



Digression et autobiographie chez Pirro Ligorio (1512-1582). L'éloge de Michel-Ange et de la peinture

Ginette Vagenheim

► To cite this version:

Ginette Vagenheim. Digression et autobiographie chez Pirro Ligorio (1512-1582). L'éloge de Michel-Ange et de la peinture. Publications numériques du CÉRÉdI, " Actes de colloques et journées d'étude ", 2014, La Digression au XVIe siècle. hal-01829742

HAL Id: hal-01829742

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01829742>

Submitted on 4 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Digression et autobiographie chez Pirro Ligorio (1512-1582). L'éloge de Michel-Ange et de la peinture

Ginette VAGENHEIM
Université de Rouen

Membre honoraire de l'Institut Universitaire de France

En peinture, Michel-Ange a surpassé les Anciens et les Modernes¹.

Biographie

Ligorio naît à Naples en 1512 environ et arrive à Rome vers 1534, âgé d'un peu plus de vingt ans. Selon Giovanni Baglione², son premier biographe, Ligorio commence sa carrière romaine comme peintre de façades de palais qu'il décore de scènes héroïques tirées de l'histoire romaine (*magnificenza romana*). Le premier document conservé relatif à cette activité est un contrat de 1542 pour la décoration « alla grottesca (*avec grotesques*) » du palais de l'archevêque du Bénévent, situé dans la Via Lata à Rome³ ; le second, daté de 1546 est une commande de la confraternité de Sainte-Marie à Rieti pour peindre une bannière de procession (*gonfalone*) à l'effigie de la sainte Vierge⁴. La seule peinture de Ligorio conservée aujourd'hui est une fresque représentant la danse de Salomé qui se trouve dans l'église de San Giovanni Decollato (c. 1544, Figure 1)⁵.



Figure 1. Danse de Salomé, Rome, église de San Giovanni Decollato

¹ Pirro Ligorio, *Les Antiquités romaines*, Turin, Archives d'État, ms. A. III. 10 (vol. 8).

² G. Baglione, *Vite dei pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Pontificato di Gregorio XII del 1572 fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642, p. 9.

³ R. Lanciani, *Ricordi inediti di artisti del secolo XVI*, Ausonia, I, 1906, p. 101-102.

⁴ A. Sassetti, *Un gonfalone di Pirro Ligorio a Rieti*, L'Arte, XVI, 1916, p. 311-315.

⁵ A. Modigliani, *Due affreschi di Pirro Ligorio nell'oratorio dell'arciconfraternità di San Giovanni Decollato*, Rivista del R. Istituto d'archeologie a storia dell'arte, III, 1931, p. 184-188.

En 1549, la vie de Ligorio connaît un premier tournant puisqu'on le retrouve occupant les fonctions d'antiquaire au service du cardinal Hippolyte II (1509-1572) ; son rôle consistait à procurer au prélat des antiquités pour orner ses jardins et villas, en provenance des fouilles de Rome mais aussi de la Villa d'Hadrien ; Ligorio y dirigeait les fouilles pour le compte du cardinal alors gouverneur de Tivoli (1550). Parallèlement à son activité sur le terrain, Ligorio compose ses *Antiquités romaines*, la plus importante encyclopédie illustrée de la Renaissance qui ait visé à reconstituer le monde antique. Il y décrit et dessine la plupart des antiquités conservées à Rome, c'est-à-dire les antiquités romaines, grecques, chrétiennes et même égyptiennes – « Livre XIV sur les obélisques et sur diverses choses relatives aux Égyptiens » – mais également celles qui se trouvaient hors de la péninsule italique, sur l'ensemble du territoire de l'ancien empire romain.

Même si Ligorio a rédigé seul les *Antiquités romaines*, il s'agit d'une œuvre collective composée avec l'aide des érudits les plus éminents de son temps, qui formaient ce qu'on appelle traditionnellement le « cercle » du cardinal Alexandre Farnèse (1520-1589)⁶. Cette collaboration se déroulait au sein de l'« Académie des Indignés » (*Accademia degli Sdegnati*), la seule académie romaine totalement consacrée aux antiquités, qui avait pris le relais de la célèbre « Académie vitruvienne » (*Accademia vitruviana* ou *Accademia della virtù*)⁷, fondée en 1542 par l'érudit siennois Claudio Tolomei, et placée sous la présidence du jeune cardinal Farnèse, jusqu'à sa dissolution en 1545, dans le contexte de la Contre-Réforme.

Les érudits et les antiquaires du « cercle Farnèse » furent les protagonistes de cette période du Concile de Trente, exceptionnelle pour la vie culturelle, politique et religieuse romaine ; ils eurent un rôle déterminant sur l'étude des monuments anciens et surtout sur leur interprétation dans ce nouveau contexte. Soucieux de préserver le fruit de leurs recherches sur l'Antiquité païenne, les érudits eurent le génie de comprendre, à la veille de s'engager totalement dans l'offensive de la Contre-Réforme, que la sauvegarde de leurs travaux – qu'allait assurer Ligorio en les incorporant au sein des *Antiquités romaines* – ne serait possible qu'en érigeant leur objet d'étude, c'est-à-dire l'Antiquité, comme fondement de la culture chrétienne. On constate ainsi, au fil des rédactions successives des *Antiquités romaines*, que les monuments chrétiens trouvent leur place à côté des monuments païens, qui souvent servirent de base à l'érection des églises, et c'est tout naturellement que les commentaires exploitent alors également les sources chrétiennes.

Si les *Antiquités romaines* purent échapper ainsi à la censure, ce ne fut pas le cas pour toute l'œuvre architecturale de Ligorio, notamment le petit palais qu'il avait construit, quelques années auparavant (1564), pour Pie IV dans les jardins du Vatican ; son successeur, l'austère Pie V, choqué de voir les dizaines de statues antiques qui ornaient la « Casina », les fit enlever avant de démettre Ligorio de ses fonctions au Vatican (1566), non sans toutefois lui avoir confié au préalable la réalisation du tombeau de Paul IV⁸. Ligorio quittera ensuite Rome, contre son gré, pour occuper à nouveau les fonctions d'antiquaire et d'architecte à la cour d'Alphonse II de Ferrare jusqu'à la fin de sa vie (1583).

⁶ Sur le cercle Farnèse, voir W. Stenhouse, *Reading Inscriptions Writing Ancient History. Historical Scholarship in the Late Renaissance*, London 2005 ; Panvinio and renditions of history and antiquity in the late renaissance, « Papers of the British School at Rome », 80, 2012, p. 233-251.

