



Vies des artistes

Giorgio Vasari

CITADELLES
&
MAZENOD



Vies des artistes

Giorgio Vasari

Un des monuments de la littérature artistique

Les *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari (1511-1574) – en italien *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori* – sont considérées comme la première histoire de l'art.

La première édition de 1550, remaniée en 1568, comportait près de cent cinquante biographies d'artistes représentant les trois «arts du dessin», architecture, peinture et sculpture. Cette somme imposante, fruit d'un travail minutieux de collecte à travers la péninsule, voyait le jour au moment où la civilisation humaniste florentine, sous le règne des Médicis, était en train de conquérir Rome. Selon Vasari, seul le berceau florentin pouvait porter à son accomplissement le renouveau des arts. Il discernait trois étapes : la première, aux XIII^e et XIV^e siècles, est celle du réveil après la longue nuit du Moyen Âge, grâce à Cimabue et surtout Giotto, souverain dans la redécouverte de la plasticité. La deuxième étape, le XV^e siècle, est celle de la maturation, placée sous le patronage de Masaccio, c'est-à-dire l'organisation de l'espace. La troisième, qui occupe la première moitié du XVI^e siècle, est la période de la perfection de la *maniera moderna*, atteinte grâce au génie de Léonard, de Raphaël et du «divin» Michel-Ange.

Au-delà de ce propos historique, chaque biographie présente dans sa conception une originalité sans précédent : il parvient à associer brillamment le catalogue des réalisations d'un artiste au récit d'une vie qui fait la part belle à l'étude des tempéraments, à la «petite histoire», voire à la plaisanterie, non sans évoquer la littérature de Dante et de Boccace. Innombrables sont les traits anecdotiques racontés par Vasari qui ont fait la légende de certains artistes : «Giotto, le pâtre génial», «le pieux Fra Angelico», «Cosimo, l'excentrique»...

Grand érudit, dans la lignée des humanistes de son temps, Vasari nous fait ainsi partager à travers une prose vivante et enlevée l'effervescence des grands foyers italiens de création : Florence, bien sûr, mais aussi Rome, Venise, Mantoue... Il livre un témoignage de première main sur des artistes dont la plupart sont ses contemporains.

Pendant trois siècles, l'ouvrage fut une référence et un modèle obligé pour les historiens d'art. Aujourd'hui encore, l'étude de l'art italien ne peut se soustraire à la lecture de ce texte fondateur.

Pour la première fois dans ce livre sont illustrées les Vies les plus célèbres de Vasari. De Cimabue à Titien, en passant par Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange, revisitons le panthéon des maîtres de la Renaissance à l'aune de ce grand texte classique.

En couverture et quatrième de couverture

Michel-Ange

Tondo Doni : La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste enfant

1504-1506, détrempe sur bois, diamètre : 120 cm, Florence, Galleria degli Uffizi

Giorgio Vasari

Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori, Florence, Giunti, 1568.

Page de la *Vie* de Vasari

Ci-contre

Raphaël

Le Triomphe de Galatée
1512, fresque, 295 x 225 cm, Rome, villa Farnesina

SOMMAIRE



Préface

Catherine Monbeig Goguel

Introduction

Antonella Fenech Kroke

Cimabue	Andrea Mantegna
Giotto	Pérugin
Duccio	Vittore Carpaccio
Luca della Robbia	Luca Signorelli
Paolo Uccello	Léonard de Vinci
Masaccio	Giorgione
Filippo Brunelleschi	Corrège
Donatello	Piero di Cosimo
Piero della Francesca	Bramante
Fra Angelico	Raphaël
Leon Battista Alberti	Rosso
Antonello de Messine	Parmesan
Fra Filippo Lippi	Michel-Ange
Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini	Andrea del Sarto
Domenico Ghirlandaio	Jacopo Palma et Lorenzo Lotto
Antonio et Piero Pollaiuolo	Primatice
Sandro Botticelli	Titien
Andrea Verrocchio	

Chaque biographie d'artiste est introduite par une analyse critique du texte de Vasari écrite par Cécile Beuzelin.

Notes

Bibliographie

Index

Luca della Robbia

Tombeau du cardinal Federighi :
tête de putto
1454-1456, marbre,
Florence, Santa Trinita

Ci-contre

Domenico Ghirlandaio

La Présentation de la Vierge au Temple, détail

1485-1490, fresque,
Florence, Santa Maria Novella,
capella Ricci





Giotto

Peintre, sculpteur et architecte florentin

Giotto di Bondone

(Vicchio di Mugello, vers 1266-Florence, 1337)

Le peintre Giotto est pour Vasari l'initiateur absolu de la manière moderne. Le premier, il revient à l'imitation de la nature et fait renaître la peinture florentine. Vasari insiste dès l'introduction et au cours de la biographie sur sa capacité à donner l'illusion de la réalité. Le biographe en donne un exemple dans l'anecdote de la mouche peinte par Giotto sur un tableau de Cimabue. Le peintre abandonne « la manière grecque » en s'attachant à l'étude de la figure humaine, en particulier en faisant des portraits d'après nature, et de l'espace. Les principales sources d'information de Vasari pour écrire la *Vie* du peintre sont : le onzième chant du *Purgatoire* de Dante, la septième journée du *Décameron* de Boccace, plusieurs chroniques du XIV^e siècle et les *Commentari* de Ghiberti. Le biographe s'applique donc à rendre compte de tous les voyages du peintre entre Florence, Rome, Assise, Padoue, Milan et Naples, et donne une liste aussi exhaustive que possible de ses œuvres. Il bouleverse cependant la chronologie pour donner la priorité aux œuvres florentines de Santa Croce. Or, s'il est admis que Giotto se forme aux côtés de Cimabue entre Assise et Rome, il entre certainement très tôt en contact avec les œuvres du peintre Pietro Cavallini et du sculpteur Arnolfo di Cambio. Vasari apporte un témoignage irremplaçable sur des œuvres aujourd'hui disparues, comme la mosaïque de la *Navicella* à Saint-Pierre de Rome ou les fresques de Milan et de Naples. Il commet néanmoins un certain nombre d'erreurs. Il attribue ainsi à Giotto les fresques du chœur de la basilique inférieure de San Francesco à Assise, et celles de l'*Histoire de sainte Micheline* à Rimini. On peut regretter qu'il ne s'attarde pas plus sur les fresques de l'Arena, ou chapelle des Scrovegni à Padoue. Quoi qu'il en soit, Vasari contribue à faire de Giotto un mythe en le présentant comme un génie naturel dessinant parmi les moutons et en construisant son récit autour d'une amitié avec le plus grand poète toscan, Dante, qui aurait inspiré au peintre les fresques d'Assise.

