

INTRODUCTION

Les vingt-trois articles réunis dans ce volume correspondent aux communications présentées lors de deux colloques organisés en 1998, en marge de l'exposition consacrée au peintre florentin Francesco Salviati qui s'est tenue d'abord à Rome, à la Villa Médicis, puis à Paris, au musée du Louvre. Le colloque romain, intitulé *Autour de Francesco Salviati (1510-1563) et la Bella Maniera. La culture artistique italienne entre art de cour et pratiques d'atelier* avait pour but d'approfondir, en particulier, le rôle joué par les grands commanditaires pour lesquels Francesco Salviati avait travaillé, l'action des lettrés qui l'entouraient et la réalité de l'exercice des métiers d'art à cette époque. Il fut organisé par l'Académie de France à Rome, l'École française de Rome et l'American Academy, sous la responsabilité scientifique de Catherine Monbeig Goguel (CNRS, musée du Louvre), de Michel Hochmann (Académie de France à Rome) et d'Alessandro Nova (Université de Francfort). Le colloque de Paris fut centré sur le rôle du dessin comme véhicule de la culture de la *maniera* ainsi que le laissait entendre son titre *Le dessin italien au temps de Francesco Salviati (1510-1563). Échange et circulation des formes*. Placé sous le patronage scientifique de l'Association des historiens de l'art italien (A.H.A.I.), il fut organisé conjointement par l'Institut culturel italien, le CNRS (GDR 712 « Instruments de recherches en histoire de l'art ») et le musée du Louvre. Les organisateurs en furent Catherine Monbeig Goguel et Philippe Costamagna. Pour la publication, il nous a semblé plus intéressant de regrouper les articles selon quatre chapitres reflétant, d'une part, les questions directement liées à la personnalité de l'artiste et à ses commanditaires et, d'autre part, celles ouvrant sur l'époque et les contemporains. Nous avons demandé à Elizabeth Cropper (Washington, CASVA), qui avait si bien dirigé la table ronde finale du colloque de Rome, de rédiger une post-face, en guise de conclusion, ce dont elle s'est acquittée avec sa générosité habituelle.

L'ensemble de ces articles devrait constituer un véritable complément au catalogue de l'exposition, rédigé sous la direction de Catherine Monbeig Goguel. Pour cette raison, les notes renvoient ré-

gulièrement aux textes d'introduction et aux notices du catalogue. Par commodité, nous utilisons la version française, semblable à la version italienne, mais enrichie d'un index des œuvres citées.

Il est vrai que, depuis la publication de ce catalogue, plusieurs points ont dû être revus. Malgré le récit très détaillé que Vasari nous a laissé de la vie de son ami, beaucoup reste encore à apprendre sur Francesco Salviati. La date de certains de ses chefs-d'œuvre, comme le *Salotto dipinto* du Palazzo Farnese (pour lequel Annamaria Petrioli Tofani présente l'un des très rares dessins préparatoires qui subsistent), reste aujourd'hui encore discutée. On peut désormais, grâce aux conclusions de Julian Kliemann, tenir pour acquis que le cycle décoratif se place entre 1555 et 1559. À l'intérieur de cette fourchette les avis restent partagés. L'interprétation avancée par Catherine Monbeig Goguel, la plus simple et que rien ne contredit, est que Cecchino abandonna le chantier lors de son départ en France, en février 1556. Du point de vue de la chronologie, toute précision était donc la bienvenue. Michael Hirst apporte une information précise grâce à un document de juillet 1543 mentionnant un paiement fait à Salviati pour une fresque du Vatican. Grâce à Philippe Costamagna, la date d'arrivée à Rome de Cecchino peut être aussi mieux cernée, entre le printemps et le mois d'août 1531, lorsqu'il commence à travailler pour le cardinal Giovanni Salviati. Les conclusions de Michael Hirst à propos d'un dessin de la Staatliche Graphische Sammlung de Munich sont précieuses puisqu'elles incitent cet historien, pour sa part, à dater beaucoup plus tard qu'on ne le faisait habituellement (vers 1550) la *Sainte Famille* du Museum of Art de Toledo, l'un des chefs-d'œuvre du peintre dans le domaine de la peinture religieuse. L'intervention d'Antonio Pinelli permet de comprendre le programme d'ensemble du décor de la chapelle Chigi auquel Francesco participa.

