

## RÉSUMÉS

Catherine MONBEIG GOGUEL, *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Quelques points à revoir. Interprétation, chronologie, attributions*, p. 15-68.

Huit articles permettent d'aborder des points divers touchant aussi bien aux questions habituelles à l'histoire de l'art qu'à celles davantage liées à l'histoire des mentalités et du goût : le pouvoir érotique des images créées avec subtilité par l'artiste, en accord avec un milieu ouvert à l'homosexualité; la place, indissociable du contexte littéraire, de la veine pornographique, manifeste dans un grand dessin retrouvé du *Triomphe de Phallus*, dont fut tirée une gemme «à l'antique» au XVIII<sup>e</sup> siècle; l'intimité avec des érudits à la pensée hétérodoxes comme Doni (portrait gravé par Vico) et Domenichi, dont est analysée la lettre de dédicace du *Della pittura* d'Alberti. De nouvelles directions sont données pour l'appréciation du peintre (*Vierge au Perroquet* de Madrid, *Sainte Famille* d'Aix-en-Provence), de ses séjours en Lombardie, de son rôle de mosaïste à Orvieto, de sa place, occultée par celle accordée à Rosso et à Bandinelli, comme dessinateur exceptionnel d'anatomie et d'animaux. Une autre nouveauté est la réapparition de l'*invenzione* dessinée par Salviati de l'*Allégorie de Vénus* de Bronzino.

Michael HIRST, *Francesco Salviati : some additions and reflections*, p. 69-89.

The author discusses newly attributed material and touches on more general issues. The *recto* of a sheet in Munich is identified as a study for a figure in the San Giovanni Decollato *Birth of the Baptist* and the drawings on the *verso* are related to the altarpiece in the Margrave Chapel in Santa Maria dell'Anima and to the Toledo *Holy Family*, which is here argued to be a late work. To Salviati are attributed the design of a number of *intarsie* in the choir of San Domenico in Bologna, executed by Fra Damiano Zambelli in the early 1540's and a consequence of Salviati's presence on his way back from Venice to Rome. More general observations relate to his quixotic use of antique sources and his renewed study of Raphael and his school in his late works; his last project in San Marcello is shown to be inspired by a much earlier prototype by Perin del Vaga. An addition to Salviati's biography is the previously unrecorded date of his admittance to the Accademia di San Luca in 1534.

Melinda SCHLITT, «*Lavorando per pratica*». *Study, labor and facility in Vasari's life of Salviati*, p. 91-105.

This essay explores the meaning of «study» («studio»), «labor» («stento»), and «facility» («facilità») as practical and theoretical terms in an examination of the commission and reception of Francesco Salviati's frescoes of «Furius Camillus» (1543-1548) within the courtly community of «literati» and artists in Florence during the 1540s. The context for this discussion is a close reading of Vasari's critical language in his *Life of Salviati* and the broader connections it suggests with the well-known letters addressed to Salviati by Antonfrancesco Doni and Ludovico Domenichi. It is argued that these texts suggest political and ideological dynamics concerning the function and style of painting within the new Florentine court, as well as Salviati's role within the artistic community at that time.

Leatrice MENDELSON, *The sum of the parts. Recycling antiquities in the Maniera workshops of Salviati and his colleagues*, p. 107-148.

Theoretical concepts associated with Mannerist style are directly connected to specific workshop practices. Artists in the circle of Salviati shared, reinterpreted, and then recycled antique statues and their parts primarily by means of drawings, but also through the use of three-dimensional casts, models and small-scale copies in various materials. Not denigrated as a sign of dryness, lack of originality, or banality these techniques were considered a necessary stage in the artist's attainment of his unique style. Deviation from and variations on motifs in the works of admired artists was seen as a confirmation both of artistic freedom (*licenzia*) and artistic free will (*libero arbitrio*). The immediate goal of copying was to amass a repertoire from which «conceitti» could be formulated; preoccupation with small details assured precise replication as well as the transmission of «bellezza» from antiquity to the sixteenth century. The author makes certain assumptions as to what works were considered legitimate substitutes for antiquity and how the transference to two-dimensions conditioned stylistic criteria.

Alessandro NOVA, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, p. 149-169.