Giotto

L'Ascension, détail
Vers 1303-1305, fresque,
Padoue, capella degli
Scrovegni

Giotto, pour avoir remis en lumière les bons principes de la peinture oubliés depuis tant d'années, ne mérite pas moins notre reconnaissance que la nature dont les beaux modèles sollicitent tous nos efforts. Placé au milieu d'artistes grossiers, Giotto sut néanmoins retrouver la véritable voie et ressusciter le dessin, dont ses contemporains n'avaient presque aucune idée.

Ce grand homme naquit l'an 1276, à la villa di Vespignano, située à quatorze milles de Florence ; son père, simple laboureur nommé Bondone, l'éleva aussi bien que le permettait sa condition. À l'âge de dix ans, Giotto était déjà connu de tout le village et des environs par son intelligence et son adresse. Bondone l'employait alors à mener paître çà et là des troupeaux ; mais, tout en les gardant, Giotto dessinait sur la terre ou sur le sable, comme par une sorte d'inspiration, les objets qui frappaient sa vue ou les fantaisies qui occupaient son esprit. Un jour Cimabue, en allant de Florence à Vespignano, rencontra notre jeune pâtre qui, sans autre maître que la nature, dessinait une brebis sur une pierre polie, avec une pierre pointue. Cimabue, surpris, s'arrêta et lui demanda s'il voulait venir demeurer avec lui ; Giotto répondit que, si son père y consentait, il le suivrait avec plaisir. Cimabue courut aussitôt trouver Bondone, qui se décida facilement à lui laisser emmener son enfant à Florence. Giotto ne tarda pas à surpasser son maître et à abandonner la vieille et informe manière grecque pour le bon style moderne. Imitateur de la nature, il ressuscita l'art de peindre les portraits, qui, depuis plus de deux cents ans, n'avait pas été mis en pratique ; car les essais infructueux tentés jusqu'alors, et dont nous avons parlé ailleurs, ne pouvaient se comparer aux brillants résultats obtenus par Giotto. On admire encore aujourd'hui, dans la chapelle du palais du Podestà, à Florence, ses portraits de Ser Brunetto Latini, de Messer Corso Donati et de Dante Alighieri, son contemporain et son ami. Il exécuta ses premières peintures dans la chapelle du maître-autel de l'abbaye de Florence ; il y représenta entre autres choses une Annonciation, où il exprima avec une vérité extraordinaire l'étonnement et l'effroi que ressentit la Vierge à l'aspect de l'ange Gabriel. Le tableau du maître-autel de cette chapelle est également dû à Giotto et a été conservé jusqu'à nos jours à la même place par respect pour son auteur. À Santa Croce, il décora quatre chapelles : trois entre la sacristie et la grande chapelle, et une de l'autre côté ; la première des trois appartient à Messer Ridolfo de' Bardi, et renferme la vie de saint François ; la seconde appartient à la famille des Peruzzi, et est ornée de quatre sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste ; on y remarque la Danse d'Hérodiade [Salomé], la Résurrection de Drusiana et l'enlèvement au ciel de saint Jean l'Évangéliste. [...]



Filippo Brunelleschi

Sculpteur et architecte florentin

Filippo di Ser Brunellesco di Lippo (Florence, 1377-1446)

Pour écrire la biographie de Filippo Brunelleschi, Vasari reprend la *Vita di Filippo di Ser Brunellesco* écrite après sa mort par son ami, le lettré et mathématicien florentin Antonio Manetti. Ce texte, qui rapporte non seulement les faits et gestes du maître mais aussi ses pensées, donne à la biographie vasarienne un aspect pléthorique. Vasari ajoute seulement quelques anecdotes, comme l'épisode du *Crucifix* de Santa Maria Novella, mais il nous prive de tout jugement personnel. Comme Manetti, il consacre les trois quarts de son récit à l'édification de la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence. Il se perd dans les détails techniques et ne réussit pas à décrire la nouveauté de la manière et de l'œuvre de l'architecte. Il s'intéresse principalement aux qualités d'ingénieur qui tire son savoir de l'observation de l'antique et qui, de ce fait, l'emporte sur Ghiberti. Ce passage montre d'ailleurs le caractère facétieux de l'architecte. Vasari présente donc Brunelleschi comme le restaurateur des ordres antiques et ses œuvres comme égales à celles des Grecs et des Romains. Il passe ainsi rapidement sur la formation d'orfèvre et l'œuvre sculptée à laquelle l'architecte se consacre pourtant jusqu'au concours pour les portes du Baptistère en 1402. Il survole également les expériences optiques des deux vues de villes idéales alors même que ces *vedute* sont à l'origine de la *camera obscura* et des principes de vision dont Alberti se sert pour élaborer sa théorie de la perspective. De même, il néglige des œuvres essentielles pour l'histoire de l'architecture, qu'il s'agisse de constructions *ex novo* (portique de l'ospedale degli Innocenti, chapelle des Pazzi) ou de réédifications (vieille sacristie, église et cloître de San Lorenzo, église Santo Spirito).

Brunelleschi

San Lorenzo,
nef principale
À partir de 1421, Florence

La nature crée parfois des hommes dont l'extérieur frêle et chétif contraste avec un courage et une volonté terribles, qui ne leur laissent ni trêve ni repos, tant qu'ils n'ont pas réalisé, à l'étonnement du monde entier, des œuvres réputées presque impossibles. Les choses les plus mesquines, les plus viles, deviennent grandes et précieuses entre leurs mains. L'or le plus pur ne se rencontre-t-il pas sous de grossières mottes de terre ? Gardons-nous donc de rire de ceux auxquels la nature a refusé la beauté. Leurs formes maigres et disgracieuses servent souvent d'enveloppe à un esprit généreux, à un noble cœur, capables d'enfanter des merveilles. Ne doivent-ils pas d'ailleurs s'efforcer de cacher la pauvreté de leur corps sous les richesses de leur intelligence ? Ainsi nous avons vu Filippo, fils de Ser Brunellesco, faire oublier, par son génie, sa laideur qui égalait celle de Messer Forese da Rabatta et de Giotto.

On peut dire que Filippo fut envoyé par le ciel pour donner une nouvelle vie à l'architecture. Depuis plusieurs siècles, des édifices mal dessinés, mal distribués et surchargés des ornements les plus bizarres et les plus extravagants, absorbaient des trésors immenses, lorsque Filippo éleva le plus vaste et le plus beau monument que la terre ait porté. Il montra que le génie, pour être resté longtemps caché, n'était cependant point mort en Toscane. [...]