⁷ G. Vagenheim, *Les Antichità romane de Pirro Ligorio*, dans *Les Académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*. Université de Paris IV-Sorbonne-IUF, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », Droz, CDXLI, 2008, p. 99-127.

⁸ F. Loffredo, *Il Pan Barberini, Giacomo da Cassignolae la scultura in marmi colorati nella cerchia di Pirro Ligorio*, Nuovi Studi, *Rivista di arte antica e moderna*, 19, 2013.

L'encyclopédie de Ligorio connut un immense succès, déjà de son vivant et qui ne se démentit jamais⁹ ; sa biographie, en revanche, présente encore des zones d'ombre qui couvrent les premières années de sa vie, notamment sa formation et profession de peintre, mais aussi certains épisodes de la période la plus brillante de sa carrière, quand il devient premier architecte de la basilique de Saint-Pierre à la mort de Michel-Ange (1475-1564)¹⁰.

La nature de certaines digressions, que Ligorio introduit dans les livres de son encyclopédie d'antiquités, ainsi que leur longueur ont retenu mon attention, notamment parce qu'elles concernent les zones d'ombres à peine évoquées : la première digression nous livre des informations sur son premier métier de peintre et sur ses particularités ainsi que sur les raisons qui ont finalement poussé Ligorio à devenir antiquaire ; la seconde digression nous éclaire sur ses rapports avec Michel-Ange et vient remettre en question la thèse classique d'une inimitié mortelle entre les deux artistes.

L'éloge de la peinture

La première digression se trouve dans le livre sur les cirques et les théâtres romains, qui fait partie du premier manuscrit des *Antiquités romaines* (v. 1540), le seul où Ligorio se présente encore comme un peintre (*pittore napolitano*) ; rappelant qu'il a déjà parlé de ces édifices et dessiné leur forme, il nous annonce qu'il va compléter son livre par un exposé sur les fêtes qui s'y déroulaient (Figure 2).



Figure 2. O. Panvinus, *De ludis circensibus, libri II*, Venetiis, 1600, pl. 7.

Sur la base des dessins de Ligorio

Ayant déjà parlé des cirques et théâtres anciens et montré leur forme, il m'a semblé opportun de traiter dans ce livre des fêtes qui se déroulaient dans ces édifices [...] ¹¹.

Unie au propos principal par une coordination (*et*) suivie d'une proposition finale (*pour que*), la digression a comme fonction d'expliquer l'intérêt de la composition thématique

⁹ L'intérêt de cette encyclopédie illustrée lui a valu d'être éditée dans le cadre d'une *Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio*, en cours, financée par le ministère de la culture italien.

¹⁰ La biographie la plus complète à ce jour de Ligorio est D. Coffin, *Pirro The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, Pennsylvania University Press, 2004.

¹¹ « Avendo io et anco mostrato la forma delli cerchi e dei teatri antichi, per quanto le mie forze han potuto fare, onde per quello ci è parso di trattare nel presente libro delle feste che in cotali edificii celebravano variamente [...] », Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 138, f. 43 r^o.

de son œuvre, qui permet de réunir en un seul endroit toutes les informations, littéraires et archéologiques, relatives au thème traité :

*(Ayant parlé des cirques et théâtres anciens et montré leur forme, il m'a semblé opportun de traiter dans ce livre des fêtes qui se déroulaient dans ces édifices) et que j'ai recueillies pour que chacun puisse les trouver en un seul lieu*¹².

Cependant, plutôt que de se limiter à une digression « brève et pertinente », Ligorio choisit de nous exposer, à travers une locution corrélatrice, les deux autres raisons qui l'ont décidé à rédiger et illustrer les *Antichità romane*, autrement dit, à devenir « antiquaire » : le premier motif, qui présente une certaine analogie avec le propos de la digression, est son goût pour les antiquités ; ensuite, c'est pour échapper à l'inactivité qui le guettait après l'arrêt de son activité de peintre de façades :

*J'ai voulu le faire parce que c'est une activité qui me convient mais aussi pour ne pas « moisir » dans l'oisiveté des longues nuits et profiter du temps qui m'est resté après la fatigue de peindre*¹³.

Dans une troisième digression, Ligorio nous explique cette fois pourquoi il a perdu son travail : l'avarice de ses commanditaires et leur mauvais goût artistique ont réduit sa profession à une activité purement alimentaire ; mais prenant soudain conscience que sa rancœur risque de l'entraîner trop loin, Ligorio, dans une dernière digression sous forme de prétérition, décide d'abréger la liste de ses griefs et commence son exposé sur les fêtes antiques :

*Parce qu'aujourd'hui on ne peint pas pour faire des choses dignes de l'esprit des peintres mais juste pour couvrir les murs de sujets méprisables, juste pour gagner sa vie. C'est à cause de l'avarice excessive de ceux qui tiennent les cordons de la bourse et qui veulent beaucoup pour peu d'argent ; je pourrais dire beaucoup de choses que je tais pour ne pas devoir dire plus de mal ; et comme cela je reviens à mon propos*¹⁴.

L'éloge de Michel-Ange

La deuxième digression fut rédigée par Ligorio au lendemain de son éviction brutale du poste de premier architecte au Vatican, au moment de l'élection de Pie V (1566) ; la seule source qui nous fournisse le motif de ce licenciement, en dehors de la raison la plus plausible qui était l'aversion de l'austère pontife pour la culture antique de Ligorio, est Giorgio Vasari (1511-1574), dans la seconde rédaction de la *Vie de Michel-Ange* (1568)¹⁵ ; comme beaucoup d'architectes, Vasari avait souhaité remplacer Michel-Ange au Vatican et conçut une haine mortelle pour le Napolitain qui avait obtenu la charge prestigieuse grâce à l'appui de Pie IV. Mais l'élection de Pie V sonna l'heure de la revanche pour Vasari ; ce dernier, nommé conseiller artistique du pape à la place de Ligorio, explique que c'est à cause de son arrogance que le Napolitain fut honteusement chassé du Vatican, après avoir voulu modifier les plans de la coupole

¹² « [...] le quali ho raccolte insieme acciò che ognun le potesse trovare in un loco solo », *ibid.*

¹³ « Questo ho voluto fare per esser cosa assai al nostro proposito et ancora per non marcire ne l'ocio delle notte lunghe e di quel tempo che mi è rimasto dopo la stanchezza di dipignere [...] », *ibid.*

¹⁴ « sì perché oggi non si pigne per fare cose degne delli animi delli pittori, ma solamente si attende a coprire i muri di cose fatte per dispreggio, solamente pinte più tosto per vivere che per altro. Questo avviene dalla troppa avarizia di chi tiene il modo di spendere, e se ne sta tuttavia con il poco spendere, volendo opera assai e con carestia pagare. Molte cose potria contare le quali intralascio solamente per non avere da dire altro male, così ritorno al mio proposito, come smenticato di questo secolo, da stanchare Hercole », *ibid.*

¹⁵ G. Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze, 1568, *sub nomine*.

dessinés par Michel-Ange ; le pape aurait alors chargé Vasari de veiller personnellement au respect scrupuleux de la volonté de l'artiste défunt :

Pirro, qui avait eu la prétention de vouloir démolir et altérer cet ordre (architectural), fut honteusement chassé du chantier, laissant Vignola seul ; et finalement, le pontife, qui faisait montre d'un zèle égal à honorer la basilique de saint Pierre et la religion chrétienne, décida de confier à Vasari, qui s'était rendu chez le saint Père en 1565 et qui fut ensuite appelé en 1566, le soin de faire respecter les dessins laissés par Michel-Ange¹⁶.