L'articolo è il primo risultato di un progetto dedicato all'illustrazione erotico-pornografica in epoca rinascimentale e barocca. Dopo un riesame dell'episodio scandaloso dei *Modi* e della società a cui erano indirizzate le immagini di Giulio Romano-Marcantonio Raimondi accompagnate dai versi osceni dell'Aretino s'indaga il ruolo svolto da Francesco Salviati nella diffusione di un nuovo immaginario erotico favorito dalla diffusione della stampa. La tesi di fondo è che questa cultura laica dell'immagine abbia indirettamente influenzato per alcuni anni, nella Roma di papa Clemente VII, anche la produzione di pale d'altare e di dipinti

devozionali : non è possibile separare l'immaginario erotico-pornografico da una nuova rappresentazione dello spirituale nell'arte del primo Cinquecento romano e non si colgono tutte le implicazioni di un nuovo paradigma estatico-onirico nelle pale d'altare di questo periodo se non si analizzano al contempo le espressioni grafiche più intime degli artisti insieme alla produzione erotica a stampa.

Tiziana GIULIANI, *Francesco Salviati e gli spettacoli di corte*, p. 171-193.

Non rimangono tracce della produzione del Salviati direttamente legata allo spettacolo – tranne il disegno con Carlo V che incorona il duca Cosimo I per le nozze del '39 –, ma elementi di rappresentazione scenica contaminano tutte le sue opere. Disegna a Firenze tra il '59 e il '63 una serie di costumi per mascherate per Jacopo Salviati. Realizza chiaroscuri a Roma per le più importanti occasioni pubbliche e celebrative. Si interessa di prospettiva e architettura teatrale mantenendo costanti rapporti con intellettuali, architetti e scenografi di spicco tra cui i Sangallo. Disegna scenografie per commedie, tra cui quella per *L'Astrologo* per Cosimo I con Firenze prospettiva. Le tele giovanili e gli affreschi della maturità romana, mostrano prospettive e suddivisioni spaziali elaboratissime, arricchite da scalette in «proscenio», tendaggi e intuitivi «sottopalchi». Straordinaria l'organizzazione scenica nelle *Storie di David* nel palazzo del cardinal Ricci.

Nicole DACOS, *Italiens et Espagnols dans l'atelier de Salviati. La chapelle du Pallio à la Chancellerie*, p. 195-213.

À la chapelle du Pallio au palais de la Chancellerie, Salviati n'a exécuté lui-même que la peinture du mur de l'autel avec les figures qui la flanquent et les trois grandes fresques des parois. Suivant un procédé auquel avaient déjà souvent recouru Raphaël puis Perin del Vaga, il s'est limité pour le reste de la décoration à fournir les projets puis s'est appuyé sur des aides. Parmi ceux-ci peuvent être identifiés Domenico Rietti, dit Zaga, et Pellegrino Tibaldi ainsi que Roviale Spagnuolo et Gaspar Becerra. Les deux premiers provenaient du chantier de Perin del Vaga au château Saint-Ange, chantier qui fut interrompu peu après la mort du maître en octobre 1547. Quant aux Espagnols, pendant l'été 1546, ils avaient secondé Vasari à la salle des Cent jours, également au palais de la Chancellerie. Par la suite deux de ces artistes, Tibaldi et Becerra, furent repris par Daniele da Volterra qui les employa à la chapelle Della Rovere à la Trinité-des-Monts.

Philippe COSTAMAGNA, *Le mécénat et la politique culturelle du cardinal Giovanni Salviati*, p. 217-252.

Le cardinal Giovanni Salviati, grand diplomate et personnage influent de son temps, avait manqué de peu d'accéder au trône pontifical en 1550. Homme cultivé, il fut l'un des rares cardinaux du XVI<sup>e</sup> siècle à utiliser les hommes de lettres et

les artistes de son entourage pour ses ambitions personnelles. Cette recherche est constituée de trois volets. La première partie comprend l'étude de la collection que le cardinal avait principalement réunie dans son «studio», dont l'inventaire est publié en annexe. Dans un second temps est détaillé son mécénat artistique et littéraire, qui englobait essentiellement des personnalités florentines. La troisième partie s'attache à démontrer comment Giovanni Salviati, à des fins politiques mais aussi personnelles, eut recours à ceux qu'il honorait de sa protection. Le cas de son artiste Francesco de' Rossi, dit Cecchino Salviati, illustre parfaitement cette démonstration. Il est en effet possible de mettre en relation nombre des commanditaires de l'artiste avec la parentèle et les clients du cardinal.

Antonio PINELLI, *La cappella delle tombe scambiate. Novità sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo*, p. 253-285.

