierge reçoit le corps de son fils descendu de la Croix. L'attitude de cette Marie Madeleine est un choix formel fort qui traduit sa douleur profonde et son besoin d'embrasser toute partie du corps du Christ qu'elle pouvait saisir. Fra Bartolomeo répéta la figure avec d'infimes variations, cherchant la solution expressive la plus juste. Il la réutilisa dans la *Pietà Pitti*, peinte pour l'église San Gallo vers 1511. Plaçant le corps du

Christ directement au sol, il sortit des conventions iconographiques et accentua le pathos de la scène. Au verso de la feuille, Fra Bartolomeo dessina un personnage féminin placé en hauteur, les bras écartés dans un élan vers le ciel. Aucun lien direct n'a pu être établi entre cette étude et une composition peinte précise. Toutefois, la figure évoque à la fois la Vierge dans l'*Assomption* de la Compagnia dei Contemplanti (1508) et la sainte Anne de la *Pala del Gran Consiglio* (1510). Ce double lien montre que Fra Bartolomeo avait l'habitude de réemployer des solutions figuratives qu'il jugeait réussies.

51 à 53 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo

Florence 1472 – 1517 Florence

(51) *Étude de composition pour la Vierge de la Miséricorde*, vers 1515

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier préparé chamois. – 293 × 218 mm

Inv. I 563 M 197

(52) *Deux études pour le Christ*, vers 1515

Pointe de métal et sanguine. – 205 × 287 mm

Inv. I 563 M 5

(53) *Étude d'un homme marchant vers la droite* (recto) ; *Étude d'un jeune homme appuyé contre un piédestal et cinq études de têtes* (verso),

vers 1515

Sanguine. – 287 × 197 mm

Inv. I 563 M 3

L'iconographie de la Vierge de la Miséricorde met en scène la Vierge étendant son manteau pour abriter les proches du commanditaire de l'œuvre. Dans l'imposant retable exécuté pour l'église San Romano de Lucques en 1515, Fra Bartolomeo développa un nouveau style plus sombre et vapoureux, combiné

avec un sens du mouvement qu'il découvrit dans les grands décors peints par Michel-Ange et Raphaël au Vatican. Cette nouvelle énergie est palpable dans cette foisonnante étude d'ensemble, où les figures sont disposées dans une sorte de tourbillon, culminant avec la figure de la Vierge, et apaisé par la présence dominante du Christ. La pose suspendue de ce dernier est précisée à deux reprises dans un autre dessin. Sur les deux côtés d'une troisième feuille présentée ici, Fra Bartolomeo traça des études pour les figures entières ou certaines têtes des personnages peuplant le registre inférieur du tableau. Ces études témoignent de l'influence mutuelle entre Fra Bartolomeo et son contemporain, Andrea del Sarto, autre grand artiste de la Renaissance florentine. Des motifs de l'un semblent régulièrement tirés du répertoire de l'autre. Mais Fra Bartolomeo préférait faire poser un modèle vivant dans une attitude similaire plutôt que de copier directement le travail de Sarto, sans doute par un besoin d'appropriation du motif. C'est ce qu'il fit par exemple pour l'homme tourné vers la droite de ce recto, qui rappelle une figure peinte par Sarto au Chiostrino dei Voti de la Santissima Annunziata de Florence (1510).

54 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence
Étude pour le prophète Isaïe, vers 1515-1516
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
préparé chamois. – 281 × 213 mm
Inv. I 563 M 149

Cette étude prépare le prophète Isaïe représenté sur un panneau du monumental retable du *Salvator Mundi* – Christ sauveur du monde – peint par Fra Bartolomeo dans l'église de la Santissima

Annunziata en 1516. Il faisait pendant au prophète Job. L'ensemble était présenté dans un remarquable cadre de marbre, élaboré par Piero Rosselli et, peut-être, Michel-Ange. Le Museum Boijmans Van Beuningen possède plusieurs études pour cette figure, témoignant du processus préparatoire minutieux qu'avait l'habitude de mener Fra Bartolomeo. Dessinateur et artiste hors-pair, celui-ci n'hésitait pas à explorer simultanément des solutions pour plusieurs figures, ou de réemployer l'attitude développée pour le personnage d'un autre tableau. La position du prophète Isaïe fut ainsi réemployée pour la Vierge de l'*Incarnation du Christ*, peinte à la même date.

55 et 56 — Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo
Florence 1472 – 1517 Florence

(55) *Études de composition pour la sainte Famille avec le petit saint Jean et la Vierge à l'enfant, vers 1515-1516*

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier préparé chamois. – 271 × 209 mm

Inv. I 563 M 177

(56) *Étude pour une Vierge à l'enfant et le petit saint Jean, vers 1515*

Sanguine et pierre noire. – 274 × 205 mm

Inv. I 563 M 11

Dans ses dernières années, Fra Bartolomeo dessina et peignit plusieurs Saintes Familles. Moins formelles que ses précédentes compositions sur ce thème, elles étaient empreintes d'une chaleur et d'une intimité nouvelles. En représentant une relation maternelle plus proche de la réalité, elles correspondaient au style naturaliste de l'artiste à cette époque. Bien que délimitées par un cadre précis et

donc probablement pensées en vue d'un tableau, aucune de ces études de composition n'a pu être liée à une œuvre peinte. Fra Bartolomeo y explora diverses solutions figuratives, dont certaines sont inspirées des exemples de Michel-Ange et de Raphaël. Sous la grande étude à la sanguine, Fra Bartolomeo avait tracé une première esquisse à la pierre noire, dans laquelle le sein de la Vierge était plus clairement dessiné. Ce détail semble indiquer l'image d'une *Madone lactans* (la Vierge allaitant). Malgré l'avertissement de Savonarole, l'artiste avait donc envisagé de peindre cette iconographie pleine de sensibilité.

57 — Mariotto Albertinelli

Florence 1474 – 1515 Florence

Étude pour deux anges en vol, vers 1505

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier préparé bleu. – 282 × 205 mm

Inv. I 563 M 201

Ce dessin est issu du même album Gabburi que les nombreuses feuilles de Fra Bartolomeo conservées à Rotterdam et fut longtemps considéré par erreur de cet artiste. Il s'agit en réalité d'une œuvre de son collaborateur et ami, Mariotto Albertinelli. Formés dans l'atelier de Cosimo Rosselli, les deux peintres travaillaient souvent ensemble et leur style était très proche. Ce dessin est préparatoire aux anges en haut à gauche de l'*Annonciation* peinte par Albertinelli en 1510 (Galleria dell'Accademia, Florence). Le papier bleu servit de ton intermédiaire entre les ombres rendues à la pierre noire et les lumières rehaussées de craie blanche. Cette approche vaporeuse des formes et des volumes, moins définis que dans les dessins de Fra Bartolomeo, est caractéristique

de l'art d'Albertinelli. Un second dessin similaire, conservé à Rotterdam, prépare les anges placés à droite dans le retable.

58 — Jacopo Carucci, dit Jacopo Pontormo

Pontormo 1494 – 1557 Florence

Étude pour l'archange Gabriel dans

l'Annonciation, vers 1514

Sanguine, piqué et incisé pour transfert,
noirci au verso. – 385 × 257 mm

Inv. I 265

Cette énergique étude à la sanguine, autrefois attribuée à Andrea del Sarto, a été récemment rendue à son élève Pontormo. Artiste florentin important de la première moitié du XVI^e siècle, celui-ci développa un style personnel qui marqua à son tour sa génération. Le traitement anguleux et vif des contours, repassés plusieurs fois par endroits, confère à cette figure une grande vivacité, caractéristique de la manière graphique de Pontormo. Ce dessin est une première pensée pour l'archange Gabriel reconnaissable à son doigt levé, geste qui annonce à Marie sa maternité prochaine. Le fait que les lignes soient perforées à l'aide d'une épingle pour reporter le dessin sur un autre support laisse penser qu'il était préparatoire à une peinture. Cependant, aucun tableau de ce sujet dans le corpus de Pontormo n'a pu être mis en lien à ce jour.

59 — Jacopo Carucci, dit Jacopo Pontormo

Pontormo 1494 – 1557 Florence

Étude pour un homme nu assis, vers 1517-1518

Sanguine et rehauts de blanc. – 372 × 253 mm

Inv. I 285

Dessinateur prolifique et talentueux, Jacopo Pontormo couvrait ses feuilles de puissantes études de figures à la sanguine. Elles traduisaient la rapidité de sa main qui suivait son regard fixé sur le modèle posant dans l'atelier. Pontormo concevait les personnages de ses tableaux à travers de nombreuses études, expérimentant sans cesse différentes solutions formelles. Il puisait dans ce répertoire de poses et d'attitudes, retravaillant à loisir ces figures par le biais du dessin. Cette feuille prépare le petit saint Jean assis au centre de la *Pala Pucci*, un retable peint en 1518 pour l'église San Michele Visdomini à Florence. Dans ce chef-d'œuvre, Pontormo combina plusieurs influences – notamment celles de Raphaël et d'Andrea del Sarto – et les réinterpréta dans un langage personnel. Il contribua ainsi à définir la *maniera moderna* qui dominait à Florence à cette période.

60 — Jacopo Carucci, dit Jacopo Pontormo

Pontormo 1494 – 1557 Florence

Études de deux garçons assis, vers 1525

Sanguine. – 277 × 379 mm

Inv. I 117

Deux garçons, vêtus comme les apprentis peintres du XVI^e siècle, glissent leurs doigts entre les pages de grands albums. Cette scène frappe par son aspect instantané, voire incongru : à l'époque comme aujourd'hui, se curer le nez était impoli. Pontormo n'avait sans doute aucun projet précis en tête quand il saisit cette scène sur le vif. Cependant, une parenté existe entre les poses de ces deux garçons et celles des disciples représentés au premier plan du *Souper à Emmaüs* de 1525, peint par Pontormo pour la chartreuse de Galluzzo (aujourd'hui aux Offices, Florence). Ce lien, bien qu'indirect, laisse penser

que l'artiste se référa à cette feuille lorsqu'il mena son travail préparatoire. La convocation de cette scène, captée de son quotidien, et son caractère immédiat rappellent la quête de naturalisme qui caractérise l'art de Pontormo à cette période.