Mais Vasari va plus loin et accuse Ligorio d'avoir recommencé à tourmenter Michel-Ange, à son arrivée au Vatican, sous le pontificat de son compatriote Paul IV Carafa (1558)¹⁷. Les allégations de Vasari, dont l'ultime vengeance fut d'exclure Ligorio de ses Vies, n'ont jamais été prouvées à ce jour ; elles furent, en revanche, reprises mot pour mot par Baglione qui les déforma considérablement, donnant ainsi naissance à la thèse – faussement attribuée à Vasari – d'un Ligorio insultant Michel-Ange, au point de le pousser à vouloir rentrer à Florence :

Mais tous les jours, (Ligorio) tourmentait Buonarroti qui était âgé de 81 ans et qui avant lui avait été nommé à ce poste par Paul IV ; et il racontait partout que Michel-Ange était retombé en enfance, poussant ainsi Michel-Ange à souhaiter rentrer à Florence ; mais à la mort de Michel-Ange, Vignola fut nommé à son poste et Ligorio aussi suivit mais avec l'ordre de respecter scrupuleusement le dessin de Michel-Ange, ce qu'exigea à son tour Pie V. Mais Ligorio ayant eu la prétention de vouloir altérer cet ordre (architectural), fut honteusement démis de ses fonctions – et avec raison – par le pontife¹⁸.

Pour mieux comprendre la manipulation du texte de Vasari par Baglione, il convient de reprendre l'ensemble du passage de la Vie de Michel-Ange dans lequel Vasari accuse Ligorio de s'être attaqué à l'artiste âgé :

Pirro Ligorio, l'architecte était entré au service de Paul IV, au chantier de Saint-Pierre et de nouveau, il tourmentait Michel-Ange¹⁹.

¹⁶ « *Pirro, volendo presuntuosamente muovere et alterare quell'ordine, fu con poco onor suo levato via da quella fabbrica e lassato il Vignola. E finalmente quel Pontefice, zelantissimo non meno dello onor della fabbrica di San Piero che della religione cristiana, l'anno 1565 che 'l Vasari andò a' piedi di Sua Santità, e chiamato di nuovo l'anno 1566, non si trattò se non al procurare l'osservazione de' disegni lasciati da Michelagnolo* », *ibid.*

¹⁷ « *Era entrato a servire Paulo Quarto, Pirro Ligorio architetto, e sopra alla fabbrica di San Piero ; e di nuovo travagliava Michelagnolo* », *ibid.*

¹⁸ « *Ma tutti di travagliava Buonarroti ch'era d'anni 81 e prima di lui da Paolo III era stato a tal carico posto ; e diceva per tutto ch'egli era rimbambito, onde il Buonarroti stette per tornarsene a Fiorenza. Ma dappoiché morì Michelangelo ed in suo luogo fu posto, Jacopo Barozzi da Vignola, Pirro anch'egli seguìtava, ma con ordine di osservare inviolabilmente il disegno fatto dal Buonarroti ; il che fu altresì da Pio quinto ne suoi tempi comandato. Ma il Ligorio presuntuosamente volendo alterare quell'ordine, fu dal pontefice con poca sua riputazione, a gran ragione, da quella carica, rimosso* », G. Baglione, *op. cit.*

¹⁹ « *Era entrato a servire Paulo Quarto Pirro Ligorio architetto, e sopra alla fabbrica di San Piero, e di nuovo travagliava Michelagnolo ; e andavano dicendo che egli era rimbambito. Onde, sdegnato da queste cose, volentieri se ne sarebbe tornato a Fiorenza ; e soprastato a tornarsene, fu di nuovo da Giorgio sollecitato con lettere. Ma egli conosceva d'esser tanto invecchiato, e condotto già alla età di 81 anno, scrivendo al Vasari in quel tempo per suo ordinario e mandandogli varii sonetti spirituali, gli diceva che era al fine della vita [...] dicendo in una sua : "so che mi direte bene che io sia vecchio e pazzo a voler fare sonetti ; ma perché molti dicono che io sono rimbambito, ho voluto fare l'uffizio mio [...]. sappiate per cosa certa che ioarei caro di riporre queste mie debili ossa a canto a quelle di mio padre, come mi pregate. Ma, partendo di qua, sarei causa d'una gran rovina della fabbrica di San Piero, d'una gran vergogna e d'un grandissimo peccato. Ma come sia stabilita che non possa essere mutata, spero far quanto mi scrivete, se già non è peccato a tenere a disagio parecchi ghiotti che aspettano mi parta presto* » », G. Vasari, *op. cit.*, *sub nomine*.

Juste après cette accusation, et sans avoir jamais précisé quand auraient commencé les prétendues attaques de Ligorio envers Michel-Ange, qu'il aurait reprises de plus belle en 1558, Vasari ajoute que certaines personnes racontaient que Michel-Ange était retombé en enfance et que cette injure avait provoqué l'indignation de l'artiste et son envie de retourner à Florence :

Et les gens racontaient qu'il était retombé en enfance, ce qui l'indigna et lui donna envie de rentrer à Florence²⁰.

Contrairement à Baglione, à aucun moment Vasari n'attribue ces propos à Ligorio ; bien plus, il précise que cette rumeur lui fut rapportée par Michel-Ange lui-même, qui lui en avait même donné la raison, dans une lettre qu'il cite à cet endroit de la *Vie*²¹ : son ambition de composer des sonnets :

Je sais que vous (Vasari) me direz que je suis vieux et fou de vouloir composer des sonnets ; mais précisément, parce beaucoup disent que je suis retombé en enfance, j'ai voulu réaliser mon dessein.