Ser Brunellesco, père de notre artiste, jouissait à Florence d'une excellente réputation. Il était fils de Filippo Lapi ; son aïeul, appelé Cambio, avait cultivé les lettres, et son bisaïeul, connu sous le nom de Maestro Ventura Bacherini, avait pratiqué la médecine. Ser Brunellesco épousa une jeune fille de la noble famille des Spini, qui, entre autres choses, lui apporta en dot une maison située vis-à-vis de San Michele Berteldi, un peu plus loin que la place degli Agli. Il habitait cette maison lorsque, l'an 1377, il eut un fils auquel il donna le nom de son père, Filippo. Le nouveau-né fut accueilli avec une joie extrême par ses parents. Dès son enfance, on lui fit étudier les lettres. Ses progrès furent prodigieux ; mais il se sentait entraîné ailleurs par sa vocation, au grand déplaisir de Ser Brunellesco, qui le destinait à l'état de notaire qu'il exerçait lui-même, ou à celui de médecin, dans lequel s'était distingué Maestro Ventura Bacherini. L'aptitude du jeune Filippo pour toutes les choses d'adresse, et son intelligence pour les ouvrages de la main, déterminèrent enfin son père à le placer chez un orfèvre de ses amis, après lui avoir fait apprendre l'arithmétique. Filippo travailla avec ardeur, et ne tarda pas à savoir monter les pierres fines, mieux que les plus anciens du métier. C'est alors qu'il exécuta les deux Prophètes en argent qui ornent l'autel de San Jacopo de Pistoia, et des bas-reliefs qui annoncent que son génie devait le pousser vers de plus hautes entreprises. [...]

Donatello

Sculpteur florentin

Donato di Niccolò di Betto Bardi
(Florence, vers 1383/1386-1466)

La *Vie* du sculpteur Donatello constitue le dernier volet des rénovateurs de la manière moderne. Pour Vasari, il est, comme Masaccio et Brunelleschi, l'égal des Grecs et des Romains de l'Antiquité, son génie dépasse son époque. Dans la préface, le biographe hésite même à le placer dans la troisième partie des *Vies*. Il est le maître du bronze et l'inventeur du bas-relief en *stiacciato* (« méplat »), qui aura une grande incidence sur la peinture. Vasari est sensible à l'expressivité et au mouvement que Donatello introduit dans ses sculptures, notamment grâce à l'emploi du *contrapposto*. C'est toujours la capacité à imiter la nature qui est louée ici. Dans la généalogie des *Vies*, seul Michel-Ange peut être considéré comme son successeur. Dans la vie de Luca della Robbia, Vasari présente en effet Donatello comme l'inventeur du *non finito*. Le biographe est fasciné par sa production prolifique, il énumère toutes ses œuvres et les décrit avec précision, transformant cette vie en un pèlerinage. Le génie du sculpteur réside principalement dans sa capacité d'adaptation à la commande et donc dans la *varietas*.

Donatello

David, détail
1430-1433, bronze, Florence,
Museo Nazionale del Bargello

Ci-dessous

Vierge à l'Enfant
xv^e siècle, sculpture,
102 × 74 cm, Paris,
musée du Louvre



Donato, connu aussi sous le nom de Donatello que lui donnèrent ses parents et ses amis, et qu'il grava sur plusieurs de ses ouvrages, naquit à Florence, l'an 1383. Il se consacra à l'art du dessin et il devint non seulement sculpteur prodigieux, mais encore habile stucateur, savant perspectiviste et architecte de mérite. Plus que tout autre, il se rapprocha des antiques grecs et romains, par la correction, la grâce et la beauté de ses productions. Il est regardé, à juste titre, comme le premier qui sut réunir dans les bas-reliefs le bon goût à la richesse de l'invention. On reconnaît à la pureté, à la facilité et à la hardiesse de son exécution, qu'il possédait la véritable intelligence du bas-relief. Personne ne l'a surpassé, je dirai même, ne l'a égalé dans cette branche de l'art.

Dès son enfance, il fut recueilli chez Roberto Martelli. Par ses bonnes qualités et par son ardeur au travail, il mérita l'amitié de ce généreux citoyen et de toute sa noble famille.

Dans sa jeunesse, il exécuta un grand nombre de travaux que nous pouvons nous permettre de passer sous silence.

La première sculpture qui le fit connaître fut une Annonciation en pierre de macigno, accompagnée de six petits Enfants qui tiennent des guirlandes, et supportée par un piédestal orné de grotesques. Ce précieux morceau est placé sur l'autel de la chapelle des Cavalcanti, à Santa Croce de Florence. Donatello déploya un art étonnant dans la figure de la Vierge. Saisie de crainte à l'apparition imprévue de l'ange, Marie reçoit avec une gracieuse timidité et l'expression d'une humble reconnaissance la nouvelle de sa mission divine. Les draperies qui couvrent la Vierge et l'ange Gabriel sont traitées avec une égale perfection. On sent que Donatello s'efforçait d'arriver à la beauté antique, oubliée depuis tant d'années. Enfin, cet ouvrage se distingue par une entente si judicieuse de la composition, par un dessin si correct, et par une facilité d'exécution si heureuse que l'on ne saurait désirer rien de mieux.

Dans la même église, près du tableau de Taddeo Gaddi, Donatello laissa un Crucifix en bois qui lui avait coûté beaucoup de peine et de travail. Lorsqu'il l'eut achevé, croyant avoir enfanté un chef-d'œuvre, il le montra à son ami Filippo Brunelleschi, en le priant de dire ce qu'il en pensait. Filippo, qui, sur les paroles de Donatello, s'attendait à trouver quelque chose de mieux, ne put s'empêcher de sourire. Donatello s'en aperçut et le somma, au nom de l'amitié, de s'expliquer. Brunelleschi lui dit alors avec franchise qu'il avait mis en croix un paysan, et non le Christ, dont le corps fut le plus parfait que l'on vît jamais. Donatello, qui espérait recevoir des éloges, fut piqué de la vivacité de cette critique, et s'écria : « Si tu savais qu'il est plus difficile d'agir que de parler, tu ne dirais point que mon Christ ressemble à un paysan. [...]



Fra Filippo Lippi

Peintre florentin

Filippo di Tommaso Lippi

(Florence, 1406-Spolète, 1469)

