

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	5
AVERTISSEMENT.....	6
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE I : La formation des sculpteurs.....	19
L'Académie florentine à Rome (1673-1686)	19
<i>Création. Fonctionnement. Enseignement.</i>	
L'enseignement du dessin à Florence	49
<i>L'Accademia del Disegno. L'étude du nu. Francesco Gabburri et la réforme de l'enseignement. Académiciens et sculpteurs. L'École publique de dessin de la Galleria dei Lavori.</i>	
L'organisation des ateliers.....	66
<i>Le financement de l'apprentissage. Références et modèles.</i>	
<i>L'atelier de Giovanni Battista Foggini. L'apprentissage du dessin.</i>	
Quitter Florence.....	89
<i>Rome. Paris, Vienne et Saint-Petersbourg.</i>	
CHAPITRE II : Les ateliers de sculpture florentins.....	97
Les ateliers publics et privés.....	97
<i>La Sapienza. Borgo Pinti. La Galleria dei Lavori. La Monnaie : Zecca Vecchia et Zecca Nuova. Ateliers privés.</i>	
Aménagements	124
<i>La résidence et l'atelier du Premier sculpteur. La maison-atelier de Giovacchino Fortini. Le cabinet d'étude. La fonderie.</i>	
<i>Outils et assistants.</i>	
Les modes de transmission.....	154
<i>La lignée de sculpteurs. Les sculpteurs sans descendant direct.</i>	

CHAPITRE III : Le statut social des sculpteurs.....	163
Les revenus et les dépenses	163
<i>Charges officielles et salaires. Le paiement des œuvres. Le marché</i>	
<i>et ses acteurs en Europe. L'approvisionnement en matériaux.</i>	
<i>La villa de Foggini et le noble Soldani.</i>	
Sculptor doctus.....	202
<i>Girolamo Ticciati historiographe.</i>	
<i>La bibliothèque de Giovanni Battista Foggini.</i>	
CHAPITRE IV : Le sculpteur inventeur et maître d'œuvre.....	217
Dessiner pour les ateliers grand-ducaux.....	217
<i>Les prédécesseurs de Foggini : Pier Maria Baldi et Giuseppe Nicola Nasini.</i>	
<i>Giovanni Battista Foggini, Premier sculpteur et Premier architecte.</i>	
Les dessins des sculpteurs	228
<i>Esquisses, dessins au propre et modèles sculptés. Le dessin comme outil</i>	
<i>de coordination.</i>	
Les sculpteurs et les autres arts.....	254
<i>La gravure. Le théâtre. La tapisserie. L'art funéraire.</i>	
Conception et exécution des décors architecturaux en stucs.....	268
<i>Les décors projetés par des peintres. Les décors projetés par des sculpteurs</i>	
<i>et stucateurs. Le stucateur Giovanni Martino Portogalli.</i>	
La sculpture en marbre dans les grands chantiers.....	288
<i>Antonio Ferri au palais Corsini. Les décors de façade. Les cycles sculptés.</i>	
CONCLUSION.....	313
ANNEXES	321
BIBLIOGRAPHIE	323
Archives consultées.....	323
Manuscrits	328
Bibliographie sélective.....	330
INDEX	353
CRÉDITS.....	365

Introduction

L'historiographie a longtemps été cruelle envers les derniers Médicis : elle jugea le grand-duché des gouvernements de Cosme III (qui régna entre 1670 et 1723) et de Jean-Gaston (qui régna entre 1723 et 1737) en déclin financier, politique et social et ne s'intéressa pas ou trop peu à l'art qui avait fleuri à cette époque mais fut vite déconsidéré par la nouvelle famille régnante, la maison de Lorraine. La prise de pouvoir de cette famille, plus ancrée dans le Siècle des lumières que ses prédécesseurs, tournée vers la modernité et ayant la volonté de réformer l'État en profondeur, eut des conséquences fatales sur un grand nombre de sculptures et de décors réalisés entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Malgré un réel essor de la recherche sur cette période depuis les années 1950, de multiples aspects de cet art, généralement appelé de manière quelque peu péjorative « baroque tardif », et que l'on devrait plutôt qualifier de « style des derniers Médicis », restent encore à étudier.