La lettre date de 1554, c'est-à-dire quatre ans avant la nomination de Ligorio au Vatican par Paul IV (1558) ; la chronologie exclut donc que Ligorio ait pu faire partie de ceux qui avaient accusé Michel-Ange d'être devenu gâteux ; l'artiste âgé alors de près de 80 ans, nous donne, en outre, le véritable motif de son souhait de rentrer à Florence à cette époque et qui n'a rien à voir avec d'éventuelles injures de Ligorio, comme le prétend encore Baglione : Michel-Ange sentait tout simplement que sa fin était proche et aurait souhaité être enterré auprès de son père :

Sachez avec certitude que je souhaiterais poser mes vieux os près de ceux de mon père, comme vous me le demandez.

Ce qui a retenu Michel-Ange à Rome, et qu'il nous explique plus loin dans sa lettre, c'est le chantier de Saint-Pierre que son départ aurait gravement compromis ; c'est aussi la honte qu'il aurait ressentie à l'abandonner à des rivaux qui n'attendaient que son départ :

Si je quittais Rome, ce serait un désastre pour le chantier de Saint-Pierre et pour moi une grande honte et un très grand péché ; mais comme il a été décidé que l'on ne changerait rien (à mon projet), j'espère pouvoir faire ce que vous m'écrivez ; déjà qu'il est pénible de tenir à distance les nombreux gloutons qui espèrent mon départ rapide²².

Le plus grand rival de Michel-Ange ne fut pas Ligorio, comme le font croire les propos de Vasari et de Baglione : ce fut Nanni di Baccio Bigio²³ qui avait déjà cherché à

²⁰ « *E andavano dicendo che egli era rimbambito. Onde, sdegnato da queste cose, volentieri se ne sarebbe tornato a Fiorenza ; e soprastato a tornarsene, fu di nuovo da Giorgio sollecitato con lettere* », *ibid.*

²¹ « *So che mi direte bene che io sia vecchio e pazzo a voler fare sonetti ; ma perché molti dicono che io sono rimbambito, ho voluto fare l'uffizio mio [...]* », *ibid.*

²² « *Ma, partendo di qua, sarei causa d'una gran rovina della fabbrica di San Piero, d'una gran vergogna e d'un grandissimo peccato. Ma come sia stabilita che non possa essere mutata, spero far quanto mi scrivete, se già non è peccato a tenere a disagio parecchi ghiotti che aspettano mi parta presto* », *ibid.*

²³ R. Wittkower, *Nanni di Baccio Bigio and Michelangelo*, dans *Festschrift Ulrich Middeldorf*, éd. A. Kosegarten et P. Tigler, Berlin, 1968, p. 248-262.

plusieurs reprises de prendre la tête du chantier de Saint-Pierre et même en 1563, un avant la mort de Michel-Ange, lorsque Pie IV décida de nommer Daniele da Volterra pour seconder l'artiste fatigué ; Nanni, qui avait intrigué auprès des députés pour se faire nommer à sa place, provoqua la fureur de Michel-Ange qui menaça dès lors de quitter Rome ; si bien qu'un mois après sa nomination, Nanni fut chassé du Vatican. On a vu que Ligorio devint premier architecte du chantier, assisté de Jacopo Vignola comme second architecte, ce que nie également Baglione à plusieurs reprises, affirmant le contraire. Si l'esprit de clocher a pu pousser Vasari à défendre son compatriote florentin Nanni, en faisant de Ligorio l'ennemi de Michel-Ange au Vatican, il est difficile de comprendre pourquoi Baglione s'acharna pour sa part à ternir encore plus les rapports entre Ligorio et Michel-Ange.

Écoutons maintenant les propos de Ligorio sur Michel-Ange qui constituent la seule autre source écrite sur les rapports entre les deux artistes²⁴ ; on constate qu'ils sont tous élogieux : parlant de l'innovation architecturale de Michel-Ange, empruntée à l'architecture antique funéraire, qui consiste à briser les tympans, Ligorio qualifie l'artiste de « bel esprit » (*bello ingegno*) ; il critique en revanche, de manière virulente, ceux qui se prétendent ses héritiers (*Michelagnoli*) et veulent donner l'impression d'avoir atteint son excellence (*parere eccellenti*)²⁵ ; plus tard, dans son traité sur la noblesse des arts, Ligorio citera à deux reprises Michel-Ange parmi les modèles à suivre dans les arts majeurs :

En architecture, [ce sont] les monuments anciens et les règles de Vitruve ; en peinture l'agréable Raphaël d'Urbino ; chez Michel-Ange le dessin et la sculpture, en ayant toujours sous les yeux et en mémoire les œuvres des Anciens qui sont les meilleures²⁶.

Et de répéter plus loin :

Dans la peinture, il faut imiter la nature et Raphaël, dans le style et dans le dessin Michel-Ange et Polydore qui furent, à notre époque, les plus excellents des hommes ; ce furent nos Apelle et les véritables yeux de la peinture²⁷.

La plupart des savants ont évoqué l'existence d'attaques implicites de Ligorio contre Michel-Ange pour accréditer la thèse d'une inimitié entre les deux artistes, notamment celles contre l'usage de tympans brisés en architecture et des corps contorsionnés en peinture²⁸ ; une référence claire, dans ce cas, aux figures du *Dernier Jugement*, cible

²⁴ D. Coffin, « Pirro Ligorio's on the Nobility of the arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, (1964), p. 191-21.

²⁵ « Chaque maçon et chaque arpenteur veut être architectes ; cela fait vomir de voir l'ignorance de nos contemporains. Pour paraître excellents, comme le fut Michel-Ange, ils mettent chapeau et bottes [...]. Ils veulent passer pour des savants et des héritiers de Michel-Ange » (*Vogliono essere ogni muratore architetto et ogni misuratore di terreni ; cosa da vomitare che tanta ignoranza sia caduta ora (su) gli huomini a di nostri. Essi per parere eccellenti come è stato Michelangelo Buonarroti si mettono il capello et li stivaletti [...]. vogliono parere dottori e Michelagnoli*), Turin, archives d'État, ms. J. a. II, 15, (vol. 10), f. 21 v^o.

²⁶ « Nell'architettura le cose antiche et li precetti di Vitruvio ; nella pittura il piacevole Raffaello di Urbino ; di Michelangelo il disegno, il sculpire, tenedo sempre gli antichi dinanzi glo occhi et nella memoria come a opere più degne [...] », *ibid.*, f. 22 r^o.

²⁷ « Nel dipingere contrafate la natura e Raffaello ; nel stile, nel disegno Michelangelo et Polydoro ; i quali al tempo nostro sono stati i più eccellenti huomini sopra a tutti gli altri di questo secolo ; questi sono i nostri Apelli e gli occhi dei pittori », *ibid.*, f. 26 v^o-27 r^o.