Il faut aussi continuer à explorer le milieu dans lequel l'artiste vécut et travailla. Il resta toujours lié à son premier mécène, le cardinal Giovanni Salviati, dont il avait pris le nom, et Philippe Costamagna apporte de nombreuses informations inédites sur la famille, la carrière, les collections et l'entourage de ce grand prélat. Les relations de Cecchino avec les lettrés avaient déjà été explorées à l'occasion de l'exposition de Rome et de Paris, et nous parvenons aujourd'hui à mesurer combien son amitié avec Lodovico Domenichi fut importante. Catherine Monbeig Goguel, Melinda Schlitt et Sylvie Deswarte-Rosa donnent ici de nouvelles analyses de la dédicace du *Della pittura* d'Alberti que Domenichi adressa au peintre et qui témoigne de l'intérêt pour le néoplatonisme de l'artiste et de son ami. Sylvie Deswarte-Rosa et Tiziana Giuliani reviennent sur la personnalité mystérieuse de Giulio Camillo et montrent l'influence qu'il exerça sur Francesco, aussi bien par son esthétique que par ses re-

cherches sur le théâtre de la mémoire. On a longtemps cru, à la suite de Vasari, que Cecchino avait illustré un manuscrit de l'*Idea del Teatro*, l'ouvrage fondamental de Camillo, mais Sylvie Deswarte-Rosa pense que c'est en réalité à un autre manuscrit du Mage qu'il aurait participé, *Le sette difese del Teatro*, et son hypothèse mérite réflexion. Anton Francesco Doni fut aussi l'un de ses proches et un admirateur enthousiaste des fresques de la Sala dell'Udienza, comme le rappelle Melinda Schlitt, et Catherine Monbeig Goguel indique que Salviati collabora peut-être avec lui au grand projet des *Medaglie*, un ouvrage illustré par le graveur Enea Vico.

Nous parvenons ainsi à mieux comprendre sur quels principes et sur quelles idées l'artiste fondait son travail. Notre vision de ce qu'on appelle la *Bella Maniera* s'est considérablement enrichie depuis la parution des ouvrages de John Shearman (*Mannerism*) et d'Antonio Pinelli (*La Bella Maniera*). Melinda Schlitt, Sylvie Deswarte-Rosa et Lea Mendelsohn apportent un nouvel éclairage sur l'esthétique de cette période. Comme le montre Lea Mendelsohn, l'éclectisme n'est pas seulement un *topos* de la littérature artistique, il correspond à la pratique des artistes qui concevaient leurs œuvres comme une sorte de montage de citations tirées en particulier des modèles antiques, et utilisaient des *modellini* en terre ou en cire pour construire et varier leurs figures jusque dans le moindre détail. Les dessins d'anatomie retrouvés par Catherine Monbeig Goguel permettent de compléter cette étude et d'entrevoir la façon dont travaillaient Francesco et ses collègues. On peut ainsi mieux définir la conception de l'imitation qui était celle de Salviati. Selon Janet Cox-Rearick, l'influence de Giulio Romano fut sans doute déterminante pour lui de ce point de vue, et il étudia avec attention les fresques des *Stanze*, celles du Palazzo Te, et les nombreux dessins d'orfèvrerie exécutés par Giulio. Vasari nous dit aussi qu'à son arrivée à Rome Cecchino regarda avec passion les œuvres de Polidoro da Caravaggio, comme le confirme un dessin retrouvé par Catherine Monbeig Goguel d'après la façade du Palazzo Milesi, présenté à l'exposition (Cat. *Salviati*, 1998, n° 3). Annamaria Petrioli Tofani revient sur l'histoire de ces relations : Salviati fut sensible à la liberté avec laquelle Polidoro savait s'inspirer de l'antique, ainsi qu'à son art de paysagiste. Anna Forlani Tempesti replace les dessins de têtes de Cecchino au sein d'une tradition qui part naturellement des études de physionomie et des têtes idéales de Léonard et de Michel-Ange, et pose ainsi à nouveau la question de l'étude du modèle vivant et de l'idéalisme dans la pratique de ces artistes. Le statut d'un bon nombre de ces dessins est en effet problématique : la superbe *Tête de vieillard* de la Pierpont Morgan Library de New York (Cat. *Salviati*, 1998, n° 91), par exemple, est-elle un portrait ou une tête idéale? Melinda Schlitt étudie d'autre part les catégories de la rhétorique, la notion