La biographie du peintre Fra Filippo Lippi présente un personnage atypique et romanesque. Vasari ne résiste pas en effet à l'envie de raconter quelques éléments comiques de la vie du peintre : son attitude de mauvais élève chez les carmélites de Florence, son enlèvement par des pirates maures, son évasion par la fenêtre du palais de Cosme de Médicis et enfin le rapt de la jeune nonne Lucrezia Buti à Prato. Le récit vasarien a cristallisé la vie du peintre en véritable mythe. Quant à ses qualités de peintre, Lippi apparaît, aux yeux de Vasari, comme l'héritier de Masaccio dont il étudie tous les jours les fresques dans la chapelle Brancacci au Carmine. Le biographe lui attribue l'idée de peindre des figures plus grandes que nature et situe ainsi son art entre Masaccio et Michel-Ange. Les principales sources d'inspiration de Lippi à cette époque sont Gentile da Fabriano, les bas-reliefs de Donatello, de Luca della Robbia et de Ghiberti. L'épisode des pirates doit faire référence à son voyage à Padoue entre 1432 et 1434, dont on ignore pratiquement tout. Cependant, le peintre n'a pas dû être indifférent aux œuvres de Squarcione (1397-1468), aux côtés duquel il apparaît comme témoin dans un contrat, ou bien encore aux paysages et aux constructions architecturales de fresquistes tels qu'Altichiero. Si Vasari se montre assez fantaisiste dans la chronologie des œuvres, il ne commet pratiquement aucune erreur d'attribution. Il oublie plusieurs madones comme la *Madone de Tarquinia* et la *Pala Barbadori* datées de 1437, qui sont les deux premières œuvres qu'on peut lui attribuer avec certitude. Il ne voit pas non plus l'apport de l'*Annonciation* de San Lorenzo, où Lippi peint un des premiers tableaux à point de fuite unique. Il s'attarde sur les fresques de Prato. Il y admire le traitement des drapés et l'attention particulière portée aux figures, au rendu des expressions humaines et aux portraits. Vasari, en bon courtisan, ponctue le récit des interventions des Médicis, comme celle de Cosme auprès du pape pour libérer Lippi et Lucrezia de leurs vœux.

Filippo Lippi

*La Vie de la Vierge :
Le Couronnement
de la Vierge*
1467-1469, fresque,
Spolète, Duomo

Fra Filippo, carmélite, naquit à Florence dans la via Ardiglione, près de la Cuculia, derrière le couvent des Carmélites. La mort de son père, Tommaso Lippi, le laissa orphelin à l'âge de deux ans. Sa mère était morte peu de temps après lui avoir donné le jour. Recueilli par Mona Lapiccia, sa tante paternelle, il avait huit ans lorsque cette brave femme fut forcée, par sa pauvreté, de le confier aux carmélites.

Autant Filippo montra de dispositions pour les ouvrages d'adresse, autant il manifesta de répugnance et de dégoût pour l'étude des lettres. On le mit avec les autres novices sous la discipline du maître de grammaire, pour voir ce qu'il saurait faire ; mais, au lieu d'étudier, il s'amusait à couvrir de bambouchades ses livres et ceux de ses camarades. Le prieur du couvent résolut alors de favoriser sa vocation pour la peinture.

Masaccio venait de terminer la chapelle del Carmine dont la beauté ravissait Fra Filippo de telle sorte qu'il y passait toutes ses journées en compagnie d'une foule de jeunes dessinateurs. Il ne tarda pas à les surpasser en adresse et en savoir, et à faire concevoir de lui de hautes espérances qu'il justifia, dès sa jeunesse, par une série de travaux vraiment admirables. Bientôt il représenta en terre verte dans le cloître, près de la *Dédicace* de Masaccio, un pape confirmant la règle des carmélites. Il décora ensuite à fresque plusieurs parties de l'église, et y peignit, entre autres choses, un saint Jean-Baptiste et divers sujets tirés de la vie de ce bienheureux. Chaque jour de remarquables progrès s'opéraient dans sa manière. Elle se rapprochait tellement de celle de Masaccio que l'on disait que l'esprit de celui-ci était entré dans le corps de Fra Filippo. Un Saint Martial que notre artiste fit sur un pilastre de l'église, non loin de l'orgue, mit le sceau à sa réputation. Cet ouvrage peut soutenir la comparaison avec ceux de Masaccio. Les louanges que Fra Filippo s'entendit prodiguer de toutes parts le déterminèrent à sortir du cloître. Il n'avait alors que dix-sept ans.

Vers cette époque, Fra Filippo se trouvant dans la Marche d'Ancone, et étant allé se promener sur une petite barque le long du rivage de la mer, fut pris par des corsaires maures, chargé de chaînes et conduit en Barbarie, ainsi que tous les amis qui l'accompagnaient. Depuis dix-huit mois il gémissait dans l'esclavage, lorsqu'il s'avisait de tracer de mémoire avec un charbon, sur un mur blanc, le portrait de son maître revêtu d'habits mauresques. Les autres esclaves, frappés d'étonnement (car les arts sont tout à fait inconnus dans ces contrées), s'empressèrent de prévenir leur patron, qui récompensa Fra Filippo en lui rendant la liberté. Ainsi le dessin eut assez de puissance pour toucher le cœur d'un Barbare. [...]





Leonard de Vinci

Peintre et sculpteur florentin

Leonardo di Ser Piero da Vinci
(Vinci, 1452-Amboise, 1519)

Avec la *Vie* de Léonard de Vinci, nous entrons enfin dans la « manière moderne » et dans la troisième partie des *Vies*. Comme tous les artistes de sa génération, Vasari a grandi dans l'admiration de Léonard qui, à ses yeux, réunit beauté, intelligence, éloquence et générosité, et maîtrise à la perfection toutes les techniques artistiques : c'est un génie d'inspiration divine. Formé par l'orfèvre Andrea Verrocchio, Léonard met le dessin et l'imitation de la nature au centre de la création. Il voue à la nature un véritable amour qui passe par une compréhension en profondeur des corps et des phénomènes naturels. Vasari le perçoit dans sa façon de rendre les émotions et les expressions humaines et dans ses dissections. Il connaît son goût pour la philosophie naturelle et pour l'expérience pratique, mais il n'en saisit pas toute l'originalité, faute d'avoir à sa disposition les carnets d'études de Léonard : au moment où il écrit, ils sont en possession de l'exécuteur testamentaire de l'artiste, Francesco Melzi (1493-1570). De plus, les notes destinées au *Traité sur la peinture*, en projet depuis 1490, sont encore inédites. Vasari ne peut donc définir le fameux *sfumato* que par une *oscurità* (« clair-obscur ») présente dans toutes les œuvres.



Léonard de Vinci

Tête de jeune fille
dite *La Scapillata*
Vers 1508, plume et encre
brune sur bois, 24,7 x 21 cm,
Parme, Galleria Nazionale

Ci-contre

*Sainte Anne, la Vierge
et l'Enfant Jésus*
Vers 1502-1513 (?), huile
sur bois, 168,5 x 130 cm, Paris,
musée du Louvre