Le manque de connaissances sur l'art baroque florentin de la part du public s'explique surtout parce que la ville des Médicis reste avant tout associée à la Renaissance, dont les chefs-d'œuvre relèguent inmanquablement dans l'ombre les meilleures sculptures baroques. La chapelle Corsini à Santa Maria del Carmine, ornée de trois imposants hauts-reliefs de Giovanni Battista Foggini, peut facilement passer inaperçue face à la célébrisime chapelle Brancacci. L'église Santissima Annunziata, plus connue des visiteurs pour les fresques du Chiostro dei Voti, abrite aussi la chapelle Feroni, l'un des symboles de la sculpture baroque à Florence, le résultat d'une collaboration de la plupart des sculpteurs actifs durant les années 1690, ainsi qu'un devant d'autel en argent projeté par Foggini, des décors en stucs de Carlo Marcellini et des sculptures de Giovacchino Fortini.

Pl. 1

Par ailleurs, il reste aujourd'hui relativement peu de témoignages de la Florence baroque. Avec l'arrivée du néoclassicisme, les décors des palais furent transformés et l'orfèvrerie fut souvent fondue pour récupérer le précieux métal. Le palais Pitti pâtit le premier de ce changement de goût : presque rien ne subsiste des aménagements réalisés par Diacinto Maria Marmi, Giovanni Battista Foggini et leurs collaborateurs dans les

appartements de Cosme III et du grand-prince Ferdinand¹. De même, les vastes travaux d'embellissement réalisés à l'époque dans la plupart des églises florentines plus anciennes ont rarement été préservés. Au XIX^e siècle et jusqu'aux années 1950, la tendance de la restauration à vouloir retourner à l'état originel des édifices a eu pour conséquence la destruction de nombreux autels et décors baroques, comme à Santa Trinita, à Sant'Ambrogio ou encore au baptistère. Quant aux églises qui ont échappé à ces « restaurations » drastiques, elles restent souvent méconnues. Plusieurs d'entre elles, comme Santa Maria di Candeli ou San Giorgio sulla Costa, faisaient partie de complexes monastiques supprimés par Pierre-Léopold de Habsbourg-Lorraine lorsqu'il était grand-duc de Toscane de 1765 à 1790 ou par Napoléon I^{er}. Par la suite, les lieux ont souvent été transformés et l'accès en est généralement plus restreint. D'autres décors ont été préservés car ils se trouvaient dans des édifices construits *ex-novo* au XVII^e ou au XVIII^e siècle, et un retour à l'état « médiéval » n'était pas donc possible; c'est le cas notamment des églises Santi Michele e Gaetano, San Filippo Neri ou San Frediano in Cestello.

Parallèlement, dès le XVIII^e siècle, les règnes de Cosme III et de Jean-Gaston furent jugés décadents², ce qui a longtemps conditionné la recherche en histoire de l'art. Jacopo Riguccio Galluzzi³, à qui Pierre-Léopold avait commandé dès 1775 la rédaction d'une histoire du grand-duché de Toscane sous le gouvernement de la maison Médicis⁴, joua un rôle de premier plan dans la diffusion d'une telle condamnation. Son ouvrage, instrument de propagande conçu pour légitimer la dynastie des Habsbourg-Lorraine sur le trône de Toscane, décrit Cosme III de manière aussi négative que possible : bigot, vaniteux, faible et autoritaire – l'antithèse du souverain éclairé que voulait incarner Pierre-Léopold. Selon Galluzzi, le régime absolu exercé par Cosme III aurait eu des conséquences dramatiques sur l'économie, opprimé le peuple et augmenté fortement la criminalité. En outre, une biographie de Jean-Gaston encore plus hostile, rédigée sans doute par un proche