La Cappella-Mausoleo, progettata da Raffaello per Agostino Chigi e completata solo a metà '600 da Bernini per Fabio Chigi (papa Alessandro VII), ospita due tombe piramidali : una dedicata ad Agostino e l'altra al fratello Sigismondo. Il rinvenimento dell'originale di un arbitrato del 1552, noto finora solo attraverso una copia che ha rivelato contenere un fatale errore di trascrizione, permette di stabilire che in origine la seconda piramide era in realtà destinata alla moglie di Agostino, Francesca. Non è strano che Fabio Chigi abbia chiesto a Bernini di destinare a Sigismondo una tomba di cui ignorava la destinazione, dato che egli discendeva in via diretta proprio da Sigismondo, suo bisnonno. Il fatto che in origine la tomba fosse destinata ad una donna contribuisce anche a decifrare meglio il programma iconografico, chiarendo come mai il bassorilievo bronzeo che avrebbe dovuto figurare sulla tomba di Francesca (ed ora invece funge da paliotto dell'altare) abbia come soggetto un episodio evangelico con una coprotagonista femminile : *l'Incontro al pozzo di Gesù con la Samaritana*.

Julian KLIEMANN, *L'immagine di Paolo III come pacificatore. Osservazioni sul «Salotto dipinto»*, p. 287-310.

Al centro di ciascuna delle due pareti del «Salotto», che Salviati dipinse probabilmente nel 1558, troviamo un personaggio farnesiano : da un lato un Ranuccio, mitico fondatore della famiglia, nelle vesti di Enea che riceve le sue armi da Venere, dall'altro papa Paolo III come pacificatore e nuovo Augusto. Gestì e attributi delle due figure rendono ovvio che l'artista ha voluto alludere all'*Eneide* e alla sua glorificazione della *pax augustea*. In questo contesto è di particolare importanza la figura del Furore incatenato dietro il papa, nella cui descrizione Virgilio si ispirò a un dipinto del pittore di Alessandro Magno, Apelle, che Augusto aveva esposto a Roma. Illustrando quindi la *pax romana* del nuovo Alessandro, Paolo III, Salviati non seguì solo il testo virgiliano ma voleva evidentemente anche imitare il pittore più famoso dell'antichità.

Sylvie DESWARTE-ROSA, *Le mage, le calice, les enluminures et le reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venise (1538-1540)*, p. 313-353.

Francisco de Holanda ne parle nulle part de Francesco Salviati dans ses écrits. Néanmoins, durant son séjour en Italie, le jeune artiste portugais a pu croiser le chemin de Cecchino à maintes occasions, d'abord à Rome auprès des Sangallo et de Giulio Clovio, puis à Venise avec Serlio dans l'officine de l'imprimeur Marcolini. Artistes doctes, l'un et l'autre fréquentent les hommes de lettres, sont proches du monde du livre et se mêlent de théorie, Holanda composant un traité de peinture à son retour au Portugal et Salviati illustrant en 1534 un manuscrit de Giulio Camillo Delminio. Par delà les multiples points de convergence, c'est cependant dans leur rapport au petit et au grand que la confrontation entre Francisco de Holanda et Francesco Salviati est la plus stimulante.

Janet COX-REARICK, *Beyond eclecticism : Salviati and Giulio Romano*, p. 355-376.

Salviati and Giulio Romano (1499-1546) were court artists who had similar careers and who developed analogous pictorial and graphic styles in 1531-1546. Mastery of *disegno* made them the most versatile *maniera* painters and both were creative interpreters of antique art. Salviati emulated aspects of Giulio's art in two ways. In Rome and Florence after 1531, he followed the ideal of eclecticism, imitating not only the antique but Raphael's late works and those of the young Giulio, for him models of *Romanità*. After he visited Mantua in 1541 and saw Giulio's mature style in frescoes at Palazzo Te and other works, Salviati's art was fundamentally changed and he developed a more unconventional and individualistic style of greater fantasy, fluidity and witty inventiveness. This is seen in his religious works and secular frescoes; also in drawings, including those for goldsmith work.

Annamaria PETRIOLI TOFANI, *Francesco Salviati e Polidoro da Caravaggio : sulle tracce di una consonanza*, p. 377-403.