Le ciel, dans sa bonté, rassemble parfois sur un mortel ses dons les plus précieux, et marque d'une telle empreinte toutes les actions de cet heureux privilégié, qu'elles semblent moins témoigner de la puissance du génie humain que de la faveur spéciale de Dieu. Léonard de Vinci, dont la beauté et la grâce ne seront jamais assez vantées, fut un de ces élus. Sa prodigieuse habileté le faisait triompher facilement des plus grandes difficultés. Sa force, son adresse, son courage avaient quelque chose de vraiment royal et magnanime ; et sa renommée, éclatante pendant sa vie, s'accrut encore après sa mort. Léonard, fils de Ser Piero da Vinci, se serait distingué même dans les sciences et les belles-lettres, si, à toutes les facultés rares dont son esprit était doué, ne se fût malheureusement alliée une certaine inconstance d'humeur, qui lui faisait aborder et abandonner beaucoup de choses tour à tour. Pendant quelques mois il étudia l'arithmétique : ses progrès furent si rapides qu'il ne tarda pas à embarrasser son maître par les doutes et les questions qu'il soulevait. Il cultiva un peu la musique, et bientôt, inspiré par son génie entreprenant et facile, il sut jouer divinement de la lyre et marier ses accords aux chants qu'il improvisait. Cependant, malgré cette variété d'études, il modelait et dessinait constamment. C'était là sa fantaisie la plus forte. Ser Piero s'en aperçut, et réfléchissant au génie naissant de son fils, il prit quelques dessins de celui-ci, les fit voir à Andrea Verrocchio, son ami intime, et le supplia de lui dire si Léonard, s'appliquant ainsi au dessin, pourrait un jour occuper une place distinguée parmi les artistes. Andrea, étonné en voyant les commencements prodigieux de ce jeune homme, engagea fort son ami à le faire étudier. Ser Piero le lui envoya tout joyeux pour travailler dans son atelier. Léonard avait trop d'intelligence pour s'attacher à une seule branche de l'art : tout ce que le dessin embrasse fut l'objet de sa recherche. Jeune encore, et déjà bon géomètre, il se montra sculpteur en modelant en terre quelques têtes de femmes et plusieurs têtes d'enfants, qu'on aurait pu attribuer à la main d'un maître. Il se montra encore architecte, en faisant les plans et les dessins d'un grand nombre d'édifices, de moulins, de fouleries et de machines se mouvant par la seule force de l'eau. Ce fut lui, malgré sa grande jeunesse, qui le premier parla de se servir des eaux de l'Arno pour en faire un canal de Pise à Florence. Mais sa vocation voulait qu'il fût peintre : il dessinait beaucoup d'après nature, et modelait en terre des figures, qu'il drapait ensuite avec des chiffons mouillés et enduits de terre ; puis, sur certaines toiles de linon ou de batiste, il dessinait avec soin, à la pointe de sa brosse, avec un peu de blanc et de noir, ces études qu'il rendait admirablement, comme le prouvent quelques figures que nous conservons dans notre recueil. [...]

Giorgione

Peintre et sculpteur florentin

Giorgio da Castelfranco, dit Giorgione (Castelfranco, 1477-Venise, 1510)

Dans l'organisation des *Vies*, le peintre Giorgione est mis sur un pied d'égalité avec Léonard de Vinci parce que, grâce au maître toscan et à son *sfumato*, il inaugure la manière moderne en Vénétie. Vasari n'a pas pu connaître Giorgione, ni les notices de Marcantonio Michiel (1484-1552), « antiquaire » et amateur d'art vénitien, si précieuses comme sources sur les collections privées des patriciens vénitiens. Il se forge donc une opinion sur l'œuvre de Giorgione lors de son séjour à Venise en 1541-1542 et grâce à deux élèves du peintre : Titien et Sebastiano del Piombo (1485-1547). Il rapporte que Giorgione, arrivé très jeune à Venise, se forme auprès de Gentile et Giovanni Bellini. Il admire la manière vive et douce, que l'observation des tableaux de Léonard lui a permis d'acquérir. Il fait ainsi de lui l'initiateur de la peinture sans dessin préparatoire. Dans la réédition de 1568, il insiste davantage sur les portraits, genre qui pourtant ne lui plaît guère mais dont il perçoit l'importance pour la peinture vénitienne. Les tableaux qu'il évoque appartiennent pour la plupart à des collections privées : il mentionne l'autopportrait (perdu) de Giorgione en David dans la collection de Giovanni Grimani et le *Double Portrait de Giovanni Borgherini et son précepteur* dans celle des Borgherini, marchands-banquiers florentins qu'il connaît bien. Il ajoute également un développement sur la participation active de Giorgione aux débats sur le *paragone* entre peinture et sculpture, déclenchés à Venise par l'inauguration de la statue équestre de Bartolomeo Colleoni entreprise par Verrocchio. Malheureusement, le peintre était alors trop jeune pour avoir pris part à ces débats qui ont eu lieu vers 1488. Vasari attribue à Giorgione le *Christ portant la croix*, ce qui a déclenché de longues discussions (tout comme bon nombre d'œuvres de Giorgione). Il donne une description précieuse du décor à fresque de la façade du Fondaco dei Tedeschi que Giorgione réalise avec Titien et Morto da Feltre (1480-1527). Il présente Giorgione comme un homme affable, doué pour la musique, que la peste a brutalement arraché à la vie.

Giorgione

Noble en armure et écuyer (Portrait du chevalier de Malte Erasmo Gattamelata?)
1510, huile sur toile, 90 x 73 cm,
Florence, Galleria degli Uffizi

Pendant que Florence acquérait tant de gloire par les travaux de Vinci, Venise de son côté s'illustrait par le talent de l'un de ses citoyens, qui laissait bien loin de lui les Bellini, si estimés de leurs compatriotes, et tous les artistes qui l'avaient précédé dans cette ville. Cet homme fut Giorgio, né à Castelfranco, dans l'État de Trévis, l'an 1478, sous le dogat de Giovan Mozenigo, frère du doge Pietro. Giorgio fut plus tard surnommé Giorgione, à cause tout à la fois de sa haute stature et de son grand mérite. Élevé à Venise, il montra toujours, malgré son humble extraction, les manières les plus élégantes et les plus distinguées. Adonné aux aventures amoureuses, passionné pour la musique, ses chants et son luth le faisaient rechercher dans les concerts et les parties de plaisir de la noblesse vénitienne. Doué d'un sentiment exquis de la peinture, il s'y livra avec zèle. Grand admirateur de la nature, il observa constamment ses beautés et ne voulut jamais travailler sans le modèle dont il poussa si loin l'imitation consciencieuse, que, dépassant Giovanni et Gentile Bellini, il se montra le digne rival des peintres de la Toscane, qui venaient d'ouvrir une époque nouvelle en fondant le style moderne. Giorgione avait vu plusieurs ouvrages de Léonard de Vinci, exécutés dans la manière effumée et vigoureuse particulière à ce grand maître. Giorgione la goûta tellement qu'il la pratiqua toujours, surtout dans ses peintures à l'huile. Ses motifs étaient pleins de richesse et de variété, et son fécond génie lui permettait de répandre dans ses tableaux des effets si suaves et si harmonieux, des choses si vivantes et si fines, que ses plus célèbres rivaux avouaient qu'aucun peintre ne pouvait l'égaliser pour le mouvement des figures et la fraîcheur des chairs. Dans ses commencements, Giorgione peignit à Venise beaucoup de Vierges et de portraits. On peut voir aujourd'hui trois de ces portraits dans le cabinet du révérendissime Grimani, patriarche d'Aquilée. Le premier, dans lequel on prétend que Giorgione s'est peint lui-même, représente David. Ses cheveux tombent sur ses épaules, suivant la mode d'alors. Sa poitrine et ses bras sont couverts d'une armure ; sa main tient la tête de Goliath. Le second, qui est, dit-on, celui d'un général d'armée, a la tête énorme ; sa main porte une barrette de commandeur. Sous son manteau de fourrure, on aperçoit une saye antique. Le troisième enfin est un enfant de la plus grande beauté, dont la chevelure bouclée ressemble à la toison d'un agneau. Le vénérable patriarche attache un grand prix à ces trois peintures, qui montreraient à elles seules tout le talent de Giorgione. À Florence, les Borgherini possèdent le portrait de leur père Giovan qui, dans sa jeunesse, se fit peindre par notre artiste ; son précepteur est à côté de lui, sur la même toile. [...]