1. Sur les appartements du palais Pitti décorés pour le grand-prince Ferdinand, voir Spinelli 2003, p. 51-73; R. Spinelli dans *Fasto di corte* 2007, p. 194-203 et 232-238. Les décors des *Regi Mezzanini* (1685-1696), avec l'incroyable *Sala dei Giganti* mêlant le stuc et la fresque, avaient été projetés par Giovanni Battista Foggini et furent presque intégralement détruits dans les nouveaux aménagements du XVIII^e et du XIX^e siècle. De même, l'extraordinaire *Sala dei Novissimi* (1689-1694) située dans l'appartement d'hiver de Cosme III, résultat d'une collaboration entre Foggini et Nicola Nasini, fut détruite par la suite (les toiles furent démontées et envoyées en 1795 à Sienne puis égarées au cours du XIX^e siècle; quant au décor en stuc, il fut simplement démoli); voir Monaci Moran 2003 et 2004.

2. Voir Waquet 1990, p. 74-83 pour une étude de l'historiographie des derniers Médicis.

3. Sur Galluzzi, voir Gori Pasta 1998.

4. Galluzzi 1781.

de la cour au lendemain de la mort du souverain et largement diffusée sous forme de copies manuscrites jusqu'à sa publication à la fin du XIX^e siècle⁵, contribua fortement à donner une image défavorable des derniers Médicis. Ces premiers écrits conditionnèrent l'historiographie postérieure des derniers Médicis jusqu'à la fin du XX^e siècle⁶.

Depuis le début des années 1990, cependant, les études sur l'histoire de la Toscane ont considérablement remis en question ces présupposés et ont largement réhabilité les derniers Médicis. Plusieurs historiens, tels Jean-Claude Waquet, Franco Angiolini ou Marcello Verga⁷, tirèrent un bilan nettement plus positif de la période, caractérisée, certes, par une baisse de l'influence du grand-duché de Toscane sur le plan international, mais qui ne correspondit pas à un processus de dégénérescence politique, institutionnel et financier sur le plan intérieur⁸. Le début du règne de Cosme III fut en effet marqué par une volonté de sauvegarder les acquis politiques et sociaux, et par une ouverture aux nouvelles techniques industrielles dans le but de développer divers secteurs économiques. Conscient qu'il ne pouvait pas rivaliser avec les puissantes monarchies d'Europe, Cosme III voulut néanmoins imposer son rang face aux autres souverains et demanda à obtenir le « traitement royal » qui donnait droit à une couronne royale, à l'appellation d'Altesse Royale et à ce que Cosme III et ses ambassadeurs ne se découvrent pas face à un autre souverain. Cosme obtint ce traitement de l'empereur en 1691, puis du pape en 1699, mais jamais de la France, ni de l'Espagne.

Livourne, principale ouverture sur la Méditerranée, devint un port franc en 1676 et un lieu stratégique pour l'exportation des produits agricoles. La neutralité du gouvernement de Cosme III, que l'on a longtemps accusé de pusillanimité, est aujourd'hui vue comme une volonté

5. Il existe au moins trois versions de cette biographie manuscrite, *Vita di Giovanni Gastone Primo di tal nome e settimo Granduca di Toscana di Casa Medici, già spenta* : Florence, Biblioteca Moreniana, ms. 22227 ; Florence, collection Alberto Bruschi ; Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collection, ms. 900172 (copie datée de 1761). Le texte fut publié en 1886 sous le titre : *Vita di Gio. Gastone I, settimo ed ultimo granduca della r. casa de' Medici : con la lista dei provvisionati di camera, dal volgo detti i ruspanti*, Florence, Giornale di erudizione, 1886. Voir Bruschi 1997a et 1997b.