61 — Giovanni Antonio Sogliani

Florence 1492 – 1544 Florence

Étude d'une tête d'homme barbu, vers 1536

Pierre noire et craie blanche, sur papier

préparé chamois. – 285 × 204 mm

Inv. I 563 N 189

Élève de Lorenzo di Credi et suiveur de Fra Bartolomeo, Sogliani était un artiste éclectique de la *maniera moderna* florentine. Les contours presque absents, les lignes dynamiques qui définissent boucles et barbe, le réseau de hachures croisées et les accents de craie blanche sont caractéristiques de sa manière graphique. Le modèle d'après lequel il exécuta cette étude est reconnaissable dans quatre autres feuilles de Sogliani. Ce sont aussi sous ses traits qu'apparaît la figure de Noé dans le *Sacrifice de Noé*, le premier des trois tableaux exécutés par Sogliani pour la cathédrale de Pise, en 1531. Notre étude pourrait donc être liée à ce projet.

LA HAUTE RENAISSANCE,
AVANT LE MANIÉRISME

ENTRE 1510 et 1520, Michel-Ange et Raphaël se trouvaient tous les deux à Rome où ils travaillaient, rivaux, aux grands chantiers du Vatican. Ils y réalisèrent des œuvres majeures qui atteignirent une grandeur et un équilibre inégalés. Ce fut le sommet de la Renaissance italienne. L'un comme l'autre étaient aussi de brillants dessinateurs. Une grande partie de l'histoire du dessin italien du XVI^e siècle pourrait s'écrire en termes de réponse à leur art.

Certains artistes comme les élèves de Raphaël (Jules Romain, Perino del Vaga) ou les émules de Michel-Ange (Sebastiano del Piombo, Pellegrino Tibaldi) furent profondément influencés par ces grands maîtres. D'autres comme Corrège ou le Parmesan en Émilie ne se laissèrent pas dominés par cet art mais surent y puiser les ingrédients pour enrichir leur propre langage graphique, empreint d'élégance. Ces artistes s'éloignèrent ainsi de la beauté classique et du rendu naturaliste des figures de Michel-Ange et de Raphaël. Ce faisant, ils jetèrent les bases du maniérisme qui se développa dans le centre de l'Italie, avant de se diffuser dans toute l'Europe.

- 62 — Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange
Caprese 1475 – 1564 Rome
*Buste d'homme portant un casque à plume et
étude d'une tête, vers 1504-1506*
Plume et encre. – 140 × 115 mm
Inv. I 185

Dessinateur, peintre, sculpteur, architecte et poète, Michel-Ange fut une figure majeure de la Renaissance. Ce dessin fait partie d'un petit groupe d'études de têtes coiffées de casque décoratifs qui furent exécutées par Michel-Ange vers 1504-1506. La plume très vive et expressive de l'artiste esquisse en quelques traits ces profils aux coiffes élaborées. On ne connaît pas la fonction de ces petites études, sans doute réalisées pour elles-mêmes comme un exercice de virtuosité et d'invention. Aucun lien n'a pu être établi avec certitude entre ces dessins et la *Bataille de Cascina*. Cette immense fresque fut commandée à Michel-Ange en 1504 pour faire face à la *Bataille d'Anghiari* de Léonard dans le Salone dei Cinquecento du Palazzo Vecchio de Florence. Les deux importantes œuvres, jamais achevées, sont connues grâce à des copies exécutées par les artistes qui venaient les admirer.

64 — Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange
Caprese 1475 – 1564 Rome
La Vierge à l'enfant, avec un donateur,
vers 1516-1517
Sanguine. – 128 × 98 mm
Inv. I 198

À Rome, dans le contexte de sa rivalité avec Raphaël, Michel-Ange fournit des dessins à Sebastiano del Piombo, son ami intime et son protégé, afin que ce dernier exécute des peintures. Réalisée par Michel-Ange lui-même, cette feuille fut donc envoyée à Sebastiano pour qu'il peigne *La Vierge à l'enfant avec saint Joseph, saint Jean Baptiste et un donateur* (The National Gallery, Londres). On ignore si Michel-Ange donna à Sebastiano d'autres études plus abouties que celle-ci, ou si Sebastiano développa

lui-même la composition à partir de cette esquisse où un certain nombre d'éléments sont déjà en place. On y reconnaît la pose de la Vierge, tournée vers le donateur, le mouvement de l'enfant, et le lourd rideau qui situe la scène dans un intérieur. L'œuvre finale se distingue cependant par la présence des deux saints à l'arrière-plan, peut-être une invention de Sebastiano.

65 — Sebastiano Luciani, dit Sebastiano del

Piombo

Venise vers 1485 – 1547 Rome

Études pour un homme âgé debout et d'autres figures, vers 1520

Pierre noire. – 351 × 253 mm

Inv. I 378

Par leur degré de finition, leur échelle et leur étrange disposition, il est difficile de déterminer si les figures dessinées ici par Sebastiano del Piombo forment un seul groupe ou sont des études indépendantes tracées sur la même page. La figure masculine encapuchonnée, évocatrice des modèles vénitiens comme ceux de Giorgione ou de Giovanni Bellini, est proche d'un personnage du *Jugement de Salomon* (vers 1506-1509). Ce tableau monumental fut peint par le jeune Sebastiano quand il se trouvait encore à Venise. Les deux autres figures révèlent en revanche clairement l'influence de Michel-Ange, tant par leur physionomie que par le style du dessin. La fonction de cette remarquable feuille d'étude reste donc imprécise. Au sommet de sa maturité artistique à Rome, aux côtés du grand Michel-Ange, Sebastiano semble se remémorer ses racines vénitiennes.

66 — Anonyme vénitien

Étude pour un pèlerin avec un large chapeau,
vers 1510-1520

Pierre noire, craies blanche et colorées,
sur papier gris, noirci au verso.

– 371 × 262 mm

Inv. I 16

Ce saisissant dessin est l'œuvre d'un artiste expérimenté : le modelé du visage est subtilement rendu à la pierre noire et rehaussé de craie blanche pour les lumières. Les touches légèrement colorées viennent donner vie à ce modèle. La présence du collier et d'enseignes épinglées au large chapeau suggèrent que ce dernier était un pèlerin. Il s'agit probablement de Sebald, saint patron de Nuremberg. L'une de ses très rares représentations en Italie fut celle réalisée par Sebastiano del Piombo vers 1511 pour la tribune de l'orgue de San Bartolomeo di Rialto à Venise, à la demande de la communauté des marchands allemands de cette ville. L'iconographie correspond en tout point, mais l'angle et les traits du visage sont différents. L'auteur et la destination de cette feuille restent donc inconnus, même si ce premier semble avoir eu connaissance de la peinture de Sebastiano.

67 — Raffaello Sanzio, dit Raphaël

Urbino 1483 – 1520 Rome

Étude pour le petit saint Jean agenouillé,
vers 1509-1511

Pointe de métal, sur papier préparé de
couleur crème. – 115 × 104 mm

Inv. I 110

La *Madone d'Alba* (National Gallery of Art, Washington) fut peinte par Raphaël vers 1510, deux ans après son arrivée à Rome. Elle est l'une des nombreuses Vierges à l'enfant que ce grand peintre de la Renaissance exécuta pour répondre à des commandes privées, alors qu'il travaillait aux décors de la Chambre de la Signature au Vatican. Ce dessin est la plus petite des études préparatoires subsistantes pour ce fameux tondo. Raphaël se concentra ici sur la figure du saint Jean, la Vierge n'étant identifiable que par le contour de son genou droit. Très proche de la peinture, cette feuille en varie néanmoins par la position de la main droite de Jean, en partie cachée derrière l'Enfant Jésus dans le tableau. Notre œuvre est réalisée à la pointe de métal, une technique dont Raphaël hérita de sa formation dans l'atelier de son maître Pérugin à Florence.

68 — Giulio Pippi, dit Jules Romain (Giulio Romano)

Rome 1492/1499 – 1546 Mantoue

Étude pour Moïse et le Serpent d'airain,

vers 1530-1531

Pierre noire, plume et encre, noirci au verso.

– 218 × 269 mm

Inv. I 19

Cette feuille de Jules Romain, le plus proche élève de Raphaël, est presque superposable à la moitié inférieure d'un dessin conservé au Louvre qui se développe plus en hauteur. Sujet de l'Ancien Testament, le Serpent d'airain érigé par Moïse devait guérir les pécheurs mordus par des serpents pour leur manque de foi. Les figures en proie à l'agonie montrent ici leurs blessures au serpent, visible uniquement dans le second dessin, en haut du poteau esquissé sur la

gauche. Tracé d'une plume rapide et montrant un certain nombre de repentirs, ce dessin fut noirci au verso pour en reporter les contours à l'aide d'un stylet sur une autre feuille, peut-être celle du Louvre qui, sous le lavis, présente des traces de fusain. Cette technique fut souvent employée par Jules Romain pour préciser et développer ses compositions.

69 — Giulio Pippi, dit Jules Romain (Giulio Romano)

Rome 1492/1499 – 1546 Mantoue

Étude d'après une fontaine, vers 1532-1546

Plume, pinceau et encre, lavis.