Piero di Cosimo

Peintre et sculpteur florentin

Piero di Lorenzo di Antonio
(Florence, 1461/1462-1521)

Vasari considère le peintre Piero di Cosimo comme l'un des principaux acteurs de la manière moderne à Florence. La *Vie* constitue la principale source d'information sur le peintre et offre l'un des portraits d'artistes les plus réussis du recueil. Elle met en effet l'accent sur le tempérament excentrique de Piero. Héritier de Léonard, le biographe prête au peintre un goût prononcé pour la recherche et la rêverie et un grand amour pour la nature, l'étrange et le monstrueux. Piero s'imprègne du *sfumato* et des œuvres de Léonard, mais loin de se comporter comme lui en courtisan, il présente tous les symptômes du misanthrope angoissé et solitaire qui finit par mourir seul chez lui. Il annonce ainsi la vie de « philosophe », l'expérimentalisme et le bizarre de la génération suivante, incarnée notamment par Pontormo (1494-1557), Rosso et Rustici (1474-1554). Cet attrait pour l'étrange culmine avec le carnaval que le décor du char de la mort de Piero transforme en un véritable défilé macabre. Le biographe insiste sur les grandes capacités du peintre en matière de décors éphémères. En signalant la lumière sommitale qui éclaire la Vierge dans l'*Immaculée Conception*, il rend compte de l'influence non négligeable que les effets lumineux, probablement observés lors de *sacre rappresentazioni*, ont exercée sur sa peinture. Outre les paysages, il loue le portrait merveilleux de Simonetta Vespucci et ceux de Francesco et Giuliano da Sangallo. Il ne perçoit pourtant pas l'apport capital des tableaux et gravures nordiques qui circulent alors à Florence.

Piero di Cosimo

Portrait de femme dit
de *Simonetta Vespucci*
vers 1480, détrempe sur bois,
57 x 42 cm, Chantilly,
musée Condé

Ci-dessous

Vénus, Mars et l'Amour
1505, huile sur bois,
72 x 18,2 cm, Berlin,
Gemäldegalerie

Pendant que Giorgione et Corrège illustraient la Lombardie, la Toscane avait aussi ses grands maîtres ; et certainement Piero di Cosimo n'est pas le moindre parmi eux. Il était fils d'un orfèvre nommé Lorenzo, et élève de Cosimo Rosselli, dont il porta toujours le nom, parce qu'il regardait plutôt comme son véritable père celui qui lui avait procuré l'indépendance et le talent, par ses leçons, que celui dont il n'avait reçu que la vie.

Piero, dont les dispositions brillantes n'avaient pas échappé à l'orfèvre, fut confié à Cosimo, et jouit de bonne heure de l'affection toute paternelle d'un maître, qui l'avait vu grandir, en mérite et en âge, au milieu de sa nombreuse école. Au reste, son esprit élevé, ses habitudes et ses goûts le faisaient remarquer entre tous ses camarades. Assidu et pensif de sa nature, il apportait au travail une application si grande qu'il n'écoutait rien autour de lui ; il fallait lui répéter plusieurs fois les choses pour les lui faire entendre. Grand amateur de la solitude, il allait au loin s'abandonner à sa rêverie, la tête pleine de pensées fantastiques, ou de projets imaginaires.

Piero aida beaucoup son maître, qui lui remettait assez ordinairement à exécuter les parties les plus difficiles de ses ouvrages. Rosselli aimait tendrement Piero, et se voyait, sans aucun sentiment d'envie, surpasser par son élève en intelligence et en habileté ; aussi l'emmena-t-il à Rome, lorsqu'il y fut appelé par le pape Sixte pour y orner une chapelle. C'est dans une des compositions faites à ce sujet, que Piero exécuta le beau paysage dont nous avons déjà parlé dans la vie de Cosimo. Sa rare facilité à peindre d'après nature lui permit de faire entrer dans les tableaux de son maître les têtes de plusieurs personnages notables. [...]











Rosso

Peintre vénitien

**Giovanni Battista di Jacopo di Guaspare,
dit Rosso Fiorentino
(Florence, 1494-Fontainebleau, 1540)**

La *Vie* du peintre Rosso Fiorentino exprime toute l'étrangeté et l'ambiguïté de la nouvelle génération d'artistes florentins dits « maniéristes » apparue autour de 1510. Vasari présente en effet Rosso comme un homme courtois, éloquent, ayant quelques connaissances en « philosophie » et en musique. Il connaît bien la vie du peintre qu'il a pu rencontrer avant son départ pour la France. Ces dires sur la culture lettrée de Rosso sont confirmés par un inventaire des biens du peintre, fait par les moines d'Arezzo après son départ, où sont cités plusieurs livres dont un de Plin et *Il Cortegiano (Le Parfait Courtisan)* de Baldassarre Castiglione (1478-1529). Il admire son ambition et son succès à la cour du roi François I^{er} et, contrairement à d'autres, lui pardonne ainsi ses échecs et toutes ses bizarreries. En effet, la biographie du peintre est ponctuée de brusques retournements et d'événements étranges : le tableau aux angelots « cruels » refusé par le directeur de Santa Maria Nuova, les chamailleries de son singe avec les moines de Santa Croce, les cadavres déterrés du cimetière de San Sepolcro, le départ soudain d'Arezzo après une dispute. Or, les dernières études ont pu démontrer que Rosso a un intérêt pour la philosophie naturelle et en particulier pour l'alchimie. Son projet de publier un livre de planches anatomiques est également assez révélateur. Les débuts de Rosso restent énigmatiques. Vasari prétend qu'il commence de façon autodidacte en copiant les fresques de Masaccio et le carton de Michel-Ange. La filiation avec le maître est d'ailleurs plusieurs fois soulignée, au travers de ses œuvres, mais également de l'étude du nu. Rosso a certainement plusieurs maîtres comme Fra Bartolomeo ou Andrea del Sarto avec lequel il débute dans le cloître de la Santissima Annunziata en 1513. Le biographe reconnaît à Rosso un talent de dessinateur, mais pas de fresquiste. De même, il considère mal sa production de portraits. La chronologie et le catalogue des œuvres sont exacts jusqu'au voyage en France. L'éloignement et le contenu probablement ésotérique lié à la figure du roi ne permettent pas à Vasari de donner une interprétation satisfaisante du décor de la galerie de Fontainebleau. Le biographe mesure cependant l'importance de l'œuvre et de la présence de Rosso en France pour le développement de la peinture française.