²⁸ « Les contorsions ou les mouvements forcés du corps, des mains, des bras et des cuisses de l'homme [...] ; comme si le corps était fait d'argile [...] » (*Lo snocciolamento, ossia gli sforzamenti degli atti del*

principale de tous les traités contemporains sur l'art, soumis à la censure²⁹. En réalité, une lecture attentive nous montre que la critique de Ligorio ne concerne pas les tympans brisés en soi mais leur usage dans l'architecture religieuse³⁰. De la même façon, les corps contorsionnés n'ont pas leur place dans la Chapelle Sixtine. Il ne s'agit donc pas de critiquer la liberté que prend Michel-Ange avec les règles de Vitruve en architecture, une liberté dont usera Ligorio lui-même en introduisant des tympans brisés dans ses œuvres architecturales les plus prestigieuses, comme la « Casina » de Pie IV (Figure 3) et la Villa d'Este à Tivoli (Figure 4)³¹ et qu'il considérera comme convenable dans les demeures privées³².



Figure 3. Cité du Vatican, « Casina » de Pie IV, dans M. Fagiolo et M. L. Madonna, *La Fontana dell'Organo in Villa d'Este*

corpo, delle mani, delle braccia e coscie dell'uomo, [...] come se il corpo suo fosse di pasta [...], Turin, archives d'État, ms. A. III. 15 (vol. 13), f. 12 v^o.

²⁹ D. Coffin, art. cité, p. 198.

³⁰ « L'architecture (de Michel-Ange) est remplie de ces ordres brisés, ces interruptions ; ces choses que les païens offraient à leurs dieux infernaux, lui les a offertes et introduites dans les temples de Dieu éternel et immortel à qui il convient de toujours dédier des choses entières » (*questi tali ordini rotti, ha piena la sua architettura in essi interrompimenti ; et quello che si dava dai gentili alli dei della morte gli ha dati et introdutti nelli templi d'Iddio eterno et immortale a cui si dedicarono sempre come si deve dedicare le cose integre [...]*), Turin, archives d'État, ms. J. A. III. 10 (vol. 8), f. 159 r^o.

³¹ J'emprunte ici les exemples cités par M. Fagiolo et M. L. Madonna, *La Fontana dell'Organo in Villa d'Este : il diluvio, la natura e la musica ed il michelangiolismo*, dans Ippolito d'Este, *cardinale, principe, mecenate*, Roma, éd. M. Cogotti et F. P. Fiore, Roma, 2013, p. 315-350.

³² « À dieu donnons les choses entières, pour nous les choses brisées et sur ce point, comprenne qui peut et qui veut car je dis vrai : je dis que les frontispices brisés conviennent aux sépultures » (*A Iddio diadono le cose intere, li nostri glele danno rotte et in questo intendami chi puo et prendaselo a pacienza poi ch'io dico il vero : dico di frontispizi rotti, che ne i sepulchri solo convengono*).



Figure 4. Tivoli, Villa d'Este, Fontana dell'Organo,
dans M. Fagiolo et M. L. Madonna, *La Fontana dell'Organo in Villa d'Este*

Bien plus, faisant fi à son tour de certaines règles vitruviennes, Ligorio fera des grotesques, tant décrites par l'architecte romain, sa décoration favorite³³ ; dès 1542, on l'a vu, il orne de ces motifs le palais de l'archevêque de Bénévent ; elles décorent également les parois de la Casina de Pie IV et dans les dernières années de sa vie, à Ferrare, Ligorio couvrira de grotesques les plafonds du château des ducs d'Este³⁴ ; il les peuplera également des corps contorsionnés des athlètes de l'Antiquité qu'il avait auparavant dessinés pour illustrer le livre sur la gymnastique des anciens du médecin

³³ « Grotesque est le nom que donnent les modernes aux peintures anciennes en tirant ce terme des grottes artificielles, des cryptes et cryptoportiques qui étaient peintes, dans l'Antiquité, de multiples figures fantastiques aux couleurs douces et soigneusement étudiées [...] ; elles représentaient des éléments architecturaux fragiles et fins avec d'étranges ruptures de perspective, d'éléments soutenus par un fil ténu ou rattachés à un arbre par une vrille de vigne ; si bien que Vitruve n'en conseille pas l'usage en architecture parce qu'il s'agit, à ses yeux d'éléments faibles et des compositions brisées qu'il appellent cauchemars. Néanmoins, si le très docte Vitruve les exclut [...] de la grande architecture, les Anciens en ont couvert, sous diverses formes, tous les murs de leurs demeures parce qu'elles ressemblaient aux désirs brisés des pensées humaines » (*Grottesche sono dette la sorte dell' antiche pitture dalli nostri moderni, e l'hanno denominate dalle antiche et artificiose grotte dipinte, cioè da quelle delle crypte e dalli cryptoportichi di che furono pitte di diverse fantasticarie, con vaghi colori, di cose molto studiose [...]. E sendo fatte di soggetti d'architettura molto debili e con colonne sottilissime et alte e con strane cose interrotte di prospettiva, e di cose che si sostengono per un filo o per un capriolo di vita, con che per occhio veggittativo lega i suoi rami o dralci esso arbore, Marco Vitruvio non le loda nell'architettura, come cose deboli e d'interrotto componimento, e l'appella per questo insogni. Nondimeno, se il dottissimo Vitruvio le aliena [...] della maestà dell'architettura, pure gl'antichi, per essere cose dipinte variamente, di cose che assomigliano alli interrotti desiderii negli umani pensieri, l'usarono nell'ornamenti di tutte le parti della casa*), Turin, archives d'État, ms. A. III. 10 (vol. 8), f. 151. Ligorio maîtrisait si bien le thème des grotesques que c'est à lui que fera appel le cardinal Gabriele Paleotti au moment de rédiger son célèbre traité sur les images sacrées, qui servira de guide à l'iconographie religieuse et profane, au lendemain de la Contre-Réforme (*Discorso intorno alle immaini sacre e profane*, Bologna, 1582).

³⁴ A. Prosperi, L. Spezzaferro, J. Bentini, *L'Impresa di Alfonso II : saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquencento*, Bologna, 1987.

Girolamo Mercuriale (Figures 5 et 6)³⁵ tandis que d'autres représentations des corps lui avaient été inspirées des peintures et des sculptures de Michel-Ange (Figures 7 et 8)³⁶. Par conséquent, lorsque Ligorio critique, sans jamais le nommer, des pratiques que l'on retrouve chez Michel-Ange, c'est au nom et au seul nom du principe de convenance.