In seguito al suo arrivo a Roma nel 1530-1531, Polidoro da Caravaggio fu l'artista che più di ogni altro attirò l'attenzione del Salviati. Quest'ultimo, spirito eccentrico e originale, apprezzò la grande libertà espressiva, basata su solide basi culturali, dell'ex collaboratore di Raffaello. Salviati studiò le opere di Polidoro e le copiò : i disegni, benché non facilmente identificabili, giocano un ruolo importante nella comprensione degli elementi del suo linguaggio e della personale interpretazione delle fonti che l'hanno ispirato. Tra queste occorre includere l'arte classica che Salviati affrontò in maniera molto simile a Polidoro. Partendo dall'unico disegno di paesaggio «puro» del Salviati (Louvre), si può tentare di attribuire alcuni disegni che si riferiscono al suddetto paesaggio. Tra questi vi è un prezioso disegno inedito utilizzato per il decoro di Palazzo Farnese la cui documentazione grafica è stata, sino ad oggi, molto limitata.

Simonetta PROSPERI VALENTI RODINÒ, «*Officina farnesiana*»: *disegni per oreficerie*, p. 405-428

A Roma nella metà del Cinquecento la corte dei Farnese fu l'ambiente in cui si vennero a determinare i canoni del gusto eclettico e fantasioso proprio al manierismo internazionale europeo, in particolare nel settore delle arti decorative e dell'oreficeria prima per iniziativa di Paolo III che si servì di artisti come Perin del Vaga e Salviati, poi del cardinal Alessandro che utilizzò Guglielmo della Porta e i fratelli Zuccari.

Gran parte dei manufatti di oreficeria oggi non esistono più, ma sono documentabili attraverso i disegni: alcuni rari progetti grafici autografi dei maggiori artisti, tra i quali si segnalano quelli del bizzarro ed inventivo Salviati, e moltissime repliche e copie da disegni e oggetti, realizzati forse dagli stessi orafi che, non sapendo disegnare d'inventiva, si applicavano a realizzare progetti esecutivi prima di passare alla realizzazione plastica. Non si deve neppure sottovalutare l'applicazione alla copia per esercizio da parte di apprendisti orafi.

Queste copie, derivate spesso da uno stesso prototipo, costituiscono la prova di come fosse vivo lo scambio di idee e la «circolazione delle forme» in questo settore, come documentano alcuni disegni di oreficerie cinquecenteschi decorati con emblemi farnesiani ritrovati in un volume conservato nella Biblioteca comunale di Palermo, appartenuto al collezionista di grafica padre Sebastiano Resta (1635-1714), nei quali è possibile rintracciare echi della grande inventiva di Perino del Vaga e di Salviati.

David McTAVISH, *Some suggestions for the work of Francesco Salviati, with comments on his relationship with Pellegrino Tibaldi*, p. 429-453.

A number of unpublished works by or associated with Francesco Salviati are discussed here, along with new suggestions for some previously mentioned works. A lost male portrait is identified as being in the National Museum of Western Art, Tokyo, and is dated to the early 1540s. A drawing of «Peace» in Frankfurt, attributed to Salviati by Voss, is here given to Pellegrino Tibaldi, and their connections in Rome are examined. Despite some stylistic similarities, it is concluded that their relationship is not likely to have been very close.

William R. REARICK, *Francesco Salviati, Giuseppe Porta, and Venetian draftsmen of the 1540's*, p. 455-478.

Venice enjoyed a lively exchange of ideas and form with central Italian artists well before the arrival of Francesco Salviati in *la Serenissima* in 1539. By 1520 drawings by or after Michelangelo for a projected *Martyrdom of the Theban Legions* circulated in Venice and exerted a significant influence on Titian's drawings for the Averoldi *Saint Sebastian*. Titian was among the very few Venetian draftsmen to take an intelligent interest in Salviati's pen drawings, as

witnessed by the *Saint John the Baptist* (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques). After Salviati's brusque departure in 1541 his favorite pupil Giuseppe Porta stayed on to establish a significant career in which he blended Roman *maniera* stylization and Venetian tonalism into a synthesis of detente harmony that would play a major role in Venice as a classical equilibrating alternative to Tintoretto. Porta would develop a more Venetian approach to drawing up to 1563 when Salviati's death prompted his temporary return to Rome to fresco the Sala Regia of the Vatican. His drawings for that project surprisingly revert to a *maniera* linear and plastic stylization that is patently Roman in tenor. This conscious return to his stylistic origins would disappear after his return to Venice just as suddenly as it had been conjured up, and the now elderly Porta shifted again to a Venetian pictorialism in his last drawings. The response of Venetian artists such as Titian, and the reciprocal reactions of Salviati and Porta to the contrasting concepts of drawing in Venice and Rome suggests a more sophisticated awareness of regional and personal ideas of draftsmanship than we had previously realized.