– 379 × 250 mm

Inv. MB 979

Jules Romain copia dans cette feuille une fontaine composée de deux éléments antiques : une statue de Silène – maître du dieu du vin Bacchus – et le cratère Torlonia. Pratique courante au XVI^e siècle, ils avaient été associés et transformés en fontaine pour agrémenter le jardin du cardinal Cesi (aujourd'hui à la Villa Albani, Rome). Possédant lui-même une collection d'antiquités, Jules Romain réalisa de nombreux dessins basés ou inspirés par des œuvres antiques, qu'il utilisait comme une source de motifs et de formes. Il prit cependant une certaine liberté par rapport à son modèle et lui insuffla une intention maniériste qui caractérisait son style, notamment à partir des années 1520, quand il entra au service de la famille Gonzague à Mantoue. Il produisit pour cette cour des projets très variés touchant à l'architecture, à la peinture ou aux arts décoratifs.

70 — Pietro di Giovanni Buonaccorsi,
dit Perino del Vaga
Florence 1501 – 1547 Rome
Études de figures, vers 1527-1541
Plume et encre, lavis. – 289 × 205 mm
Inv. I 48

Ce dessin témoigne de l'habitude de Perino del Vaga, élève de Raphaël à Rome, de revenir sur la même feuille à plusieurs reprises pour dessiner des études destinées à des projets différents, parfois à plusieurs années d'intervalle. Les deux femmes assises en bas à droite sont apparentées à des figures décoratives, telles les Muses sous *L'Aveuglement d'Elymas* du Château Saint-Ange à Rome. À leur gauche, une étude pour *Le Sacrifice d'Isaac* pourrait être destinée à la voûte de la Cappella Pucci de la Trinità dei Monti. Les putti au lavis gris sont à rapprocher d'études pour la *Spalliera del Giudizio*, tenture peinte qui devait être accrochée sous le *Jugement dernier* de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Les lignes de texte, de la main de l'artiste, décrivent des drapés, illustrés au verso par treize études féminines vêtues de diverses façons.

71 — Giovanni Antonio de' Sacchis,
dit Pordenone
Pordenone vers 1483/1484 – 1539 Ferrare
*Étude pour un jeune homme empoignant un
manteau*, vers 1520-1521
Sanguine. – 279 × 188 mm
Inv. I 37

Cette étude prépare un personnage de la *Crucifixion* de Pordenone, célèbre fresque peinte dans la cathédrale de Crémone, qui établit sa réputation comme

l'un des grands innovateurs de sa génération en Italie du Nord. Après la mort du Christ, la terre trembla d'un grand choc, séparant les bons et les repentis, des incroyants. Notre personnage fait partie de ces derniers. Terrifié, il fuit la scène, en regardant par-dessus son épaule, ses mains s'agrippant au manteau d'un pharisien. Par de rapides traits de sanguine, l'artiste restitua ce mouvement dans cette étude, le faisant tenir en équilibre sur un pied. Son costume ébauché rappelle la tenue d'un lansquenete, pour lequel Pordenone s'inspira d'estampes allemandes comme celles d'Hans Beham.

72 — Giovanni Antonio de' Sacchis,
dit Pordenone

Pordenone vers 1483/1484 – 1539 Ferrare

Étude pour Marie Madeleine, vers 1530-1532

Pierre noire, rehauts de blanc, incisé pour transfert, sur papier bleu, noirci au verso.

– 193 × 142 mm

Inv. I 292

Nous ne connaissons de Pordenone que quelques dessins à la pierre noire, dont cette étude de Marie Madeleine, identifiée par la présence du pot à onguent. Sa pose évoque les représentations de Vénus touchant sensuellement ses cheveux, et ressemble fortement à la représentation de la déesse par Titien conservée à Édimbourg. Pordenone était sensible à l'art vénitien qu'il combinait dans ses œuvres avec des références issues de l'Italie centrale (Michel-Ange, Raphaël). L'attitude de cette figure, son expression insaisissable et ses doigts longs et effilés rappellent mais ne correspondent pas tout à fait à ceux de Marie Madeleine peinte vers 1530-1532 pour les décors de Santa Maria di Campagna

à Piacenza. Cette feuille serait donc une première idée, finalement abandonnée, pour cette peinture.

73 — Antonio Allegri, dit Corrège (Correggio)

Correggio vers 1489 – 1534 Correggio

Étude pour le Couronnement de la Vierge,

vers 1520-1522

Sanguine, plume, pinceau et encre.

– 196 × 203 mm

Inv. I 381

Peintre le plus célèbre d'Émilie au début du XVI^e siècle, Corrège développa son propre style visuel, marqué par une certaine sensualité. Entre 1519 et 1524, il réalisa l'une de ses commandes les plus importantes : une grande série de décors dans l'église San Giovanni Evangelista à Parme. Cette étude prépare la fresque du *Couronnement de la Vierge* dans l'abside, qui fut remplacée par une copie dès 1587 lors de l'agrandissement de l'église et dont ne subsiste qu'un fragment de la partie centrale (Galleria Nazionale, Parme). Cette dynamique étude de composition est manifestement la première idée pour cette scène. Les contours des figures – notamment le Christ – furent d'abord tracés à la sanguine, avant d'être repris à l'encre.

74 à 77 — Antonio Allegri, dit Corrège

(Correggio)

Correggio vers 1489 – 1534 Correggio

Quatre études de prophètes et de sibylles assis,

vers 1522

Sanguine, lavis, rehauts de blanc, mise au carreau pour transfert, sur papier parfois préparé rouge. – 77 × 115 mm (environ)

Inv. I 288 à I 291

Fin 1521, Corrège reçut une commande pour la frise de 60 mètres qui courrait sur les trois murs de la nef de San Giovanni Evangelista de Parme. Chacun des treize compartiments allongés contient une scène centrale de sacrifice païen ou juif, encadrée par une sibylle à gauche et un prophète à droite, pour lesquels plusieurs études préparatoires sont connues. Les quatre petites feuilles de Rotterdam devaient à l'origine faire partie d'une page plus grande. Les fresques furent exécutées par les assistants de Corrège, très sollicité par ailleurs, suivant les dessins du maître.

78 — Francesco Mazzola, dit le Parmesan

(Parmigianino)

Parme 1503 – 1540 Casalmaggiore

Portrait de Valerio Belli de profil, vers 1520-1525

— Giorgio Vasari ou son atelier

Arezzo 1511 – 1574 Florence

Structure architecturale avec deux caryatides,

vers 1550-1575

Sanguine ; montage à la plume, encre et lavis.

– 158 × 127 mm (portrait) ; 273 × 246 mm

(montage)

Inv. I 392 et I 392 di

Le délicat portrait à la sanguine au centre de cette feuille représente Valerio Belli, célèbre médailleur et graveur sur pierre dure de la Renaissance. Ses traits sont bien connus grâce à plusieurs effigies exécutées au XVI^e siècle (dont une de Raphaël), où il est toujours figuré de profil, à la manière des médailles antiques et en référence à son activité. Ce dessin est remarquable par le maniement subtil de la sanguine que le Parmesan développa dans certains de ses rares portraits dessinés. Celui-ci servit de

modèle à la gravure sur bois illustrant la biographie de Belli dans les *Vies* de Vasari. Ce dernier conserva la feuille dans son *Livre des dessins*, comme en témoigne le montage décoratif à l'encre réalisé par Vasari ou l'un de ses assistants.

79 — Francesco Mazzola, dit le Parmesan

(Parmigianino)

Parme 1503 – 1540 Casalmaggiore

Étude d'une demi-figure d'homme tenant une partition de musique, vers 1521-1524

Plume et encre, lavis. – 98 × 113 mm

Inv. I 131

L'abondant corpus de dessins du Parmesan comprend aujourd'hui une multitude de fragments qui furent autrefois découpés dans des pages plus grandes et dispersés par les collectionneurs. La partie inférieure qui complète cette figure d'homme barbu, vu de dos et tenant une partition de musique vient d'être identifiée (The Courtauld Gallery, Londres). L'étude de jambes était considérée comme préparatoire au saint Jean Baptiste du retable destiné à l'église San Pietro in Viadana (1521-1522). Si la peau de bête correspond à l'iconographie de ce saint, nous ne connaissons aucune œuvre dans laquelle il serait associé à la musique. Peut-être le Parmesan, dessinateur inventif et parfois fantasque, reprenant la pose de son saint Jean Baptiste, réfléchissait déjà à l'univers musical de la sainte Cécile et du David qu'il s'apprêtait à peindre pour l'orgue de Santa Maria della Steccata, avant son départ de Parme pour Rome en 1524.

80 — Francesco Mazzola, dit le Parmesan
(Parmigianino)
Parme 1503 – 1540 Casalmaggiore
Vierge à l'enfant et le petit saint Jean,
vers 1534-1535
Plume et encre, lavis, rehauts de blanc,
sur papier préparé rouge. – 94 × 70 mm
Inv. I 30

Cette feuille est une des cinquante études identifiées à ce jour comme préparatoires au tableau le plus célèbre du Parmesan, la *Vierge au long cou* (Offices, Florence). Commandé en 1534 par Elena Biardi Tagliaferri pour la chapelle de sa famille à Santa Mari der Servi à Parme, ce retable est l'œuvre dans laquelle le Parmesan exprima de la manière la plus extrême sa veine maniériste. La composition finale n'est encore que peu visible dans notre petit dessin. Empruntant à la tradition de la conversation sacrée, le Parmesan transforma dans chacune de ses études la disposition, la composition des groupes et l'arrière-plan architectural, jusqu'à arriver dans la version peinte à une solution originale, marquée par l'élégance frontale de la Vierge, tenant sur ses genoux un enfant Jésus endormi, d'une taille inhabituelle.