de *copia* ou de variété, qui ont été reprises par la théorie de l'art de cette période et ont joué un rôle dans les polémiques qui entourèrent les fresques de la Sala dell'Udienza. Salviati fut aussi sans doute l'un des derniers artistes à avoir pu bénéficier de l'exceptionnel climat de liberté qui avait marqué l'apogée de la Renaissance. Catherine Monbeig Goguel et Alessandro Nova étudient ses dessins érotiques, voire pornographiques, dans la lignée de Giulio Romano et de ses *Modi* (Philippe Costamagna ajoute, à ce propos, des détails précieux sur le climat qui régnait dans l'entourage du cardinal Giovanni Salviati). Mais, comme l'indique Alessandro Nova, la sensualité ne se cantonnait pas à un genre circonscrit, elle gagnait même les peintures religieuses et pouvait, comme dans le *Christ mort* de Rosso, dans la *Vision de saint Jérôme* de Parmigianino ou dans le *Péché originel* de Salviati (Cat. *Salviati*, 1998, n° 47), donner de dangereuses connotations aux images sacrées.

Melinda Schlitt rappelle que Vasari présenta Francesco comme un artiste universel, à l'instar de Raphaël. Cette universalité lui permettait de mettre son talent au service de presque tous les arts. Catherine Monbeig Goguel signale ainsi qu'il fut associé à la restauration des mosaïques de la cathédrale d'Orvieto. Vasari nous apprend encore qu'il exécuta un dessin pour Fra Damiano de Bergame, l'un des plus grands *intarsiatori* de l'époque (voir Cat. *Salviati*, 1998, n° 11). Si le tableau en marqueterie évoqué par Vasari est aujourd'hui perdu, Michael Hirst propose, en revanche, de lui attribuer une partie des cartons des boiseries du chœur de San Domenico à Bologne, qui sont elles aussi l'œuvre de Fra Damiano. Il faut explorer le rôle que Francesco joua dans le domaine de l'orfèvrerie, dont témoignent encore de splendides dessins. L'exposition avait permis d'analyser la part qu'il avait prise à la conception de la cassette Farnèse et des chandeliers et de la croix de Saint-Pierre (Cat. *Salviati*, 1998, n° 93-96 et n° 99-100). Simonetta Prosperi Valenti Rodinò a retrouvé à la Biblioteca comunale de Palerme un passionnant recueil qui permet d'enrichir encore nos connaissances sur l'influence de Cecchino dans ce domaine. L'un de ces dessins correspond précisément au vase que l'on trouve dans la *Déposition* de la Pinacoteca di Brera et prouve les relations étroites entre son œuvre de peintre et ses projets pour les orfèvres. Un témoignage de Francisco de Holanda retrouvé par Sylvie Deswarte-Rosa établit un lien entre un autre dessin de Francesco, qu'étudie également Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, et le calice que le pape Paul III avait commandé à l'orfèvre Tobia. Francesco assura une large diffusion à certaines de ses inventions par le biais de la gravure. Vasari nous dit à ce propos qu'il s'associa au mystérieux graveur Girolamo Fagioli, lors de son voyage en Italie du nord en 1539. Suzanne Boorsch, après avoir cherché à reconstituer l'œuvre de Fagioli, remet en question les conclusions

auxquelles Hermann Voss était parvenu à propos de ces gravures et propose de nouvelles identifications.