Alessandra BARONI, *Francesco Salviati e Giovanni Stradano : riflessioni su una collaborazione possibile*, p. 479-495.

Della collaborazione tra Francesco Salviati e Giovanni Stradano (Bruges 1523-Firenze 1605) a Roma attestata dalla più antica delle fonti biografiche sul fiammingo, il *Riposo* di Raffello Borghini (1584), non rimane alcuna traccia. L'ipotesi qui presentata è che i due si fossero conosciuti a Firenze, intorno al 1550, quando il fiorentino progettò alcuni panni d'arazzo, per Alamanno di Jacopo Salviati, tessuti a Firenze da Jan Rost, l'arazziere fiammingo al soldo di Cosimo I granduca dal 1545. Quest'ultimo, conosciuto lo Stradano intorno alla metà del secolo a Venezia, lo condusse in seguito a Firenze. Impiegato presso la bottega del Rost come disegnatore di arazzi, fu probabilmente lo Stradano a condurre la fase finale della progettazione del ciclo di arazzi per Alamanno Salviati, dopo che Cecchino si trasferì a Roma. Lo dimostrerebbero due disegni preparatori (all'Ashmolean Museum di Oxford) per uno di essi, l'arazzo raffigurante *Dante e Virgilio*. Forse in seguito a questa collaborazione Francesco Salviati chiamò a Roma lo Stradano per coadiuvarlo nella decorazione della Cappella Salviati e, forse, in Palazzo Sacchetti.

Suzanne BOORSCH, *Salviati and prints : the question of Fagioli*, p. 499-518.

Vasari stated that the Bolognese Girolamo Fagioli engraved designs by Francesco Salviati, and three engravings published in Rome by Antonio Salamanca, *The Crucifixion*, *The Massacre of the children of Niobe*, dated 1541, and *The Death of Meleager*, dated 1543, are here attributed to Fagioli. These engravings would fall chronologically between a huge reedition of *The Colosseum* by Fagioli, also published by Salamanca, and a group of engravings after

Francesco Primaticcio, probably made by Fagioli after his return to Bologna. The suggestion of Hermann Voss in 1912, that three anonymous prints – *Adam and Eve with the Infant Abel*, *Adam and Eve Mourning the Death of Abel*, and *The Flaying of Marsyas* – are the images Vasari referred to as by Fagioli after Salviati, is here rejected.

Anna FORLANI TEMPESTI, *Studi di teste fra verità e Maniera e aggiunte salviatesche*, p. 519-546.

Prendendo occasione dagli studi di testa presentati in mostra, si fanno alcune considerazioni in relazione a tali tipi di studi, che sono particolarmente frequenti in ambito fiorentino nella prima metà del Cinquecento, legati alle dispute più o meno esplicite degli artisti circa il ritrarre dal naturale, e la sua eventuale idealizzazione, e anche a dibattiti letterari sulla bellezza. Si discutono alcuni esempi significativi in tal senso, come il ben noto ritratto di donna n. 414 E degli Uffizi, per il quale non si è ancora trovato un nome plausibile, o i ritratti bandinelliani di Jacopa Doni o alcune copie dalle «teste divine» michelangiolesche; si propongono anche alcune nuove attribuzioni, come quelle di due disegni della collezione Santarelli a Lorenzo di Credi e a Rosso e del n. 6898 F degli Uffizi a Pontormo. Si avanza inoltre il nome di Salviati per alcuni altri disegni, sia con studi di teste (due di collezione privata e uno dell'Albertina) sia di altro soggetto (tre nella Biblioteca Ambrosiana), accennando in nota ad altri problemi e proposte.

Marzia FAIETTI, *Disegni giovanili di Prospero Fontana : da Perino a Vasari, attraverso Salviati*, p. 547-575.

Partendo da un disegno della Pinacoteca nazionale di Bologna, l'autrice affronta un bilancio della produzione disegnativa giovanile di Prospero Fontana fortemente caratterizzata da influssi perineschi. L'arco cronologico indagato si estende dagli anni Trenta agli esordi degli anni Cinquanta del Cinquecento, quando nell'ecclettico e colto linguaggio stilistico di Prospero cominciò a prevalere una forte componente toscoromana, che andò precisandosi nel tempo in direzione del linguaggio maturo di Vasari. Lungo questo arco cronologico, Fontana ebbe inoltre modo di confrontarsi con l'arte di Parmigianino, sia direttamente che per il tramite di Perino, mostrando, agli inizi degli anni Quaranta, affinità con Salviati, anch'egli attratto da Mazzola, come del resto in quello stesso periodo capitava a Vasari.