81 — Andrea Meldolla, dit Andrea Schiavone
Zadar vers 1510/1515 – 1563 Venise
Étude pour Bellone, vers 1540-1550
Pierre noire, pinceau, peinture opaque brune
et blanche, sur papier préparé brun.
– 200 × 138 mm
Inv. I 36

Schiavone, peintre et graveur actif essentiellement à Venise, démontra dans cette feuille sa maîtrise du clair-obscur avec un travail au pinceau spontané mais subtil, enrichi de rehauts de blanc délicats. Bellone, déesse de la guerre, est représentée armée et cuirassée, de trois quarts dans une pose animée et maniériste. Ce dessin est directement lié à une eau-forte de même format, gravée par Schiavone lui-même. L'apparence de Bellone s'inspire de l'imaginaire élégante et du style du Parmesan, que Schiavone admirait et dont il possédait des dessins. Le mouvement de la robe de la déesse rappelle par exemple la *Circé peinte par le Parmesan pour sa composition Circé et les compagnons d'Ulysse*.

82 — Attribué à Pellegrino Tibaldi

Puria di Valsolda 1527 – 1596 Milan

Femme nue, debout, vers 1550

Sanguine. – 380 × 178 mm

Inv. DN 132/29

Ce grand dessin est nouvellement attribué à Pellegrino Tibaldi, architecte, sculpteur et peintre de fresque actif à Bologne. La posture solide de cette femme exprime une sorte de soumission. Les jambes, qui semblent enserrées dans une gaine, suggèrent que cette figure pourrait avoir été conçue comme une cariatide, une figure antique utilisée comme support architectural. La musculature puissante et la position contrainte indiquent une œuvre maniériste, dans la lignée des figures monumentales de Michel-Ange, que Tibaldi admirait. Bien qu'aucune correspondance n'a pu être établie, cette figure présente une certaine parenté avec celles que Tibaldi peignit en grisaille dans la Sala di Susanna du Palazzo Poggi à Bologne vers 1550, après son

retour de Rome. La manière très resserrée de traiter le modelé à la sanguine est également caractéristique de cet artiste.

- 83 — Francesco Primaticcio, dit Primatice
Bologne 1504 – 1570 Paris
Ulysse et Télémaque en route vers Laertes,
vers 1555-1559
Sanguine et rehauts de blanc, sur papier
préparé rouge. – 221 × 288 mm
Inv. I 297

Ce dessin représente Ulysse et son fils Télémaque, en route pour le verger de Laertes, le père d'Ulysse. Il préparait l'une des scènes du cycle perdu des fresques de la galerie d'Ulysse du château de Fontainebleau, peint entre 1541 et 1570. Par cet important décor de 150 mètres de long, comprenant 58 scènes de *L'Odyssee*, Primatice voulait rivaliser avec celui de la galerie François I^{er}, conduit dans le même palais par Rosso Fiorentino. Chargé de l'ensemble des réalisations de Fontainebleau à la mort de ce dernier, il fournit les projets de ses fresques, qui furent exécutées par ses collaborateurs, dont Niccolò dell'Abate. On conserve encore une trentaine d'études préparatoires pour ce décor, toutes réalisées dans cette technique très spécifique de sanguine. L'allongement des figures aux attitudes complexes témoigne de l'art maniériste de Primatice.

- 84 — Battista Franco, dit Semolei
Venise vers 1498/1510 – 1561 Venise
La Descente de Croix, vers 1537
Plume et encre. – 260 × 191 mm
Inv. I 118

Battista Franco, dit Semolei, travailla à Florence et étudia les dessins de Michel-Ange. Cette feuille est l'une des trois études qui subsistent pour *La Lamentation du Christ*, réalisée vers 1537 (Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucques). Le jeune artiste opta dans cette œuvre pour une composition très originale. Son approche maniériste se caractérise par un allongement des figures et une exagération des mouvements et des expressions, particulièrement marqués dans le dessin. La composition de *La Lamentation* fut d'abord étudiée dans une feuille conservée à Milan, avant d'être reprise dans notre dessin. Elle fut à nouveau modifiée dans la version peinte où toutes les figures, à l'exception du Christ, présentent de légères variations. Ce dessin de jeunesse montre les talents innés de Semolei.

85 — Alessandro Allori

Florence 1535 – 1607 Florence

Le Christ entre les saints Côme et Damien,

vers 1559-1560

Pierre noire. – 409 × 308 mm

Inv. DN 117/14

Cette feuille est représentative des débuts du peintre florentin Allori, à l'époque où il travaillait encore avec son maître Agnolo Bronzino. Elle prépare un tableau datant vers 1559-1560 (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles) qu'il exécuta autour de son retour de Rome. Le contexte de l'exécution de cette peinture n'est pas clair : il pourrait s'agir d'une commande de la famille Montauto pour une chapelle de San Giovanni dei Fiorentini de Rome, ou de la famille florentine des Médicis dont les saints patrons étaient Côme et Damien. Dans la

cité papale, Allori avait copié les œuvres de Michel-Ange, et son admiration pour le grand maître est ici manifeste dans la représentation du corps musclé et la posture du Christ qui rappelle la sculpture du *Christ rédempteur* que Michel-Ange réalisa pour la basilique de Santa Maria sopra Minerva.

VENISE

AUX XV^e et XVI^e siècles, la puissante République de Venise étendit son contrôle sur de larges territoires en Italie du Nord, de Vérone jusqu'aux portes de Ferrare. L'art vénitien se développa au cœur de la Sérénissime, notamment autour des grands programmes décoratifs du Palazzo Ducale et des commandes passées par les confraternités pour leur *scuole*. Dans la région du Veneto, malgré certains particularismes, les centres artistiques partageaient également une culture visuelle commune.

À la Renaissance, Venise fut marquée par plusieurs dynasties importantes de peintres. Les Caliari (dont la famille de Paolo Veronese, dit Véronèse), les Robusti (celle de Jacopo Tintoretto, dit Tintoret) et les Bassano s'appuyaient sur une organisation familiale de leurs ateliers. En tant qu'outil pédagogique permettant de développer les qualités d'observation et d'analyse, le dessin y joua un rôle crucial pour la formation des jeunes artistes. Dans leur quête d'un art tonal, les Vénitiens privilégièrent l'usage de l'encre brune pour les esquisses d'invention ou de composition, et la pierre noire, voire les craies colorées sur papier bleu pour les études de figures. L'approche du processus préparatoire des peintures, plus flexible que dans le reste de l'Italie, s'appuyait souvent sur la réutilisation et l'appropriation des études conservées dans l'atelier.

86 — Jacopo Robusti, dit Tintoret
Venise 1518/1519 – 1594 Venise
*Étude d'un homme nu debout et esquisse de
composition*, vers 1545-1555
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
bleu décoloré. – 426 × 261 mm
Inv. I 225

L'exécution pleine d'assurance de ce dessin, avec un fort contraste de valeur, est caractéristique de la manière de Tintoret. Les deux côtés de la feuille présentent des études réalisées d'après la même sculpture. Trois autres dessins la figurent sous différents angles. Ce modèle, sans doute un *bozzetto* (esquisse) en cire ou en argile, montre une posture exagérée, presque maniériste. Bien qu'incertain, l'auteur de cette sculpture pourrait être le grand Michel-Ange, auquel Tintoret vouait une grande admiration. Sur le verso de la feuille, exposé ici, l'esquisse de composition à trois figures assez indistinctes ne semble pas liée à la sculpture, mais pourrait être une idée de Tintoret pour l'un de ses tableaux.

87 — Jacopo Robusti, dit Tintoret
Venise 1518/1519 – 1594 Venise
*Étude d'après le buste de Jules César par
Simone Bianco*, vers 1570-1580
Pierre noire et craie blanche, sur papier
bleu décoloré. – 340 × 229 mm
Inv. I 205

À la tête d'un important atelier familial, Tintoret faisait participer ses apprentis – dont ses enfants – à des séances de dessin. Ils travaillaient d'après des moulages de sculptures antiques ou contemporaines, placés sous un fort éclairage pour en accentuer les

formes. Il leur était aussi demandé de copier les dessins du maître. Ces exercices expliquent la grande quantité d'études de cette nature que l'on trouvait dans les stocks de ces ateliers. Cette feuille réalisée d'après un buste de Jules César, témoigne de cette pratique. Au recto, la qualité du dessin désigne la main du maître, Tintoret. Celui-ci mania la pierre noire avec assurance et rendit avec justesse un clair-obscur très contrasté, conférant à la figure une forte présence. Au verso, l'étude réalisée d'après le même modèle, plus faible, est une copie dessinée par un membre de son atelier.

88 — Jacopo Robusti, dit Tintoret

Venise 1518/1519 – 1594 Venise

*Étude pour un homme tenant un bâton avec
une éponge, sur une échelle, vers 1565*

Pierre noire, rehauts de blanc, mise au
carreau pour transfert, sur papier bleu.

– 288 × 238 mm

Inv. I 206

Au cours de sa brillante carrière, Tintoret répondit à plusieurs commandes prestigieuses au Palazzo Ducale et pour la Scuola Grande di San Rocco de Venise. En 1565, il peignit pour cette dernière une grande *Crucifixion* mesurant plus de 12 mètres de long, peuplée de nombreux personnages dans des attitudes variées. Seulement cinq des nombreuses études que Tintoret dut réaliser pour concevoir ces figures ont été conservées. Notre feuille prépare l'homme qui, perché sur une échelle posée contre la croix dans un équilibre précaire, porte l'éponge qui doit désaltérer le Christ. La mise au carreau, qui se confond par endroit avec les barreaux de l'échelle, permet à l'artiste de reporter l'étude sur un autre support.

89 — Jacopo Robusti, dit Tintoret
Venise 1518/1519 – 1594 Venise
Étude d'un homme nu à cheval, vu de dos,
vers 1578-1579
Pierre noire. – 399 × 264 mm
Inv. I 82

Cette grande étude, caractéristique du style graphique de Tintoret dans les années 1570, représente un homme de dos, monté sur un cheval dont la croupe est indiquée par une simple sphère. Dans une torsion complexe, le cavalier tente de rétablir son équilibre. Après tant d'années passées à dessiner sans relâche, Tintoret avait toutes les qualités requises pour exécuter une telle étude d'imagination plutôt que d'après un modèle. On ne retrouve cette figure dans aucune œuvre peinte par Tintoret, mais son fils Domenico l'employa, inversée, dans sa *Vision de sainte Brigitte* (Musei Capitolini, Rome). Elle témoigne ainsi de la circulation et de la réutilisation des études et des motifs au sein des ateliers vénitiens.