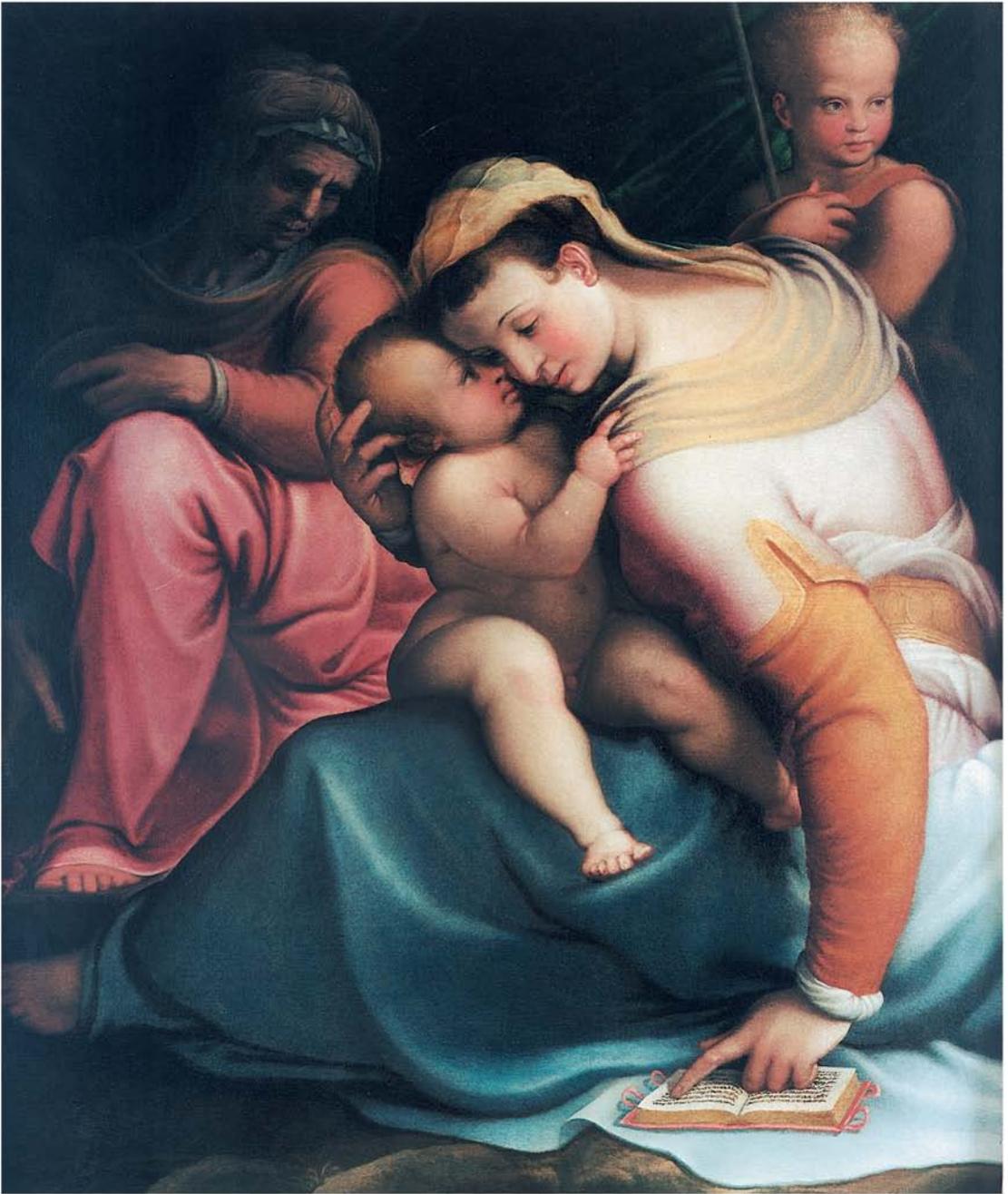
Le rayonnement de l'art de Salviati et l'importance des chantiers qui lui furent confiés supposent qu'il fut entouré d'un grand nombre d'apprentis et de collaborateurs. Mais nous savons en réalité assez peu de choses sur son atelier, en dehors des documents qui subsistent sur la décoration du Palazzo Ricci-Sacchetti, où l'on voit notamment travailler à ses côtés le Français Ponce Jacquot. Nicole Dacos apporte un certain nombre d'hypothèses précieuses sur les artistes qui l'assistèrent pour les fresques de la chapelle du Pallio à la Chancellerie, Pellegrino Tibaldi et Roviale Spagnolo, entre autres, et montre comment ceux-ci circulèrent entre son atelier, celui de Perin del Vaga et celui de Daniele da Volterra. C'est aussi sur les relations entre Pellegrino Tibaldi et Salviati que se penche David McTavish, qui réunit tout un groupe de dessins qui ont été attribués à Cecchino et qui pourraient bien être de la main de Pellegrino. Alessandra Baroni, quant à elle, tente de mettre en ordre les quelques éléments dont nous disposons sur la collaboration entre Stradano et Salviati, signalée par Raffaello Borghini. On rencontre chez Vasari différents termes pour désigner les collaborateurs : il y a le « creato », terme qui implique une proximité professionnelle importante, mais aussi le « garzone », la « creatura », l'« aiuto » également désigné comme « commesso », et enfin le véritable « discepolo », ce que fut un Signorelli par rapport à Piero della Francesca. Salviati lui-même se définit par rapport au cardinal Giovanni Salviati, son premier et principal mécène, comme « alumnus ». Reste à peu près entière la question de la collaboration avec Francesco dal Prato, sur laquelle Vasari insiste, sans que nous soyons en mesure de donner plus de consistance à sa véritable personnalité d'orfèvre et de peintre : ce n'est plus guère pour nous, aujourd'hui, qu'un nom, qui revient à plusieurs reprises dans le catalogue comme une énigme.