L'artiste que le sort ne peut abattre finit presque toujours par obtenir dans le monde la place due à son génie. Ainsi, Rosso, peintre florentin, dont les ouvrages ne furent goûtés ni à Rome ni à Florence, parvint, par sa courageuse persévérance, à acquérir en France la gloire qu'il ambitionnait. Le roi François I^{er} l'accueillit avec une faveur marquée, et lui accorda toutes sortes de biens et d'honneurs. Il est vrai que, s'il en eût été autrement, la fortune aurait pu à bon droit être taxée d'injustice à l'égard de cet artiste, dont le mérite était réel.

Outre son talent comme peintre, Rosso avait une tournure gracieuse et noble, une manière de parler agréable et assurée ; il était bon musicien et discourait brillamment sur toutes les matières philosophiques. Son dessin était savant et ferme, et son style plein d'originalité et de hardiesse. Il introduisit dans ses compositions un certain feu, qui le distingue de ces peintres phthisiques qui n'enfantent que des avortons secs et décharnés. Il ne déploya pas de moins étonnantes qualités en architecture ; et, enfin, il montra toujours un esprit supérieur à sa fortune.

Dans sa jeunesse, Rosso dessina d'après les cartons de Michel-Ange ; mais il ne suivit la manière d'aucun maître, et l'on reconnaît facilement son génie créateur dans les peintures à fresque qu'il exécuta hors de la porte San Pier Gattolini de Florence, à Marignolle, où il représenta un Christ mort, pour Piero Bartoli. C'est là qu'il commença à prouver la supériorité de son style sur celui de tous ses rivaux.

Lorsque le pape Léon éleva au cardinalat Lorenzo Pucci, Rosso peignit, sur la porte de San Sebastiano des Servites, les armes de la famille Pucci, accompagnées de deux figures. Il réussit complètement dans cet ouvrage, ce qui étonna d'autant plus les artistes du temps qu'ils s'attendaient à le voir échouer. Ayant ensuite fait pour Maestro Giacopo, frère servite, qui s'occupait de poésie, un tableau renfermant la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, à mi-corps, il se laissa déterminer par ce religieux à peindre dans la cour du couvent, en pendant de la Visitation de Giacopo Pontormo, une Assomption de la Vierge, où l'on voit de petits anges dansant autour de la reine du ciel, et les apôtres couverts de riches draperies. Le directeur de l'hôpital de Santa Maria Nuova lui avait commandé un tableau ; mais cet homme ignorant, étant allé le visiter au moment où il venait de terminer son ébauche, prit la fuite, prétendant qu'il l'avait trompé, en représentant sur sa toile des diables et non des saints. Il est vrai que, dans ses ébauches, Rosso avait coutume de donner à ses figures un caractère effrayant qu'il adoucissait ensuite peu à peu. [...]

Double page précédente

Titien

Danaë, détail

1545-1546, huile sur toile,
120 x 46 cm, Naples, Museo
Nazionale di Capodimonte

Rosso

Moïse défendant les filles de Jethro

1523, huile sur toile,
160 x 117 cm, Florence,
Galleria degli Uffizi

Parmesan

Peintre

**Francesco Mazzola, dit il Parmigianino
(Parme, 1503-Casal Maggiore, Crémone, 1540)**

Dès l'introduction, Vasari campe les qualités artistiques et humaines du peintre Francesco Mazzola dit Parmesan. Le biographe présente la vie de Francesco comme une contradiction et de façon moralisatrice pose la question de savoir comment un homme aussi talentueux a-t-il pu tomber dans une telle déchéance à cause de sa passion pour l'alchimie. Vasari connaît presque par cœur le catalogue des œuvres de ce peintre « lombard », qu'il décrit avec minutie. Il retrace également très fidèlement les différentes étapes de sa carrière artistique qui se développe entre Parme, Rome et Bologne. Ces informations lui sont transmises en grande partie par l'Arétin (1458-1556), qui a pu rencontrer à Parme, en 1566, un cousin du peintre. Il décrit un apprentissage auprès de ses deux oncles, Michele et Piero, peintres mineurs de Parme. Le biographe évalue mal l'apport des œuvres de Corrège chez Francesco. Même s'il est fort possible que le peintre n'ait pas de rapport de maître à élève avec Corrège, ils peignent tous deux au même moment dans l'église San Giovanni (vers 1522) à Parme et Francesco s'inspire très clairement du décor de la chambre de San Paolo pour peindre sa *pergola* à la Rocca de Sanvitale (1523-1524). Du bref séjour à Mantoue, il semble que le peintre retire peu de chose. Vasari insiste surtout sur le voyage à Rome.

Parmesan

Autoportrait dans un miroir convexe
Vers 1523-1524, huile sur bois,
hauteur : 24,4 cm, Vienne,
Kunsthistorisches Museum

La Vierge à l'Enfant et des anges dite La Madone au long cou
1535-1540, huile sur bois,
216 x 132 cm, Florence,
Galleria degli Uffizi



Parmi les nombreux artistes qui se sont distingués en Lombardie par la grâce du dessin, par la vivacité de l'invention et par une rare habileté à peindre le paysage, aucun n'est supérieur au Parmesan Francesco Mazzuoli, que le ciel dota largement de toutes les qualités qui constituent les grands maîtres. Il sut donner aux attitudes de ses personnages un charme, une suavité, une élégance qui n'appartiennent qu'à lui ; ses têtes possèdent également toutes les beautés que l'on peut désirer : aussi compte-t-il une multitude d'imitateurs, et telle est la grâce dont brillent ses ouvrages que jamais ils ne baisseront dans l'estime des connaisseurs. Plût à Dieu que, toujours fidèle à la peinture, Mazzuoli n'eût point demandé à d'extravagants essais sur la congélation du mercure d'autres trésors que ceux dont la nature l'avait doté, car il aurait été vraiment unique dans son art ; tandis qu'il sacrifia son temps et son talent à de vaines recherches qui devinrent funestes à son existence et à sa gloire.