Figure 5. Ferrare, Castello estense, saletta dei giochi

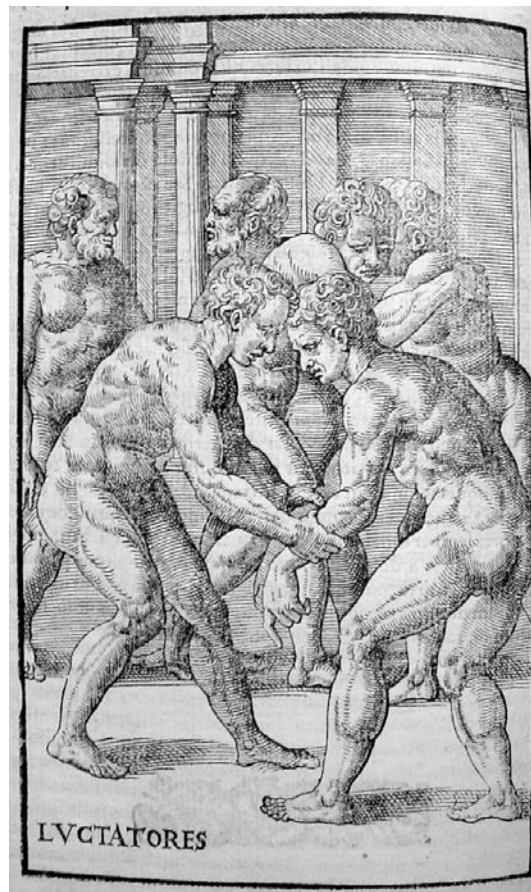


Figure 6. G. Mercuriale, *De arte gymnastica*, Venetiis, 1573, p. 104

³⁵ G. Vagenheim, *Una collaborazione tra antiquario ed erudito : i disegni e le epigrafi di Pirro Ligorio nel De arte gymnastica di Girolamo Mercuriale*, dans « Girolamo Mercuriale e lo spazio scientifico e culturale europeo del Cinquecento », Firenze, Olschki, 2008, p. 127-157. On trouve également des corps contorsionnés dans le « livre des dessins » de Ligorio édité par C. Volpi, *Il libro dei disegni di Pirro Ligorio all'Archivio di Stato di Torino*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1994.

³⁶ C'est à Caterina Volpi que j'emprunte les exemples cités : *Sciuratti, mattaccini e giocolieri : Pirro Ligorio, Michelangelo e la critica d'arte della Controriforma*, dans *Gli dèi a Corte, atti del convegno (Ferrara, 2008)*, Firenze, Olshki, 2009, p. 179-205.



Figure 7. P. Ligorio, Libro dei disegni,
dans C. Volpi, *Sciuratti, mattacini e giocolieri*

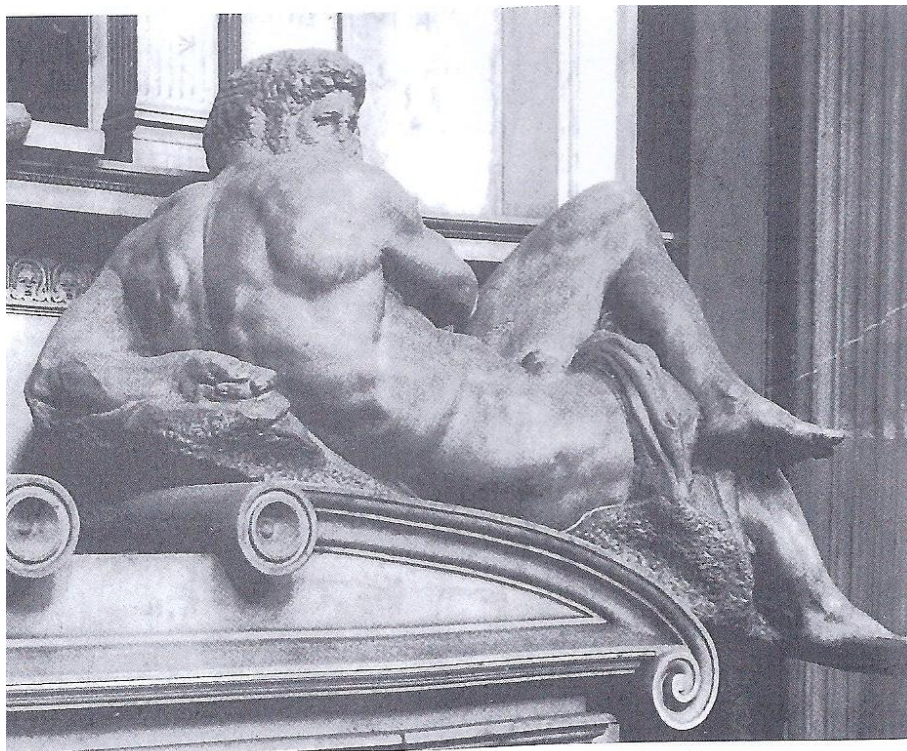


Figure 8. « Le jour » de Michel-Ange, Florence, Chapelle Medicis
dans C. Volpi, *Sciuratti, mattacini e giocolieri*

Arrivant en bout d'une chaîne de digressions, la dernière référence à Michel-Ange, articulée en une succession d'associations libres, s'apparente à une « levée du refoulement » des sentiments de Ligorio envers Michel-Ange. On la trouve dans le livre consacré aux monnaies romaines³⁷, et plus précisément au moment où Ligorio décrit les deux deniers du consul *Lucius Vinicius* (33 av. J.-C.) ; le premier est frappé à l'effigie de la Concorde avec une Victoire au revers³⁸ et le second, qui est vraisemblablement un faux³⁹, serait, d'après l'antiquaire, orné à l'avvers d'une tête d'Hercule et au revers du temple rond du forum Boarium dédié au demi-dieu⁴⁰ ; la mention de ce temple donne lieu à la première digression, du contenant vers le contenu puisque Ligorio parle de la peinture conservée dans l'édifice religieux, réalisée, selon Pline, par le poète Pacuvius⁴¹ ; par association, le nom de Pacuvius évoque celui du troisième et dernier peintre qui fut célèbre à Rome, toujours d'après Pline, après Fabius Pictor et Pacuvius : il s'agit du contemporain de Pline, Turpilius qui précise que ce peintre était gaucher⁴² ; cette particularité mène enfin Ligorio à Michel-Ange qui, comme Turpilius était gaucher et son contemporain ; la comparaison se transforme aussitôt, à travers la relative (*il quale*), en une véritable *laudatio funebris* qui exprime des sentiments aux antipodes de ceux que l'on a jusqu'ici prêtés à Ligorio :