90 — Jacopo Robusti, dit Tintoret
Venise 1518/1519 – 1594 Venise
Étude pour un homme brandissant une épée,
vers 1579-1582
Pierre noire, mise au carreau pour transfert.
– 309 × 205 mm
Inv. I 76

Le plafond de la Sala del Maggior Consiglio du Palazzo Ducale de Venise est orné des quatre grandes batailles qui marquèrent l'histoire vénitienne. Ces peintures furent exécutées entre 1579 et 1582 par l'atelier de Tintoret, suivant les modèles

dessinés par celui-ci. Cette étude prépare l'une des figures principales de *La Défense de Brescia*. Dans une énergique torsion, cet homme brandit son épée. Portant une armure dans la peinture, il se détache au milieu d'un combat acharné. Tintoret demanda certainement à un assistant de poser sur une estrade dans l'atelier afin de saisir l'attitude et les raccourcis, induits par la vue en contre-plongée. L'anatomie et la musculature presque bosselées de la figure sont caractéristiques du style *sacco di noce* (sac de noix) développé par Tintoret dans ses dessins de figures.

91 — Jacopo da Ponte, dit Jacopo Bassano
Bassano del Grappa vers 1510 – 1592 Venise
Étude d'homme barbu portant un turban,
regardant vers le haut, vers 1550-1560
Pierre noire, craies colorées, rehauts de blanc,
sur papier bleu décoloré. – 175 × 143 mm
Inv. I 516

Jacopo Bassano appartenait à une célèbre dynastie de peintres de la région de Venise. À la mort de son père, Francesco, il reprit la tête de l'atelier familial et forma à son tour une nouvelle génération d'artistes. Cette feuille est typique de ses dessins par l'usage de craies colorées sur papier bleu, une technique qui fut associée aux Bassano et leur atelier. Cette figure est liée au roi David figurant dans *Le Triomphe du Christ*, une immense gravure sur bois mesurant plus de 2,5 m de long. Réalisée vers 1508-1516 d'après un dessin de Titien, elle représente un cortège de personnages bibliques et ecclésiastiques. Bassano en possédait sans doute un exemplaire et reprit ce motif qu'il réutilisa dans sa fresque de Santa Lucia à Tezze sul Brenta, vers 1536.

- 92 — Jacopo da Ponte, dit Jacopo Bassano
Bassano del Grappa vers 1510 – 1592 Venise
— ou son entourage, d'après Titien
Lion allongé, vers 1570-1580
Pierre noire, sanguine et craie jaune,
sur papier gris. – 156 × 373 mm
Inv. I 57

Ce lion apparaît au pied de Marc, saint patron de Venise, dans un tableau de Titien connu sous le nom de *La Fede* (La Foi), situé dans la Sala delle Quattro Porte du Palazzo Ducale de Venise (1555-1576). Dans ce dessin, le bas du manteau du saint est laissé en réserve, coupant curieusement l'animal. Cette feuille semble donc avoir été réalisée d'après le tableau et non en préparation à celui-ci. L'utilisation de craies colorées indique l'atelier des Bassano. Ce dessin a pu être réalisé par Jacopo lui-même ou par un membre de son entourage qui eut accès à l'œuvre de Titien. Ce motif de lion suscita l'intérêt de nombreux peintres vénitiens, puisqu'il apparaît à nouveau dans une toile que Tintoret exécuta également pour le Palazzo Ducale à cette même période.

- 93 — Attribué à Francesco Giambattista da Ponte, dit Francesco Bassano
Bassano del Grappa 1549 – 1592 Venise
— d'après Jacopo da Ponte, dit Jacopo Bassano
Enfant de chœur tenant un cierge, vers 1575-1590
Pierre noire, craies blanche et colorées,
sur papier bleu décoloré. – 270 × 149 mm
Inv. I 56

Maître de l'atelier familial, Jacopo Bassano était responsable de la conception des compositions et des

œuvres, tandis que ses fils Francesco, Giambattista, Leandro et Girolamo les exécutaient en peinture. En raison de cette étroite collaboration entre les membres de l'atelier, la distinction des différentes mains est aujourd'hui malaisée, notamment pour les dessins tels que cette feuille. Vu de dos, tenant un cierge, cet enfant de chœur apparaît dans *La Circoncision*, un tableau disparu mais connu grâce à une estampe du XVIII^e siècle qui le reproduit. Jacopo en était vraisemblablement l'auteur, mais ce dessin ne semble pas être de sa main. Il fut probablement exécuté d'après le tableau par Francesco, qui réalisa aussi plusieurs copies peintes de la composition de son père.

94 — Paolo Caliari, dit Véronèse (Paolo Veronese)

Vérone 1528 – 1588 Venise

Études pour Le Mariage mystique de sainte

Catherine, et La Sainte Famille avec les saints

Élisabeth, Jean Baptiste et Catherine,

vers 1568-1569

Plume et encre, lavis. – 306 × 199 mm

Inv. I 40

Ces esquisses foisonnantes sont réalisées au dos d'une lettre dont on voit le texte par transparence, envoyée par Francesco Sadinello à Véronèse, le 11 août 1568. L'artiste avait l'habitude de tracer à la plume, au verso de documents, des compositions très dynamiques et variées. Celles-ci témoignent de la fertilité de son imagination et du besoin de fixer ses idées débordantes sur le papier. On observe sur cette feuille toutes sortes de groupes de figures destinés à des compositions religieuses telles que l'Annonciation, la Visitation, la Sainte Famille ou le Mariage mystique de sainte Catherine. Véronèse cherchait

vraisemblablement la meilleure façon de disposer et de lier les figures entre elles et s'arrêta sans doute sur la composition centrale qu'il encadra rapidement de quelques traits. Il est toutefois difficile de relier ces études à un tableau précis de Véronèse.

95 — Paolo Caliari, dit Véronèse (Paolo Veronese)

Vérone 1528 – 1588 Venise

Étude pour une figure assise, vers 1575

Pierre noire et craie blanche, sur papier

bleu. – 266 × 210 mm

Inv. I 95

Cette figure est préparatoire à la *Vigilance*, une des allégories que Véronèse, un des grands maîtres de la Renaissance vénitienne, peignit au plafond de la Sala del Collegio du Palazzo Ducale de Venise (1575-1576). Un an plus tôt, un incendie avait complètement détruit les peintures de Giovanni Bellini et de Titien qui ornaient cette salle. Dans le nouveau projet de Véronèse, les Vertus s'inscrivaient dans un ambitieux programme iconographique véhiculant une vision idéale du gouvernement vénitien. On reconnaît dans ce dessin les lignes libres et rapides qui caractérisent le style de Véronèse, grâce auxquelles il rendit le mouvement et la nature de l'étoffe froissée. Les quelques différences avec la version finale montrent l'habitude de Véronèse de peaufiner ses figures jusqu'au moment de les peindre.

96 — Paolo Farinati

Vérone vers 1524 – 1606 Vérone

Étude pour les compagnes de Proserpine,

vers 1573

Pierre noire, plume et encre, lavis, mise au
carreau pour transfert. – 130 × 265 mm

Inv. MB 2019/T 45

Ces quatre jeunes femmes ne sont pas en train de danser joyeusement, comme on pourrait le croire à première vue, mais de s'enfuir, paniquées, après avoir vu Pluton enlever Proserpine. Compagnes de cette déesse, elles furent surprises alors qu'elles cueillaient des fleurs au bord du lac de Pergusa. Cette feuille est l'une des études préliminaires à une frise du Palazzo Giuliani de Vérone. Ce décor fut peint vers 1573 par Farinati qui dominait la scène artistique locale depuis le départ de son compatriote Véronèse. Dans la fresque, Farinati remplaça la cariatide qui masquait les figures de Pluton et Proserpine par deux chevaux du char de Pluton. Les poses dynamiques et inventives des figures, associées à la légèreté de la technique de Farinati font de ce dessin un bon témoignage de son style maniériste, influencé par le Parmesan et Schiavone.

97 — Jacopo Negretti, dit Palma le Jeune

(Palma il Giovane)

Venise 1548/1550 – 1628 Venise

Études pour une Crucifixion et des putti,

vers 1589-1590

Plume et encre, lavis. – 277 × 189 mm

Inv. I 71

Palma le Jeune appartenait également à une dynastie d'artistes. Il reçut sa première formation de

son père avant de participer aux séances de dessins dans l'atelier de Tintoret. Il obtint pendant sa carrière d'importantes commandes et participa au décor du plafond de la Sala del Maggior Consiglio du Palazzo Ducale, où Tintoret travaillait également. Dessinateur prolifique, Palma esquissa sur cette feuille cinq petites études du Christ en croix associé à des *putti* en vol, sans doute pour préparer une ou plusieurs versions peintes de la Crucifixion. L'une d'entre elles, réalisée pour la Collégiale de Sant'Elpidio a Mare en 1589-1590, est probablement la plus proche de ces esquisses.

98 — Jacopo Negretti, dit Palma le Jeune

(Palma il Giovane)

Venise 1548/1550 – 1628 Venise

Étude d'un homme nu assis, vers 1589-1595

Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier bleu. – 228 × 169 mm

Inv. I 84

Vers 1590-1595, Palma peignit une composition allégorique (collection particulière), dont le sens reste insaisissable. Apollon, au centre, est entouré de plusieurs figures, dont les personnifications des quatre saisons. Ce dessin prépare le personnage âgé assis au premier plan qui incarne l'hiver. Les deux positions du bras gauche indiquent l'hésitation de Palma pour la gestuelle de cette figure. La musculature exagérée, presque bosselée, et l'emploi de la pierre noire sur papier bleu rappellent la leçon de Tintoret. Mais Palma développa un style graphique propre, marqué par une ligne plus appuyée et l'utilisation de hachures parallèles régulières pour indiquer les ombres et les lumières.