Les historiens ont souvent vu dans le voyage de Salviati en Italie du nord et à Venise la preuve du rayonnement de son art. Ils considèrent en effet qu'il exerça une influence décisive sur l'évolution que connut la peinture vénitienne au tournant des années 1540, avec le début de la carrière de Tintoretto. Le *Portrait d'homme* qui se trouve aujourd'hui au musée d'art occidental de Tokyo serait justement, d'après Philippe Costamagna, W. R. Rearick et David McTavish, une œuvre de cette époque qui démontre combien Francesco fut sensible à l'art de ses confrères vénitiens, Titien en particulier. W. R. Rearick nous offre un nouveau panorama des relations entre l'art vénitien et la peinture d'Italie centrale, ainsi que de la carrière du principal disciple de Cecchino, Giuseppe Porta, qui se fit appeler Giuseppe Salviati et choisit de vivre et de travailler à Venise. Bert W. Meijer rappelle que Lambert Sustris, qui fut l'auteur, aux côtés de Francesco et

de Giuseppe Salviati, des illustrations des *Sorti*, un volume publié par Francesco Marcolini, joua un rôle central dans ces années-là, et, en publiant plusieurs dessins inédits de sa main, il nous amène à réfléchir sur les relations qu'il entretenait avec Giuseppe Salviati, mais aussi avec Scorel, Schiavone et Titien. L'influence de Cecchino se fit aussi sentir sur bien d'autres artistes : Marzia Faietti démontre que son bref séjour à Bologne, sur la route de Venise, amena certainement Prospero Fontana à s'intéresser à ses œuvres. Mais Prospero fut surtout un admirateur de Vasari, dont il utilisa les dessins tout au long de sa carrière, ainsi que le démontre Florian Härb. En étudiant un certain nombre de dessins d'un album conservé au Sir John Soane's Museum de Londres, Lynda Fairbairn reconstitue la personnalité et l'œuvre d'Orazio Porta, un collaborateur de Vasari, et démontre l'influence que Peruzzi exerça sur lui comme sur son maître et sur Salviati. L'article que Maria Teresa Caracciolo consacre au mystérieux Maître des albums Egmont permet de réfléchir sur les derniers prolongement de la *Bella Maniera* à la fin du XVI^e siècle et sur la fortune de l'œuvre de Cecchino à cette époque.