6. L'aspect quelque peu romanesque de cette vision décadente de la dynastie fut l'objet de romans historiques. Harold Acton traduisit tout d'abord la biographie de Jean-Gaston en langue anglaise (*The Last of the Medici*, Florence, G. Orioli, 1930), puis publia un roman historique sur les derniers Médicis en reprenant toutes les idées colportées par Galluzzi (*The Last Medici*, Londres, Faber and Faber, 1932). De nombreux autres auteurs firent de même, tels George Frederick Young (*The Medici*, 1^{re} éd. Londres, John Murray, 1930) et plus récemment Dominique Fernandez (*Le Dernier Médicis*, Paris, Grasset, 1994) ou encore Alberto Bruschi (*Gian Gastone : un trono di solitudine nella caligine di un crepuscolo*, Florence, SP/44 Editore, 1995 ; *Giuliano Dami, aiutante di camera del Granduca Gastone de' Medici*, Firenze, Opus Libri, 1997), continuant à propager les mêmes idées avec une curiosité presque malsaine pour la bigoterie excessive de Cosme III et la « débauche » de son successeur.

7. Waquet 1990 ; Angiolini, Becagli et Verga 1993 ; Verga 2005 et 2006 ; Angiolini 2013.

8. Waquet 1990, p. 574.

de la part du grand-duc de protéger la Toscane des guerres, dans un contexte européen difficile. À cette fin, il eut recours aux liens matrimoniaux, mariant son fils héritier, le grand-prince Ferdinand, à Violante Béatrice de Bavière, sa fille Anne-Marie-Louise à Johann von der Pfalz, Électeur palatin, et son fils cadet Jean-Gaston à Anne-Marie-Françoise de Saxe-Lauenbourg. Cette stratégie se révéla un échec pour de simples causes naturelles : les trois unions restèrent stériles. Lorsqu'il apparut inéluctable, vers les premières années du XVIII^e siècle, que la lignée des Médicis allait s'éteindre, toute la politique de Cosme III ne tourna plus qu'autour de ce problème majeur. Certes, la mort du grand-prince Ferdinand en 1713 amorça un certain déclin du pouvoir qui s'accrut durant le règne de Jean-Gaston, mais c'est à l'Électrice palatine Anne-Marie-Louise, la dernière des Médicis, décédée en 1743, que Florence doit la sauvegarde de ses trésors artistiques. À la mort de son mari en 1716, l'Électrice rentra à Florence où elle s'attacha à la préservation de l'immense patrimoine artistique des Médicis. Visionnaire, elle fit un pacte avec la famille de Lorraine et légua tout ce qu'elle possédait à l'État toscan sous la condition que les collections ne quittent jamais Florence et qu'elles soient accessibles au public. La princesse empêcha ainsi que Florence soit dépouillée de ses collections comme l'avaient été Urbino, Ferrare, Mantoue ou Parme, à la suite de passations d'une famille régnante à une autre⁹.

Reconnu aujourd'hui comme un souverain ayant œuvré au mieux pour conserver un État stable, Cosme III eut pour volonté de s'affirmer sur le plan artistique dans la continuité de ses ancêtres et face à un roi de France très puissant. Il est certain que son mariage avec une cousine germaine de Louis XIV, Marguerite-Louise d'Orléans¹⁰, qui jugeait Florence comme une cour de province par rapport à Versailles et quitta définitivement la Toscane en 1675, dut jouer un rôle dans la politique du grand-duc. Cosme III était d'ailleurs un homme éclairé qui, pendant près de deux années et avant de prendre le pouvoir, avait voyagé dans toute l'Europe, visitant les universités d'Oxford et de Cambridge, rencontrant les plus grands monarques – y compris Louis XIV – et des artistes comme Rembrandt à Amsterdam. Dès les premières années de son règne, Cosme fonda une académie à Rome destinée à la formation de jeunes artistes ; par la suite il n'eut cesse de soutenir les importantes commandes de rénovation et de décoration de nombreux édifices privés et religieux. Parallèlement, il développa les arts du luxe produits à la

9. Voir *Principessa saggia* 2006.

10. Sur Marguerite-Louise, voir les récentes publications de Lagioia 2015 et 2016.

Galleria dei Lavori, la manufacture grand-ducale. Ces objets précieux, facilement transportables, étaient souvent conçus comme cadeaux diplomatiques témoignant du savoir-faire exceptionnel des artisans florentins dans toutes les cours d'Europe. Pour répondre aux besoins de son ambitieuse politique artistique, fondée principalement sur la sculpture et les arts décoratifs, Cosme prit soin de soutenir les sculpteurs dans leur formation puis durant leur carrière, en offrant à nombre d'entre eux ateliers, logements et pensions.