- 99 — Francesco Giambattista da Ponte,
dit Francesco Bassano
Bassano del Grappa 1549 – 1592 Venise
— et Leandro da Ponte, dit Leandro Bassano
Bassano del Grappa 1557 – 1622 Venise
Deux études de pages, vers 1592
Pierre noire et craie grasse noire, sur papier
chamois. – 298 × 166 mm
Inv. I 60

Francesco était l'un des fils de Jacopo Bassano. À la mort de ce dernier, il reprit la direction de l'atelier familial. Les deux pages étudiés ici font partie de la suite du doge Ziani, représenté lors de sa rencontre avec le pape Alexandre III au plafond de la Sala del Consiglio du Palazzo Ducale de Venise. Francesco Bassano se suicida en 1592, un an seulement après la commande de cette longue peinture en frise dont il n'avait réalisé que la partie gauche. Le projet fut donc achevé par son jeune frère Leandro. Cette étude fut exécutée par Francesco quand il préparait les figures de sa composition. Elle fut retravaillée dans un second temps par Leandro qui employa une craie huilée, au noir plus intense, pour redéfinir les visages et la partie supérieure de l'habit.

- 100 — Carlo Caliari
Venise 1570 – 1596 Venise
Étude pour saint Jérôme, vers 1594
Pierre noire, craies blanche et colorées,
sur papier bleu. – 232 × 300 mm
Inv. I 54

Fils de Véronèse, Carlo Caliari puisa jusqu'aux dernières années de sa vie dans les modèles de l'atelier familial pour préparer ses peintures. Il fit de

même pour le retable du *Couronnement de la Vierge avec des saints* destiné à la cathédrale de Cologna Veneta, près de Vicence. Cette étude soignée prépare le saint Jérôme de ce tableau. Après avoir tracé les contours à la pierre noire, Caliari rehaussa son dessin de craie blanche pour modeler le dos musclé de sa figure. L'ajout de touches colorées, dans une approche plus picturale, était cependant caractéristique des Bassano. Dans les années 1580, Caliari était en effet passé dans l'atelier des Bassano et fut de toute évidence influencé par leur technique et le caractère naturaliste de leurs études de figures.

101 — Domenico Robusti, dit Domenico

Tintoretto

Venise 1560 – 1635 Venise

Étude d'homme assis, vu de dos, vers 1588-1589

Pierre noire, rehauts de blanc, mise au carreau pour transfert, sur papier bleu.

– 289 × 205 mm

Inv. I 405

Cette étude d'homme assis est préparatoire à la figure d'un apôtre, rameur endormi au premier plan du *Rêve de saint Marc*. Peinte en 1588-1589, cette œuvre faisait partie d'une série de cinq épisodes de la vie de Marc, saint patron de Venise, destinée à la Scuola Grande di San Marco de Venise. On hésita longtemps à attribuer le tableau – et par conséquent le dessin lié – à Jacopo Tintoretto (Tintoret) ou à son fils Domenico, tant leurs manières et leurs techniques étaient proches. La fluidité et la subtilité du style de Jacopo, qui semblent faire défaut ici, indiqueraient plutôt Domenico comme auteur de ces œuvres. Celui-ci s'inspira néanmoins des compositions de son père et une figure semblable à celle-ci se retrouve dans des œuvres antérieures de Tintoret.

102 — Domenico Robusti, dit Domenico

Tintoretto

Venise 1560 – 1635 Venise

Scène allégorique avec un doge agenouillé,

vers 1615

Huile sur papier. – 237 × 377 mm

Inv. I 545

Cette œuvre appartient à un ensemble d'une centaine d'esquisses à l'huile sur papier de Domenico Tintoretto, dont six sont conservées au Museum Boijmans Van Beuningen. Cette technique fluide et picturale permettait à l'artiste de visualiser rapidement l'effet produit par une composition. Cette scène allégorique est liée au tableau représentant Giovanni Bembo s'agenouillant devant Venise, destiné au Palazzo Ducale (1615). Reconnaisable à son habit de fourrure, le doge se fait couronner et coiffer du *cornio* (chapeau ducal). La figure du premier plan pourrait incarner Venise, tandis que le groupe à droite pourrait faire allusion à une victoire décisive de Bembo en Croatie. L'esquisse et le tableau diffèrent, mais le sujet traité semble le même. Domenico transforma sans doute radicalement sa composition entre cette toute première esquisse et la peinture finale.

103 — Alessandro Maganza

Vicence 1556 – 1632 Vicence

Étude de composition pour l'Ascension du

Christ, vers 1600-1610

Plume et encre. – 210 × 259 mm

Inv. S 21

Ce dessin fait partie d'un groupe de treize feuilles conservées à Rotterdam grâce au collectionneur

Franz Koenigs. Elles partagent les mêmes caractéristiques stylistiques et techniques. Elles sont en effet typiques de la manière fluide et vigoureuse d'Alessandro Maganza. Chef de file d'une dynastie de peintres de Vicence, Maganza produisit essentiellement des peintures religieuses pour sa région natale. L'étude esquissée ici se rapporte à une toile représentant l'Ascension. Accueilli au ciel par Dieu et le Saint-Esprit, le Christ est entouré d'un tourbillon d'anges et de personnages. On observe encore un pli vertical au centre de la feuille qui permet peut-être son envoi au commanditaire de la peinture pour obtenir son approbation.

104 — Entourage d'Antonio Vassilacchi,

dit Antonio Aliense

Milo 1556 – 1629 Venise

La Résurrection du Christ, vers 1580-1600

Pierre noire, lavis, rehauts de blanc, mise au carreau pour transfert. – 411 × 277 mm

Inv. I 394

Ce dessin représente la Résurrection du Christ. Soutenu par les anges, celui-ci domine la composition, les bras écartés. Autour du tombeau ouvert, certains disciples expriment leur surprise quand d'autres sont encore endormis. Cette iconographie dans laquelle le Christ plane au-dessus de son tombeau se développa au XVI^e siècle. Dans ce dessin, les figures sont représentées avec une grande plasticité. L'artiste repassa énergiquement les contours à plusieurs reprises, modifiant les attitudes. Il utilisait la gouache blanche aussi bien pour corriger un précédent tracé que pour indiquer les lumières. Son esprit foisonne et cherche la meilleure solution formelle. Cette grande étude est l'œuvre d'un peintre

vénitien qui connaissait vraisemblablement les œuvres de Tintoret et surtout de son élève, Antonio Aliense. Mais l'attribution à ce dernier reste encore incertaine.

105 — Antonio Maria Viani

Crémone 1555/1557 – 1629 Mantoue

La Chute des anges rebelles, vers 1594-1595

Graphite, plume et encre, lavis.

– 305 × 220 mm

Inv. MB 2011/T 1

Dominant la composition et brandissant sa lance cruciforme, l'archange Michel chasse du ciel Lucifer, précipité vers le purgatoire. Au fur et à mesure de sa chute, ce dernier se transforme en démon. Tout autour, d'autres anges rebelles sont repoussés. Le sujet fut très populaire pendant la Contre-Réforme, le mouvement de réforme catholique lancé après le Concile de Trente. Cette étude est préliminaire au retable peint par Antonio Maria Viani pour l'église Sant'Agnese de Mantoue (1594-1595). Artiste maniériste formé à Vérone, Viani revenait alors d'un séjour à Munich, où il travailla pour Friedrich Sustris, peintre de la cour de Bavière. Cette expérience allemande influença fortement son style dense et mouvementé qui le conduisit vers l'art baroque au début du XVII^e siècle.

LES DERNIERS FEUX DU MANIÉRISME

LE XVI^e SIÈCLE fut marqué par les rivalités entre les puissances politiques qui dominaient la Péninsule et fut une période de remise en question artistique. Respectivement à Rome et à Bologne, les Zuccari et les Carrache créèrent des académies qui réaffirmèrent la suprématie du dessin dans la pratique de l'art et dans son enseignement. Ce triomphe du dessin se concrétisa par l'épanouissement d'une manière graphique ample et vigoureuse, que l'on retrouve dans les feuilles présentées ici.

Après le sac de Rome, en 1527, les papes de la Contre-Réforme se lancèrent dans une intense politique de reconstruction et de travaux qui attira de nombreux artistes dans la Cité éternelle. Autour des Zuccari, ces derniers travaillèrent ensemble à ces importants projets de décors, adoptant une *maniera* romaine commune, pleine de brio. Dans d'autres centres artistiques, les derniers feux du maniérisme furent parfois interprétés de façon originale. Les dessins de Baroque reflètent la ligne élégante et le luminisme raffiné qui irriguèrent tout son art et annoncent le baroque. Les Carrache rejetèrent quant à eux le maniérisme et prônèrent un retour à l'étude de la nature et des grands maîtres de la Renaissance. Dessinateurs infatigables et acteurs majeurs de la scène artistique du tournant des années 1600, ils posèrent ainsi les bases du classicisme qui allait se développer au XVII^e siècle.

106 — Taddeo Zuccari

Sant'Angelo in Vado 1529 – 1566 Rome

Études de groupes de figures, vers 1553-1556

Plume et encre, lavis. – 261 × 189 mm

Inv. I 496

Sur cette feuille, Taddeo Zuccari esquissa plusieurs groupes de figures probablement destinés aux personnages secondaires qui peuplaient ses fresques et étaient souvent spectateurs de la scène principale. Protagoniste du maniérisme à Rome, Taddeo comptait parmi les artistes les plus inventifs de la seconde moitié du XVI^e siècle et était un dessinateur doué. Ces esquisses, tracées à la plume, sont rehaussées d'un lavis très librement posé. Certaines des études de figures tracées au verso de la feuille ont pu être mises en relation de façon plus ou moins directe avec des œuvres dessinées ou peintes par Zuccari, en particulier *La Cène* de la Cappella Mattei dans l'église Santa Maria della Consolazione de Rome (1553-1556). Ce lien permet de situer cette feuille dans sa courte carrière.