Si l'on fait le point sur les suites de l'exposition et des colloques, on notera dans le domaine de la peinture la réapparition de deux tableaux. Le premier est la découverte d'un superbe portrait de la collection de Paolo Giovio représentant le *Roi Totila* (Côme, Musei Civici) déjà connu de Linda Klinger et publié récemment par Roberto Bartalini. Le second, une nouvelle *Sainte Famille* (Rome, Cassa di Risparmio) a été découvert par Philippe Costamagna et est étudié ici grâce à de nouveaux dessins.

La moisson est plus vaste en ce qui concerne les dessins. Nombreux sont ceux présentés à l'intérieur même du présent volume. D'autres ont surgi sur le marché, l'exposition ayant apporté de nouveaux critères de lecture. Citons la belle étude à la sanguine de *Saint Jérôme* (Texas, collection particulière), dont nous avons noté dès son apparition à Florence la parenté avec un Polidoro, voire un Machuca, et le grand dessin à la pierre noire et à la craie blanche, provenant de la collection Gourgaud, représentant au recto *Saint Jean* et au verso *Saint Marc*. Véritable carton, portant les traces d'incisions pour le report sur le mur, les dimensions correspondent à ces deux apôtres peints à fresque dans la chapelle du Pallio, au Palazzo della Cancelleria. Aucun dessin de Salviati n'avait jusqu'à présent atteint la somme de sept millions sept cent mille francs à laquelle s'est vendue cette splendide étude (Étude Tajan, Paris, Drouot, 5 avril 2001, n° 16). D'importantes feuilles, totalement inconnues jusqu'ici, ont été reconnues par Nicholas Turner au Museo Nacional de Arte Antiga de Lisbonne et par David McTavish dans une collection canadienne; la première en rapport sans doute avec le Palazzo Vecchio, la seconde montrant un nu à la plume qui renforce l'idée d'un Sal-



Francesco Salviati, *Sainte famille*. Rome, Cassa di Risparmio.

viati auteur de dessins anatomiques. Quant au corpus des dessins copiés par Salviati d'après l'Antique et d'après d'autres maîtres, il fut récemment augmenté par Catherine Monbeig Goguel.

La volonté, dans l'exposition, de présenter un choix de dessins assez ouvert, expliquait la présence de feuilles plus difficiles à intégrer dans l'œuvre de Salviati. Pour une en particulier, la *Tête de jeune homme* de Chatsworth (Cat. *Salviati*, 1998, n° 81), qui appartient bien au monde toscan-romain, la proposition d'attribution à Daniele da Volterra semble une alternative séduisante. La *Tête de jeune homme* du Louvre (Cat. *Salviati*, 1998, n° 78), quant à elle, restera problématique aussi longtemps que l'accord ne sera pas fait sur le portrait du musée Jacquemard-André (Cat. *Salviati*, 1998, n° 79), dont elle est indissociable. Alors qu'elles furent mises en doute dans certains comptes-rendus (David Jaffé et Linda Wolk-Simon), les feuilles les plus neuves ont rencontré un accueil très positif de la part des spécialistes du dessin, qui s'en sont largement ouverts au cours des colloques, comme on pourra en juger d'après leurs articles, ou, pour David McTavish, dans son compte-rendu de *Master Drawings*. C'est le cas, entre autres, des dessins de Grenoble et du Louvre caractérisés par l'usage du papier préparé en gris pour l'étude de figures (Cat. *Salviati*, 1998, n° 16, 116), de la *Tête d'homme* d'après Pontormo du Louvre (Cat. *Salviati*, 1998, n° 18), de l'étude de Prague pour la *Paix* de la Sala dell'Udienza (Cat. *Salviati*, 1998, n° 54), de l'*Allégorie de la Force* des Uffizi (Cat. *Salviati*, 1998, n° 67) et du *Paysage à la sanguine* du Louvre (Cat. *Salviati*, 1998, n° 26) dont Annamaria Petrioli Tofani se sert pour d'autres propositions dans ce domaine rare. En revanche, seul David McTavish pose, à juste titre selon nous, la question du dessin de la *Visitation* de San Giovanni Decollato du British Museum (Cat. *Salviati*, 1998, n° 20), qu'il rejette. Il est curieux que cette étude, intégrée dans l'exposition en raison de sa prestigieuse bibliographie, n'ait pas été davantage discutée en dehors de l'interrogation de Linda Wolk-Simon. Martin Clayton s'en est servi pour un nouvel examen de la décoration de l'oratoire, sans vraiment convaincre. L. Wolk Simon revient sur la *Crucifixion* de Chatsworth (Cat. *Salviati*, 1998, n° 31), qu'elle oriente vers Giulio Clovio, un nom qui s'était imposé également à nous en première approximation. L'élargissement du corpus des dessins à la sanguine de Salviati, au plus près de Clovio, consolide cependant son attribution à notre artiste. L'articulation entre ces deux personnalités reste une question passionnante, comme le souligna Clare Robertson.