L'un des piliers de cette stratégie fut incarné par Giovanni Battista Foggini qui devint une figure centrale de la vie artistique à Florence et cristallisa le décloisonnement des arts, caractéristique de cette époque. Formé principalement dans l'académie que le grand-duc avait fondée à Rome (1673-1676), il obtint la fonction de Premier sculpteur dès 1687, qu'il cumula rapidement avec celle d'architecte de la Galleria dei Lavori et de la chapelle San Lorenzo, en quelque sorte le directeur artistique de la manufacture. Dans ce cadre, il avait la responsabilité de fournir des projets dessinés et des modèles sculptés aux artisans (orfèvres argentiers, tailleurs de pierres dures, ébénistes, doreurs, etc.). Également architecte et ingénieur, Foggini se vit confier par Cosme III nombre de restructurations, décorations, rénovations ou constructions *ex-novo* sur tout le territoire, à Florence, mais aussi dans d'autres villes du grand-duché de Toscane, comme Pise et Livourne. Foggini concevait des décors, fournissait les dessins et certains modèles, et confiait ensuite l'exécution à ses collaborateurs. Il projeta par exemple de nombreux décors en stuc mais n'en réalisa aucun lui-même. Le succès de la carrière de Foggini reposa sur deux éléments essentiels : son don de dessinateur et sa capacité à diriger une vaste équipe de collaborateurs, tant au sein de son atelier qu'à distance. Parmi les sculpteurs et les praticiens travaillant autour du maître, dont l'atelier était situé au Borgo Pinti, on pouvait compter des sculpteurs de pierre et de marbre, des bronziers, des stucateurs et tous les corps de métiers impliqués dans l'exécution d'œuvres allant des petits bronzes aux sculptures et décors des grands chantiers. Avec Foggini, dont le talent de concepteur dans tous les arts l'inscrit dans la lignée de Bernardo Buontalenti et de Giorgio Vasari, Cosme III avait un artiste de cour à l'image de ses ancêtres et des autres souverains d'Europe contemporains.

D'autres sculpteurs, en particulier Massimiliano Soldani Benzi, maître des monnaies et célèbre de son vivant dans toute l'Europe pour ses sculptures en bronze, Giuseppe Piamontini, également reconnu pour sa production de bronzes, et Giovacchino Fortini, aussi bien sculpteur qu'architecte et l'un des rares à ne pas bénéficier d'un atelier prêté par le

Fig. 1

grand-duc, jouèrent un rôle essentiel pour l'essor de la sculpture florentine de l'époque. Ce n'est donc ni la baisse de production, ni l'absence d'artistes renommés qui expliquent le manque de reconnaissance de l'art à l'époque des derniers Médicis, mais bien une indifférence pour un art considéré comme inférieur à celui de la Renaissance, et un centre, pour la période baroque, considéré comme secondaire par rapport à Rome, Naples ou Gênes.

Cette période de l'histoire de l'art florentin a trop longtemps été négligée et il est regrettable que des études comme celles de Rudolf Wittkower¹¹ et d'Antonia Nava Cellini¹² n'aient pas montré plus de curiosité pour la sculpture produite à l'époque des derniers Médicis. D'autres historiens montrèrent cependant un intérêt pour cet art et cherchèrent à mettre en valeur son originalité et ses talents. Ulrich Middeldorf fut le premier à étudier Foggini, mais publia très peu sur le sujet¹³. C'est à Klaus Lankheit que l'on doit réellement les débuts de la recherche dans ce domaine, avec la publication en 1962 d'un ouvrage pionnier intitulé *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici (1670-1743)*¹⁴. L'auteur y pose les bases nécessaires aux approfondissements ultérieurs en présentant le contexte, les artistes actifs à cette époque et leur formation à l'académie fondée par Cosme III à Rome. Il étudie de manière approfondie l'œuvre de Foggini et celle de Soldani et présente succinctement la plupart des autres sculpteurs actifs à cette époque. L'incroyable richesse de l'ouvrage repose sur quelque six cents documents inédits et deux cent cinquante illustrations¹⁵.