107 — Federico Zuccari

Sant'Angelo in Vado vers 1540/1541 –

1609 Ancône

Étude du Christ, les mains liées, vers 1571

Pierre noire, sur papier préparé rouge.

– 179 × 129 mm

Inv. I 261

Les mains liées et les yeux baissés, le Christ est représenté dans l'instant qui suit son arrestation. Cette étude a pu très récemment être mise en relation avec le Christ arrêté entre deux hommes en armes, peint par Federico Zuccari sur l'un des quatre pilastres

de la Cappella Ruiz de Santa Caterina dei Funari à Rome (1571). Frère cadet de Taddeo, Federico fut également un des grands représentants de la manière moderne qui se développa à Rome autour de 1600 et influença beaucoup d'artistes de sa génération. Avant d'être rognée sur plusieurs côtés, cette feuille devait sans doute montrer la figure en pied, comme dans la peinture. Seuls quelques détails diffèrent entre l'étude et l'œuvre finale : Federico modifia légèrement l'inclinaison de la tête et donna au Christ une expression plus grave, adaptée à l'iconographie.

108 — Federico Zuccari

Sant'Angelo in Vado vers 1540/1541 –

1609 Ancône

Polidoro da Caravaggio sous les traits du dieu

Mars, vers 1595

Pierre noire, plume et encre, lavis.

– 285 × 140 mm

Inv. MB 1958/T 35

Vers 1595, Federico Zuccari réalisa une célèbre série de dessins illustrant les débuts artistiques de son frère Taddeo (J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Ils représentent ce dernier, encore jeune garçon, depuis son départ de leur village natal jusqu'à ses premiers succès en tant que peintre à Rome. Ces dessins étaient en réalité des études préparatoires aux décors du Palazzo Zuccari à Rome. L'ensemble comprenait aussi quatre portraits d'artistes représentés sous les traits d'un personnage illustre : Michel-Ange, Raphaël, Polidoro da Caravaggio et Taddeo lui-même. La feuille de Rotterdam est ainsi l'étude préparatoire à ce troisième en dieu Mars. Connu pour ses décors peints à fresque sur les façades de

palais, Polidoro tient un rouleau sur lequel on aperçoit un tel projet. Cette étude est remarquable par la qualité du dessin dont savait faire preuve Federico Zuccari.

109 — Attribué à Raffaello Motta, dit Raffaellino da Reggio

Codemondo 1550/1551 – 1578 Rome

Étude pour une figure debout, tenant un bâton,
vers 1569-1570

Pierre noire, plume et encre, rehauts de blanc, mise au carreau pour transfert, sur papier bleu. – 284 × 155 mm

Inv. I 116

Raffaellino da Reggio compte parmi les nombreux artistes formés dans le centre de l'Italie qui furent attirés à Rome par les grands chantiers papaux. Il s'y rendit en 1569-1570 et travailla notamment aux côtés de Federico Zuccari, qui l'influença beaucoup. Les lignes fermes qui définissent la physiologie puissante de cette figure et les profonds lavis qui contrastent avec les larges rehauts de blanc semblent correspondre à la manière de Raffaellino. Redessiné sur un morceau de papier collé, le bras gauche fut drastiquement corrigé par l'artiste. La mise au carreau et les lettres disséminées, indiquant les couleurs, font de cette feuille une étude préparatoire à une peinture. Mais en l'absence de lien avec une œuvre peinte précise, son attribution à Raffaellino reste encore incertaine.

110 — Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin
Arpino 1568 – 1640 Rome
Judith avec la tête d'Holopherne, vers 1602-
1603
Pierre noire et sanguine. – 189 × 127 mm
Inv. MB 1989/T 4

Le Cavalier d'Arpin était un peintre influent dans la Rome du tournant du XVII^e siècle. Il reçut d'importantes commandes de la part du pape Clément VIII et de son neveu, le cardinal Aldobrandini. Cette étude est préliminaire pour la fresque qu'il peignit pour ce dernier à la Villa Belvedere à Frascati, près de Rome (1602-1603). Elle faisait partie d'une série sur les femmes vertueuses de l'Ancien Testament, dont le courage et l'intelligence leur avaient permis de triompher d'hommes puissants. Quelques différences séparent le dessin de la peinture. L'ajustement de la position de Judith permit de rediriger l'attention vers l'héroïne et rend la composition finale plus dynamique. L'usage combiné de la pierre noire et de la sanguine est tout à fait caractéristique de la manière graphique et des choix techniques du Cavalier d'Arpin.

111 — Federico Fiori, dit Barocce (Federico Barocci)
Urbino vers 1535 – 1612 Urbino
Étude pour la Mise au tombeau, vers 1579-1582
Pierre noire, craie blanche, mise au
carreau pour transfert, sur papier bleu.
– 257 × 373 mm
Inv. I 428

Cette représentation saisissante du corps sans vie du Christ est une étude préliminaire pour *La Mise au tombeau* de Baroque. Ce célèbre retable de l'église Santa Croce de Senigallia est marqué par la puissance émotionnelle qui fit la renommée de ce peintre. Dessinateur habile et prolifique, Baroque suivait un procédé minutieux pour préparer ses tableaux. Établissant d'abord sa composition, il travaillait ensuite à la pierre noire chaque figure, individuellement, avant d'exécuter une ou plusieurs esquisses préalables à l'huile. Peintre de la Contre-Réforme, Baroque fut l'un des grands maîtres de la couleur et de la lumière du centre de l'Italie. Ces qualités se retrouvent dans ses dessins, par l'usage du papier bleu, des rehauts de craie blanche – et parfois colorées.

112 — Attribué à Aurelio Lomi

Pise 1556 – 1622 Pise

Joseph d'Arimathie avec le corps du Christ,

vers 1590-1610

Pierre noire sur papier bleu, incisé pour transfert. – 530 × 401 mm

Inv. I 175

Plusieurs éléments stylistiques ont conduit à attribuer cette feuille à Aurelio Lomi, un peintre formé par deux artistes maniéristes florentins, Bronzino et Allori. Lomi explora le thème de la Descente de Croix à plusieurs reprises dans sa carrière, optant souvent pour une composition très resserrée autour des personnages, comme ici. Ce choix permettait d'en intensifier la charge dramatique. Descendu de la croix, le corps du Christ est soutenu par Joseph et Nicodème, avant sa mise au tombeau. Ce grand dessin, dont les contours ont été incisés pour le report,

est probablement une étude préparatoire pour une peinture de dévotion devant laquelle le spectateur est invité à méditer sur la souffrance du Christ et sur sa propre mortalité.

113 — Andrea d'Ancona, dit Andrea Lilio
Ancône 1560/1565 – après 1631 Ascoli
Piceno
Étude d'un homme nu, vers 1596
Pierre noire, rehauts de blanc, mise au
carreau pour transfert. – 279 × 225 mm
Inv. I 188

D'abord influencé par le maniérisme florentin, le peintre Andrea Lilio adopta ensuite une veine plus réaliste, qui s'exprime dans ce dessin. Surtout actif à Rome, il réalisa en 1596 une *Pietà* sur la commande de la Marquise d'Ancône, sa ville natale (aujourd'hui au Museo Civico delle Cappuccine, Bagnacavallo). Cette étude préliminaire est mise au carreau afin de faciliter son transfert sur la toile. L'artiste s'intéressa à l'expressivité du corps sans vie du Christ descendu de la croix. Il sut rendre les raccourcis provoqués par cette pose complexe, ainsi que le poids de la tête tombant sur l'épaule. En bas à droite, la reprise du visage présente un fort contraste d'ombres et de lumières qui laisse penser que le modèle était éclairé par une bougie. Le clair-obscur ainsi obtenu correspond à celui que l'on retrouve dans le tableau.

114 — Ventura Salimbeni
Sienne 1568 – 1613 Sienne
Saint Jean Baptiste prêchant dans le désert,
vers 1600-1613
Pierre noire, plume et encre, lavis.
– 262 × 347 mm
Inv. MB 1976/T 12

Salimbeni passa l'essentiel de sa carrière entre Sienne et Rome. Avec Alessandro Casolani et Francesco Vanni, Salimbeni développa autour de 1600 un style maniériste siennois idiosyncratique. On en reconnaît ici les contours angulaires et les plans facettés, obtenus par le jeu du lavis, notamment dans le rendu des drapés et du paysage. Cette foule de personnages aux attitudes et expressions variées écoute le prêche donné par Jean Baptiste. Bien que Salimbeni exécutât plusieurs cycles de fresques sur la vie de ce saint, on ne connaît aucune composition peinte en rapport direct avec ce dessin. Sa finalité reste donc inconnue. Des éléments montrent cependant que Salimbeni était familier des modèles flamands, qui furent diffusés dans toute l'Europe grâce aux gravures qui les reproduisaient et auxquelles le peintre eut sans doute accès.

115 — Giovanni Ambrogio Figino
Milan 1548 – 1608 Milan
Études pour la Nativité, vers 1590-1595
Graphite et rehauts de blanc, sur papier
bleu. – 241 × 208 mm
Inv. I 506

Figino était l'un des principaux peintres milanais de la Contre-Réforme, à la fin du XVI^e siècle. En 1590, il reçut la prestigieuse commande de quatre

grandes toiles destinées à orner l'orgue de la cathédrale de Milan. Ce dessin est lié à l'une d'elles, *La Nativité*. Il est typique du travail préparatoire de Figino. L'artiste avait l'habitude de remplir ses pages, répétant et redessinant ses figures, presque de manière obsessionnelle. La Vierge penchée sur l'Enfant, les draperies ou saint Joseph sont repris ici plusieurs fois et développés encore sur d'autres feuilles, aujourd'hui dans différentes collections. Le nombre d'études conservées montre l'importance que revêtait cette phase préliminaire pour Figino. Les rehauts de blanc viennent préciser ces esquisses réalisées d'un trait libre et parfois peu lisible sur le papier bleu.