La troisième peinture la plus célèbre fut celle de Turpilius, chevalier romain originaire de Venise, qui vivait à l'époque de Vespasien ; il peignit de très beaux tableaux et de la main gauche ce qui lui valut le surnom de Mancinus (gaucher). C'est aussi de la main gauche que peignit à notre époque Michel-Ange Buonarroti qui a surpassé en peinture les Anciens et les Modernes ; et il s'est illustré de manière excellente dans la sculpture également ; en outre, ils ont également des vies qui se ressemblent puisque Turpilius vécut longtemps et mourut de vieillesse malgré son métier de soldat ; et Michel-Ange aussi, bien qu'il n'ait pas participé à des combats, milita toute sa vie pour son art ; et malgré la nature exceptionnelle et admirable de son art, il semble que Rome l'ait souillé de son ingratitude, en ayant permis qu'on emmène son corps à Florence dont il s'était exilé de son vivant ; ainsi, la ville où il ne souhaitait pas aller s'est montré plus charitable que celle où il a peint les œuvres les plus belles et dans laquelle il souhaitait vivre et recevoir les honneurs ; il a honoré cette ville plus qu'elle ne l'a honoré, et dès sa mort a méprisé son corps qui méritait d'être placé dans un des endroits les plus célèbres de Rome⁴³.

³⁷ Naples, Biblioteca nazionale, XIII. B. 5, f. 186 v^o.

³⁸ M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge University Press, 1975, 436/1.

³⁹ Je remercie François de Callatay, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études en histoire monétaire et financière du monde grec, pour cette information ainsi que l'identification du denier authentique de *Lucius Vinicius*.

⁴⁰ « *Di Lucio Vinicio. Havemo in questi dui denari di Lucio Vinicio la testa della Concordia, col rovescio della Vittoria ; Ercole col rovescio del suo tempio rotondo [...] presso il Foro Boario* » : « À propos de *Lucius Vinicius*. Nous avons sur ces deux deniers de *Lucius Vinicius* la tête de la Concorde et au revers celle de la Victoire ; Hercule avec au revers son temple rond [...] au forum Boarium », XIII. B. 5, f. 186 v^o.

⁴¹ « On trouve encore dans ce temple ou dans celui d'Éra sur la rive du Tibre la peinture de Pacuvius, poète, la deuxième à être célébrée, après celle de Marcus Fabius Pictor. Pline écrit que cette peinture était très belle et qu'elle se trouvait dans ce temple au forum Boarium » (*Si trova anco in questo tempio o pure nell'altro di Era su la ripa del Tevere la pittura di Pacuvio poeta, la quale fu la seconda celebrata dopo quella di Marco Fabio pittore. Scrive Plinio che cotale pittura era molto bella e si vedeva nel detto tempio del Foro Boario*), *ibid.*

⁴² « Plus tard il ne se trouva plus dans des mains honorables, à moins qu'on ne veuille citer de notre temps Turpilius, chevalier romain de la Vénétie, duquel il existe encore de beaux ouvrages à Vérone. Il peignit de la main gauche ; on n'en connaît pas d'exemple avant lui », *ibid.*

⁴³ « *La terza pittura dicono che fu celebre, quella di Turpilio cavagliero romano, che ebbe la origine da Venezia, il quale viveva nel tempo di Vespasiano ; dipinse in Verona pitture molto belle e dipinse con la mano manca, onde Turpilio Mancino fu appellato. Con la mano manca ai nostri giorni ha dipinto Michelagnolo Buonarroti, il quale ha avanzato nella pittura, e gli antichi e li moderni ; e nella scultura anco egregiamente s'è portato ; e di più, è cosa mirabile nella conformità della vita ancora, perché Turpilio lungamente visse e morì per vecchiezza, quantunque fosse versato nella milizia, e Michelagnolo*

Tous deux (Turpilius et Michel-Ange) vécurent longtemps et s'illustrèrent, l'un dans la guerre et l'autre dans l'art ; mais Rome ne sut pas se montrer reconnaissante envers l'artiste divin et, comble d'ingratitude, laissa même que l'on emmène son corps à Florence quand il aurait mérité qu'on lui élève une sépulture dans un des lieux les plus célèbres de la Ville !

Le désir de louer Michel-Ange poussa l'antiquaire, connu pour ses falsifications archéologiques⁴⁴, à prendre ici aussi quelques libertés avec la vérité : inventant, comme on l'a dit, un second denier en l'honneur de *Licinius Vinicius*, Ligorio lui attribue une fausse iconographie (temple du forum Boarium) qui lui permet de faire référence au passage où Pline cite cet édifice tout en l'interprétant de manière erronée ; en effet, Pline parle d'une peinture du temple par Pacuvius alors que Ligorio pense que la peinture se trouve dans l'édifice ; de Pacuvius, Ligorio passe ensuite à Turpilius, peintre gaucher ; poursuivant son récit fantaisiste, Ligorio en fait un infatigable soldat, qui vécut longtemps et le baptise du prénom de Mancinus (*gaucher*), celui de *L. Hostilius Mancinus*, le célèbre vainqueur de Carthage, cité plus loin par Pline⁴⁵.

Dans la première digression, Ligorio nous révèle que sa véritable passion fut la peinture, considérée, dans son traité sur la noblesse des arts, comme la première des disciplines artistiques, avant la sculpture et l'architecture⁴⁶ ; il nous dit aussi avoir refusé d'exercer cet art comme un simple gagne-pain et restera fidèle à ce principe, plus de trente ans plus tard, lorsqu'il écrira, dans le même traité, qu'il faut peindre par amour et avec l'esprit tranquille⁴⁷. En arrêtant de peindre, Ligorio mit également fin à la mode des peintures de façades, un art « pauvre et éphémère » encore trop peu étudié aujourd'hui⁴⁸ ; elles avaient été mises en vogue à Rome, surtout au début du XVI^e siècle, par Baldassare Peruzzi (1481-1537) et Polidoro da Caravaggio (1495-1543), l'artiste lombard que Ligorio avait bien pu croiser à Naples, dans ses années de formation et qu'il considérait, au même titre que Michel-Ange, comme un maître du dessin dont il

anche esso, se bene non ha militato nella guerra come ha Turpilio, egli s'è sempre affaticato nella sua arte ; e per esser così raro e di mirabile natura nella sua arte, par che abbi macchiata non so che Roma di ingratitudine, avendolo lasciato portare morto a Fiorenza sua patria donde vivente egli n'avea preso essilio: onde è stata maggior carità presso quella patria, dove egli non voleva andare, che in quella, dove ha dipinte l'opere più eccellenti e (dove) desiderava vivere et essere onorato ; dove esso ha più onorato il luogo che esso lui, dispreggiando incontinentemente dopo la sua morte il corpo, il quale meritava esser posto nei luoghi più celebri della città. », ibid.