L'exposition a eu pour conséquence, on le voit ici même, de pousser les chercheurs à approfondir les liens entre Salviati et les autres grands protagonistes de la *maniera*. Ceux qu'il entretint avec Beccafumi ont fait l'objet d'un article original de Jak Katalan. Il faudra revenir sur les liens complexes avec Bronzino, le nouveau dessin

pour l'*Allégorie de Vénus* rapidement étudié ici par Catherine Monbeig Goguel étant un signal à lui tout seul. Un des apports de l'exposition a été de permettre de mieux apprécier la place de Salviati dans la Rome des années 1530 à 1560. Nombreux sont les artistes étrangers dont les textes ou les documents nous disent qu'ils furent en contact avec Salviati. Qu'en est-il d'un Lambert Lombard, dont Lampson dit qu'il «acquit de la sorte tant d'expérience et tant d'habileté, qu'il parvint à se faire admirer par la plupart des grands artistes italiens, et notamment par Francisco Salviati, peintre florentin», ou du portugais Antonio Campello, qui se trouvait à Rome au milieu du XVI^e siècle? Ce peintre encore mystérieux, dont l'activité reste très mal connue (de 1550 à 1580 environ), aurait logiquement pu bénéficier de l'appui du cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano, qui avait été nonce apostolique à Lisbonne dans les années 1540-1550, et qui rentra à Rome en janvier 1551. Aura-t-il participé au décor de l'appartement du cardinal «della guardia mobile» au Vatican, à celui de la Sala di Giulio III (les archives mentionnent, sans en préciser les noms, des artistes portugais), et dans les parties secondaires de la Villa Giulia, comme le suggère Vítor Serrão? Il aurait pu aussi se trouver auprès de Salviati pour le décor du Palazzo Ricci-Sacchetti, qui intervient dans ces années. Une étude récente sur Matteo da Lecce rappela que «Baglione sostiene che Matteo andasse seguendo la terribile maniera del Salviati, del quale anche il Lanzi vede, nel pittore della Leccia, un *contrafattore*». Les auteurs supposent sa participation à San Marcello al Corso, et suggèrent aussi qu'il intervint pour restaurer la *Résurrection* et la *Pentecôte* de Santa Maria dell'Anima (p. 36-37). Il n'est pas indifférent de noter que le père de Matteo da Lecce, enfant naturel, était Piero Godi ou Gondi, cité parmi les correspondants et amis de Michel-Ange, *piagnone* affilié au parti savonarolien de la république florentine, qui est celui qui avait les préférences de Salviati.