116 — Camillo Procaccini

Parme 1561 – 1629 Milan

Le Repos pendant la fuite en Égypte,

vers 1590-1593

Sanguine et rehauts de blanc, sur papier

gris. – 234 × 212 mm

Inv. I 266

L'énergie et l'entrelacement des lignes de ce dessin semblent indiquer la manière graphique de Camillo Procaccini. Il pourrait refléter le regard que cet artiste porta sur l'art de Corrège avant son départ de Bologne et dans ses premières années à Milan, où il fit carrière. L'influence du maître émilien est ici perceptible dans la composition resserrée, inscrite dans un paysage, et dans la douceur qui se dégage des figures. C'est aussi précisément au tournant des années 1590 que Procaccini se consacra à la pratique de l'estampe. Sa production fut très limitée dans ce domaine et ne porta que sur trois sujets, dont celui de la *Sainte Famille en Égypte*. Bien qu'aucun lien direct

ne puisse être établi avec notre dessin, celui-ci pourrait être considéré comme une idée préliminaire à la première estampe de cette série.

117 — Anonyme lombard ou vénitien

Étude d'une figure avec une épaule dévêtue,
vers 1575-1600

Pierre noire et craie blanche, sur papier
gris-brun. — 423 × 202 mm

Inv. I 372

Le caractère inachevé et esquissé de certaines parties de cette étude suggère qu'elle fut réalisée au cours du processus de préparation d'une peinture ou d'une fresque, probablement pour l'une des figures secondaires qui, se tournant vers le spectateur, effaçait l'espace séparant ce dernier de la scène dépeinte. Grâce à la combinaison de la pierre noire et de la craie blanche, l'auteur de ce dessin sut rendre le modelé délicat du bras et de l'épaule. L'usage généreux de ces techniques et la sensibilité luministe qui se dégage de cette œuvre pourraient indiquer un artiste lombard ou vénitien. L'intérêt pour le rendu réaliste du corps humain permet de dater la feuille de la fin du XVI^e siècle.

118 — Attribué à Bernardino Barbatelli,
dit Bernardino Poccetti

Florence 1548 — 1612 Florence

La Lapidation de saint Étienne, vers 1575-
1600

Pierre noire, plume et encre, lavis.

— 274 × 232 mm

Inv. I 86

Cette composition représente l'épisode du martyre de saint Étienne. Ce diacre fut accusé de blasphème par les autorités de Jérusalem, puis chassé de la ville, avant d'être lapidé. Le drame de cette scène est ici accentué par l'usage énergique de lavis contrastés. Le dessin s'intègre dans l'esthétique de la Contre-Réforme, selon laquelle l'art doit être à la fois théâtral et éducatif. Bernardino Poccetti, artiste florentin, participe de cette veine artistique, aux côtés de Jacopo da Empoli. Plusieurs éléments stylistiques semblent indiquer que cette feuille pourrait lui revenir, sans que l'on en ait la certitude. La foule de personnages et les nombreux détails laissent penser que cette feuille pourrait être préparatoire à une grande décoration, peut-être une œuvre éphémère, qui n'a pu être identifiée à ce jour.

119 — Jacopo Chimenti, dit Jacopo da Empoli
Florence 1551 – 1640 Florence
Étude pour saint Sébastien, vers 1615-1619
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
préparé brun. – 426 × 261 mm
Inv. I 420

Jacopo da Empoli était l'un des plus importants représentants de l'art de la Contre-Réforme à Florence. Il était aussi un dessinateur prolifique, et nombre de ses ambitieuses études nous sont parvenues. Celle-ci, comme les autres, fut exécutée d'après le modèle vivant posant dans l'atelier. On retrouve la ligne pleine d'assurance avec laquelle Empoli cernait ses figures. Combinées avec le ton intermédiaire du papier préparé en brun, selon une habitude de l'artiste, des hachures parallèles viennent marquer les ombres et de subtils rehauts de blanc indiquent les lumières. La feuille est préparatoire au

Martyre de saint Sébastien peint par Empoli pour une chapelle de l'église San Lorenzo de Florence (1615-1619). Le saint est ici encore inversé par rapport au tableau final. L'artiste modifiait couramment la position ou l'orientation de ses personnages au cours du travail préliminaire.

120 — Ludovico Carracci, dit Ludovic Carrache
Bologne 1555 – 1619 Bologne
Étude pour une harpie assise, vers 1585-
1593
Sanguine. – 208 × 197 mm
Inv. I 430

Les frères Annibal et Augustin Carrache et leur cousin Ludovic créèrent à Bologne une académie de dessin qui forma nombre d'artistes. Rejetant les exagérations du maniérisme, prônant l'étude du modèle vivant et la référence aux prédécesseurs émi-liens (Corrège) et vénitiens (Titien, Véronèse), ils contribuèrent aux premiers développements de l'art baroque. Cette harpie est une première pensée pour l'une des scènes ornant le Palazzo Fava de Bologne. Ce cycle de fresques fut réalisé par les Carrache entre 1585 et 1593, sur le thème de *L'Énéide*. Cette figure est préliminaire à l'une des harpies qui souil-lèrent le banquet des Troyens et furent combattues par Énée. Bien que cet épisode fût peint par Annibal sur les murs du palais, l'étude de la harpie est bien l'œuvre de Ludovic. Elle témoigne du travail colla-boratif qui liait ces trois artistes.

121 — Annibale Carracci, dit Annibal Carrache
Bologne 1560 – 1609 Rome
Étude d'une femme assise au sol, vers 1594-
1595
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
bleu décoloré. – 350 × 475 mm
Inv. I 447

Ce dessin est l'une des rares études conservées liées au tableau de *Saint Roch faisant l'aumône*, exécuté par Annibal Carrache (Gemäldegalerie, Dresde). Le jeune saint y est représenté en train de distribuer ses richesses aux victimes de la peste. Cette œuvre, grande et complexe, fut commandée à Annibal en 1587-1588 pour l'oratoire de la Confraternité de San Rocco de Bologne. Réalisée sur plusieurs années, la composition fut modifiée à plusieurs reprises par l'artiste. Notre dessin, qui correspond à la femme assise en bas au centre de la peinture, intervint assez tardivement dans ce processus, quand la composition, déjà préparée sur la toile finale, fut intégralement renversée. En effet, la figure est orientée dans la même direction dans les deux œuvres. Selon les préceptes de son enseignement, Carrache traça sans doute cette étude d'après un modèle vivant.

122 — Annibale Carracci, dit Annibal Carrache
Bologne 1560 – 1609 Rome
Étude pour un homme nu assis,
vers 1595-1600
Pierre noire et rehauts de blanc, sur papier
bleu. – 336 × 221 mm
Inv. I 183

Célébrant le *Triomphe de l'amour*, le décor de la voûte de la Sala Grande du Palazzo Farnese de Rome est

l'œuvre la plus ambitieuse d'Annibal Carrache. L'artiste y développa sa nouvelle manière, basée sur un naturalisme qu'il imposa en réaction au maniérisme. Ces fresques renouvelèrent aussi profondément le genre des grands décors et furent longtemps une source d'inspiration pour les artistes. Ce dessin en est l'une des nombreuses études préliminaires. Il prépare l'un des satyres qui encadrent la scène de *Polyphème et Acis*. Les lignes assurées et fluides qui délimitent la musculature de cette figure témoignent de la familiarité de Carrache avec l'exercice du dessin d'après nature. Sans doute étudié d'après le modèle vivant, ce n'est que dans un second temps que cet homme nu fut transformé en une créature mythologique à pattes de bouc et oreilles pointues.

*

Toutes les œuvres proviennent de la Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Prêt de la Stichting Museum Boijmans Van Beuningen (ancienne collection Koenigs), à l'exception des œuvres suivantes :

n^{os} 9, 10 et 26 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Provenant de la succession de F. J. O. Boijmans ;

n^{os} 23 et 108 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Acquis avec la collection de D. G. van Beuningen (ancienne collection Koenigs) ;

n^o 40 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Prêt du Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (ancienne collection Koenigs) ;

n^o 44 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Acheté avec le soutien de la Vereniging Rembrandt ;

n^{os} 69, 105, 110 et 114 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam ;

n^{os} 82 et 85 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Don du Dr. A. J. Domela Nieuwenhuis ;

n^o 96 : Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Acheté avec le soutien de la VriendenLoterij.

* *
*

Ce livret accompagne l'exposition
Naissance et Renaissance du dessin italien.
La Collection du Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam, présentée à la Fondation Custodia
du 12 octobre 2024 au 12 janvier 2025.

Catalogue de l'exposition en anglais :
Maud Guichané et Rosie Razzall (dir.), *Italian
Renaissance Drawings from Museum Boijmans Van
Beuningen*, Londres, Paul Holberton Publishing,
2024

Commissaires de l'exposition

Maud Guichané et Rosie Razzall

Textes

Maud Guichané et Rosie Razzall

Relecture

Juliette Parmentier-Courreau, Stijn Alsteens,
Rhea Sylvia Blok

Design

Wigger Bierma et Raphaël Mathias

Impression

e-Graphic, Vérone

© Collection Frits Lugt, Fondation Custodia,
Paris, 2024

Cette exposition est rendue possible grâce au prêt
généreux du Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam.



museum van
boijmans beuningen

Collection Frits Lugt,
Fondation Custodia
121, rue de Lille
75007 Paris
Tél : +33 (0)1 47 05 75 19
coll.lugt@fondationcustodia.fr
www.fondationcustodia.fr