Francesco Mazzuoli naquit à Parme l'an 1504 ; orphelin dès son bas âge, il fut recueilli par deux de ses oncles paternels qui étaient peintres et qui l'élevèrent soigneusement dans les principes d'un bon chrétien et d'un galant homme. Lorsque Francesco fut assez grand pour apprendre à écrire, il n'eut pas plus tôt la plume en main qu'il révéla par des croquis merveilleux les grandes dispositions qu'il avait pour le dessin. Son professeur d'écriture en fut frappé et comprit jusqu'où ce génie pouvait arriver avec le temps. Aussitôt il conseilla aux oncles de l'enfant de lui faire apprendre la peinture ; les deux vieux peintres, qui, malgré leur peu de réputation, ne manquaient pas de jugement sur ce qui concernait leur art, s'empressèrent de mettre Francesco sous la direction d'excellents maîtres, afin qu'il prît une bonne manière. Ils ne tardèrent pas à s'apercevoir qu'il était né, pour ainsi dire, avec le pinceau à la main ; aussi leur arrivait-il souvent de l'exciter au travail, mais parfois aussi, redoutant que sa santé n'en souffrît, ils modéraient son ardeur. Enfin, après avoir obtenu en dessin des résultats miraculeux, Francesco, à peine âgé de seize ans, fit de son invention un Baptême du Christ d'une si rare beauté qu'encore aujourd'hui on est étonné qu'un enfant ait pu produire une semblable chose. Ce tableau fut placé à la Nunziata de Parme, église des Mineurs Observantins. [...]





Michel-Ange

Peintre, sculpteur et architecte florentin

Michelangelo Buonarroti

(Caprese Michelangelo, 1475-Rome, 1564)

Michel-Ange incarne la *somma perfezione* de la manière moderne. Pour Vasari, Michel-Ange est l'artiste d'inspiration divine par excellence, le maître absolu du dessin, fondement des trois arts : peinture, sculpture, architecture. Sa *Vie* est donc la plus longue de toutes les *Vies* dans les deux éditions. Pour l'écrire, le biographe fait appel aux souvenirs de ses rencontres avec l'artiste, aux récits de ses amis et collaborateurs et, surtout pour l'édition de 1568, il redouble ses informations grâce à la *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1553) écrite par un des amis et élèves du maître, Ascanio Condivi (1525-1574). Michel-Ange est l'un des rares artistes dont on connaît presque tout. Ses lettres les plus importantes circulaient dès les années 1540-1550 et l'on récitait déjà ses poèmes les plus connus de son vivant. Pour ces raisons, le texte de Vasari est donc parfois long et répétitif, surtout lorsqu'il s'agit de faire l'éloge de l'artiste. Le catalogue des œuvres est exact, étant relativement restreint. Seules celles destinées à la France ont disparu, comme le tableau de *Léda*. De même, l'identification du *Crucifix* de Santo Spirito pose encore des problèmes aux historiens de l'art. Vasari offre un témoignage capital sur les techniques de l'artiste : sur les échafaudages et la préparation du mur de la Sixtine, et sur l'importance des maquettes et des dessins préparatoires pour les projets d'architecture comme le tombeau de Jules II ou la coupole de Saint-Pierre. Le biographe décrit également le *non finito*. Curieusement, il n'en parle pas comme chez Donatello d'un effet recherché, mais y voit le choix d'un vieil homme abandonnant les blocs de marbre qui ne lui ont pas donné satisfaction. Vasari oublie de prendre en compte l'apport des couleurs dans le décor de la Sixtine et son impact sur la peinture de la génération de Jacopo Pontormo (1494-1557) ou Rosso.

Michel-Ange

Tombeau de Julien de Médicis.

Détail : *La Nuit*

1520-1534, marbre blanc, longueur : 185 cm, Florence, basilique de San Lorenzo, sacristia nuova

Depuis longtemps les successeurs du célèbre Giotto faisaient de vains efforts pour donner au monde le spectacle des merveilles que peut enfanter l'intelligence humaine, en imitant la nature. Le divin Créateur, voyant l'inutilité des fatigues et des ferventes études de ces artistes, aussi éloignés de la vérité que les ténèbres le sont de la lumière, daigna enfin jeter un regard de bonté sur la terre, et résolut de nous envoyer un génie universel, capable d'embrasser à la fois et de pousser à toute leur perfection les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Dieu accorda encore à ce mortel privilégié une haute philosophie, et le don de la poésie, pour montrer en lui le modèle accompli de toutes les choses qui sont le plus en estime et en honneur parmi nous. La Toscane, par ses travaux, avait bien mérité la faveur de compter cet homme glorieux au nombre de ses citoyens.

Le 6 mars de l'an 1474, un dimanche, vers la huitième heure de la nuit, naquit, dans le Casentino, sous une heureuse étoile, Michel-Ange, fils de noble et vertueuse femme, et de Lodovico Buonarroti Simoni, issu, dit-on, de la très ancienne et très noble famille des comtes de Canossa. De bénignes constellations présidèrent à la naissance de cet enfant, et semblèrent présager les chefs-d'œuvre qu'il devait créer. Lodovico Buonarroti était alors podestat de Chiusi et de Caprese, près de Vernia, diocèse d'Arezzo, où saint François reçut les stigmates. Lorsque le terme de sa charge fut expiré, Lodovico revint à Florence, et mit le nouveau-né en nourrice à trois milles de cette ville, à Settignano, où il possédait un domaine, héritage de ses pères. Settignano est un pays abondant en carrières qui ont attiré une assez nombreuse population de tailleurs de pierre et de sculpteurs. Michel-Ange eut pour nourrice la femme d'un de ces ouvriers ; ce qui lui fit dire, un jour, en plaisantant, à Vasari : « Giorgio, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, je le dois à la vertu de l'air d'Arezzo votre pays, de même que je dois au lait que j'ai sucé les ciseaux et les maillets dont je me sers pour exécuter mes figures. » [...]

AVEC LES CONTRIBUTIONS DE :

Catherine Monbeig Goguel est directeur de recherche émérite (CNRS, musée du Louvre, département des Arts graphiques). Spécialiste du dessin italien du *xvi^e* au *xviii^e* siècle, elle a rédigé avec André Chastel un volume supplémentaire à la traduction des *Vite* de Vasari : *Giorgio Vasari. Du texte à l'image. Dessins du « Libro »* (1989). **Cécile Beuzelin** est docteur en histoire de l'art moderne de l'Université François-Rabelais de Tours. Spécialiste de la peinture florentine du début du *xvi^e* siècle, elle a consacré sa thèse au peintre Jacopo Pontormo (1494-1557). Elle est actuellement pensionnaire de l'Académie de France à Rome. **Antonella Fenech Kroke** est docteur en histoire de l'art et spécialiste de Giorgio Vasari. Ancienne pensionnaire de la Villa Médicis (2007-2008), elle est membre du Centre d'histoire de l'art de la Renaissance (Paris I) et enseigne également dans cette université.

Un ouvrage de 576 pages relié et semi-toilé sous coffret illustré
Format : 29 x 35 cm, 550 illustrations couleur - Publication : mars 2010
ISBN : 978 2 85088 314 9 - Hachette : 49 9945 4 - CM : 18005 PL