Grâce à la vision que l'on peut avoir maintenant de l'œuvre picturale de l'artiste dans sa continuité, il est possible de revenir sur quelques datations. La *Résurrection de Lazare* de la Galleria Colonna (Cat. *Salviati*, 1998, n° 42) apparaît maintenant non pas de la fin de la période florentine, vers 1545-1547, mais bien plutôt liée à la culture romaine enrichie de l'expérience vénitienne. La confrontation des portraits présents dans l'exposition nous permet de confirmer que le *Portrait du cardinal Rodolfo Pio da Carpi* de Vienne (Cat. *Salviati*, 1998, n° 86) fut bien exécuté par l'artiste à Rome après son retour de Venise en 1541 et que le *Portrait de Sculpteur* du musée Fabre de Montpellier (Cat. *Salviati*, 1998, n° 84) remonte en effet à la fin de la carrière de Cecchino; sont ainsi levées les hésitations salutaires de Michael Hirst. Dans le domaine de la tapisserie, l'exposition dédiée aux tapisseries Farnèse a donné lieu à un nouvel examen

du *Sacrifice d'Alexandre* de Capodimonte. La démonstration révèle qu'il ne s'agit pas d'un élément de la tenture de l'*Histoire d'Alexandre* réalisée pour Pier Luigi Farnese, mais d'une tapisserie séparée qui ornait le trône ducal, réalisée pour Ottavio, présente au palais ducal de Parme en 1587. Le carton en aurait été réalisé par Salviati à Rome vers 1550, et la tapisserie tissée en Italie. À Florence, les tapisseries présentées à l'exposition ont fait l'objet d'un beau volume dédié à leur restauration.

Des pans entiers du monde culturel qui fut celui de l'artiste n'ont pu être abordés, notamment celui de la musique, tant appréciée du cardinal Giovanni Salviati. On trouvera les premières bases d'une enquête ouverte par Catherine Monbeig Goguel dans le livret accompagnant le disque édité à l'occasion de l'exposition, mettant notamment en valeur les relations entre Francesco Salviati, Anton Francesco Doni, et le musicien de cour Arcadelt qui fit aussi partie de la suite du cardinal Charles de Lorraine en 1556, en route vers la France.

Les grands cycles décoratifs des églises et des palais romains n'ont pas été oubliés. Les visites organisées par l'Académie de France, lors de l'exposition de Rome, ont donné lieu à un itinéraire illustré publié en équipe sous la direction d'Anna Coliva, grâce à la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma et à son directeur Claudio Strinati.

Nombreux sont ceux qui ont permis la réalisation de cet ouvrage. Au musée du Louvre, le département des Arts graphiques a apporté un soutien logistique constant; que Françoise Viatte, responsable du département, trouve ici l'expression chaleureuse de notre gratitude. Que tous ceux qui ont par ailleurs favorisé cette publication de leur assistance éclairée soient ici vivement remerciés : Maria Giulia Accorinti, Christine André, Jane Bestor, Hugo Chapman, Anna Coliva, Régine Dupichaud, Varena Forcione, Galerie de Bayser, Davide Gasparotto, Véronique Goarin, Catherine Loisel, Anna Lo Bianco, Lucia Monacci, Annamaria Petrioli Tofani, Christina Riebesell, Michael Rocke, Cristiana Romalli, Udo Van de Sandt, Catherine Scheck, Andrea Zanella ainsi que tous ceux dont les noms apparaissent au fil des notes. Stefania Andria, Laura Dimitrio, Lucia Picchi, Laura Carsillo et Nicola Iodice, durant leur stage au musée du Louvre, nous ont utilement secondés dans la préparation du manuscrit.

Que Catherine Brice, Caroline Bruzelius, Pietro Corsi, Jean Gallard, Bruno Racine, Pierre Rosenberg, André Vauchez, ainsi qu'Olivier Bonfait, Violaine Bouvet-Lanselle, Marielle Rebecchini, François-Charles Uginet, trouvent ici l'assurance de notre reconnaissance.

Catherine MONBEIG GOGUEL
Philippe COSTAMAGNA
Michel HOCHMANN