⁴⁴ G. Vagenheim, *La Falsification chez Pirro Ligorio. À la lumière des Fasti Capitolini et des inscriptions de Préneeste. Convegno internazionale. 'Vox lapidum'. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittorio*, Acquasparta-Urbino, « Eutopia », III, 1-2, 1994, p. 7-113

⁴⁵ Il fut consul en 145 av. J.-C. Le surnom de *Mancinus* apparaît quelques lignes plus bas dans le même passage, au moment où Pline parle de peintures murales ; il semble que cette attribution du prénom du consul à Turpilius soit une manipulation de Ligorio plutôt qu'une confusion involontaire.

⁴⁶ « Par conséquent, la peinture, première de tous les arts, intervient en premier lieu dans les autres disciplines artistiques, comme l'âme dans les corps » (*Perciò essa pittura, universale a tutte (le arti), come l'anima nei corpi, vi interviene essa prima*), Turin, archives d'État, ms. J. a. II, 15, (vol. 10), f. 28 r^o.

⁴⁷ « Il est donc nécessaire de peindre par amour et non par besoin, comme un gagne-pain ; quand l'homme s'applique à l'excellence, il lui faut penser sereinement à ce qu'il fait et écarter les soucis. » (*Onde è necessità che, per amore si dipinga, et non per necessità di acquistare il vitto ; perché quando si mette l'uomo a far cosa eccellente, le conviene con quietudine pensare a quella cosa, et porre da parte il travaglio delle mente*), ibid., f. 30 r^o.

⁴⁸ Comme le qualifie Marcello Fagiolo dans son article « Introduzione alle facciate dipinte a Roma : tra cultura antiquaria, effimero e scenografia », dans *Dal Giardino al Museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, éd. Patrizia Masini, Patrizia Miracola et Isabella Colucci, Gangemi Editore, Roma, 2013, p. 79-91. Cet ouvrage vient partiellement combler cette lacune.

fallait imiter le style. Comme le suggère Ligorio dans la digression, c'est le coût de ces peintures et l'abandon des sujets antiquisants, sans doute lié à la politique culturelle de la Contre-Réforme, qui avaient causé le déclin de ce type de décorations extérieures⁴⁹. Ces précieuses informations, qui éclairent un peu les premières années de la vie de Ligorio, ne nous seraient jamais parvenues si le manuscrit avait été publié ; en effet, en consultant le feuillet (figure 9), on découvre que le contenu de la digression a été barré d'un trait d'encre plus épais, qui a également corrigé çà et là le style de Ligorio ; l'auteur de cette activité éditoriale de l'ensemble du manuscrit de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), qui avait partagé pendant près dix ans avec Ligorio les fonctions d'architecte à la cour de Ferrare⁵⁰.

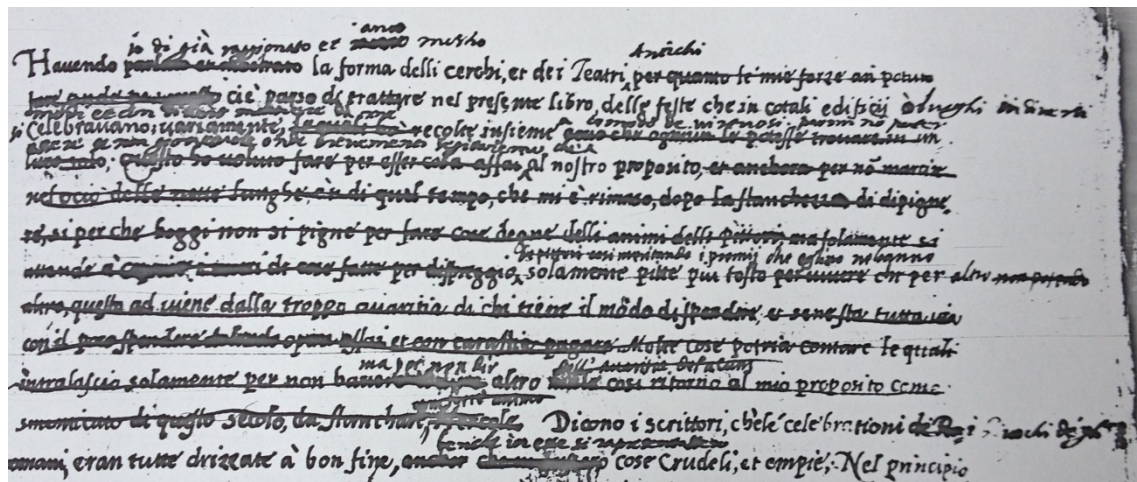


Figure 9. Oxford, Bodleian Library, Canon. ital., 138, f. 43 r.

Même sa profession d'« antiquaire » sera en partie subordonnée à la peinture puisqu'il écrira certains livres, comme celui sur les vêtements, dans le but d'aider les peintres à représenter correctement les coutumes, notamment chez les Anciens⁵¹.

La peinture est également au cœur de la seconde digression mais à travers celui qui, aux yeux de l'antiquaire, a su le mieux l'illustrer : de manière surprenante, contrairement à ce que Ligorio avait affirmé à deux reprises dans son traité, sans doute soumis à la censure comme tous les écrits sur l'art de l'époque, ce n'est plus l'agréable Raphaël qui est présenté ici comme le modèle à suivre mais c'est le controversé Michel-Ange que Ligorio érige comme son modèle – se définissant ainsi, de manière implicite, comme michelangelesque – mais aussi comme modèle absolu dans le premier des arts.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Je me permets de renvoyer à G. Vagenheim, *Lettre inédite de Pirro Ligorio au cardinal Alexandre Farnèse* : « Gli abiti delli iddij chiamati Consenti da Marco Varrone », « Annali della Scuola Normale Superiore du Pisa », 1996, p. 235-266.

⁵¹ « C'est pourquoi j'ai composé un traité sur les vêtements de toutes les nations, pour alléger le travail des peintres qui doivent respecter [les coutumes de] ces nations quand ils peignent les histoires des Romains ou celles des autres peuples d'Italie » (*Per questo abbiamo fatto quel trattato del vestire di tutte le nationi, per alleggerire la fatica alli pittori che devono osservare si fatta gente nel dipingere le historie romane di fatti loro con gli esterni et con li diversi popoli italiani*), Turin, archives d'État, ms. J. a. II, 15, (vol. 10), f. 19 r°.