Florian HÄRB, *Prospero Fontana alias Giorgio Vasari : collaboration and the limits of authorship*, p. 577-608.

This essay explores the artistic relationship of Giorgio Vasari (1510-1574) and his friend and occasional assistant, the Bolognese painter Prospero Fontana



(1512-1597). More specifically, it discusses a group of drawings by Vasari, some hitherto unpublished, to which Fontana must have had access, as used them over a period of about thirty years for his own paintings and frescoes. Some of these drawings relate to Vasari's own projects, and they were probably given to Fontana as a present. In other instances Vasari appears to have made drawings specifically for Fontana, as in the case of the latter's fresco cycle, the *Life of the Virgin*, in the Palazzo Comunale, Bologna, signed and dated 1562. Five extant sketches by Vasari served as Fontana's guideline for five of these frescoes. Vasari mentions this cycle in the *Vite* among Fontana's most important works yet he omits his own contribution, as he does in the case of Fontana's altarpiece, the *Dispute of Saint Catherine* in Santa Maria del Baraccano, Bologna, for which he had also provided the design. Examining an otherwise undocumented case of artistic collaboration, this essay shows that it is sometimes only through drawings that we are able to prove that a painting that is signed by one artist is also, in a different way, the work of another master who delivered the preliminary drawings.

Lynda FAIRBAIRN, *Orazio Porta circa 1540-1616. A new draughtsman in the circle of Giorgio Vasari*, p. 609-644.

Orazio Porta circa 1540-1616 an almost undocumented collaborator of Giorgio Vasari in Florence on the Medici wedding of 1565 afterwards returned to reside his native city Monte San Savino, where he held public offices especially that of city surveyor. He continued to work with Vasari probably executing his projects in the neighborhood of Monte San Savino and he developed a career as an architect there. Many of his drawings survive in the «Vasari Album» in Sir John Soanes's Museum. In this article his hand as a draughtsman is authenticated and his graphic work reconstructed.

Bert W. MEIJER, *À propos de quelques dessins de Lambert Sustris*, p. 645-665.

Cette contribution analyse certaines habitudes de Sustris comme dessinateur et le rapport qu'il eut dans sa jeunesse avec Francesco Salviati et le principal élève de celui-ci, Giuseppe Porta. Un premier contact entre les trois artistes pourrait avoir eu lieu à Rome en 1536. En outre vers 1540, ou à peine avant, lorsque tous trois travaillent dans l'entourage de Francesco Marcolini, le plus important éditeur de l'époque à Venise, certaines de leurs œuvres présentent des éléments assez proches.

La conception par Sustris de presque toute la série de figures allégoriques dans une des publications de Marcolini, *Le sorti* (octobre 1540), qui a été proposée correctement voici quelques années et remplace une attribution précédente à Giuseppe Porta, indique par ailleurs que l'importance du Hollandais pour les artistes vénitiens a été sous-estimée au bénéfice de Giuseppe Porta et que la position de ce dernier à cet égard demande à être ramenée à de plus justes propor-

tions. L'article offre en outre l'occasion de traiter quelques dessins inconnus de Sustris qui attestent la diversité de ses orientations.

Maria Teresa CARACCILO, *Pour le Maître des albums Egmont et ses sources*, p. 667-689.

Le but de cet article est d'ajouter plusieurs feuilles inédites au corpus des dessins du Maître des albums Egmont, dessinateur flamand très probablement actif en Italie dans les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Philip Pouncey le premier avait rapproché un certain nombre de feuilles classées sous des attributions différentes, au sein même de l'œuvre d'un même artiste pour lequel il forgea le pseudonyme de Maître des albums Egmont. Trois d'entre elles sont des scènes de batailles d'hommes et de chevaux. L'une en particulier révèle des emprunts à l'œuvre gravé de Giulio Romano et de Francesco Salviati (gravure de la *Conversion de saint Paul*), les deux autres présentant des liens avec le répertoire des images dessinées de l'école de Venise, plus précisément avec l'œuvre de Titien et de Domenico Campagnola. Deux autres dessins pour lequel est proposée l'attribution nouvelle au Maître des albums Egmont représentent des épisodes de la vie du Christ : *Guérison du possédé* et *Le Christ guérissant le serviteur du centurion*.