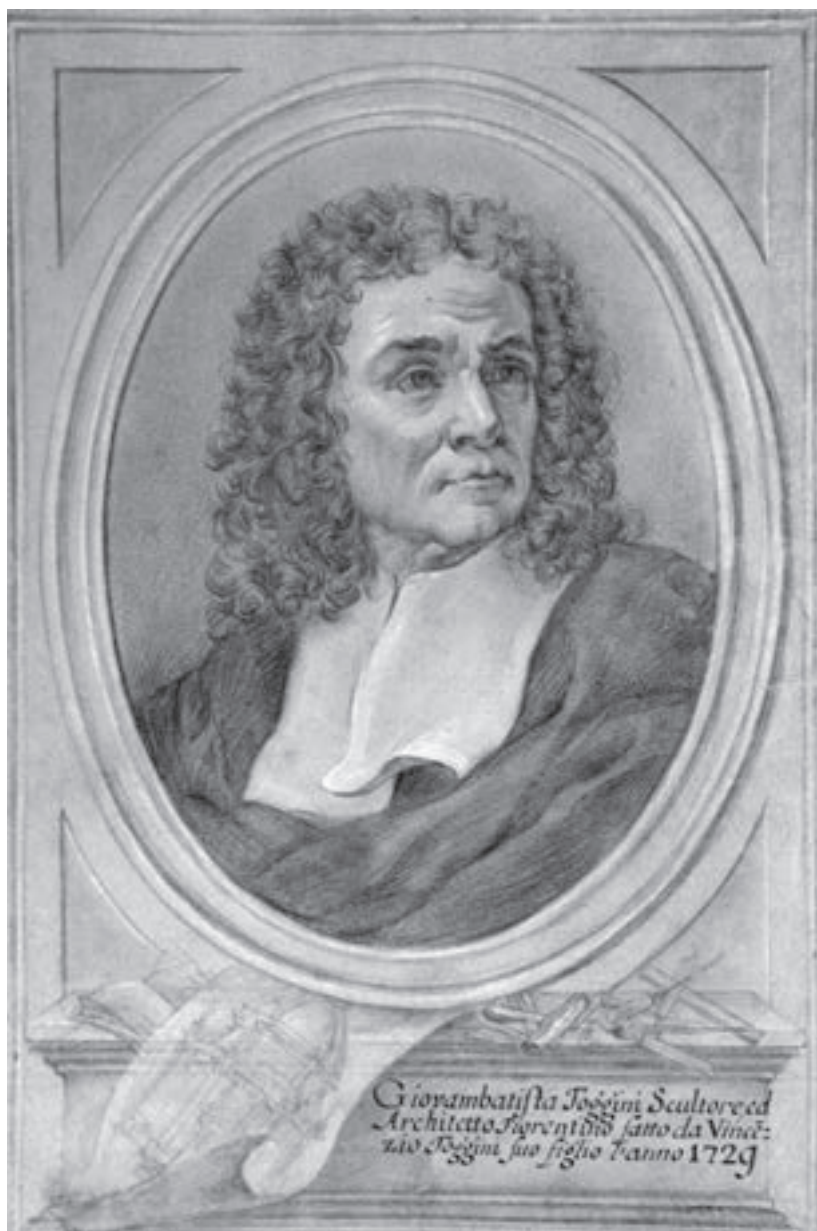
11. Wittkower 1999 (1958). Dans son troisième volume consacré à l'art baroque tardif, Wittkower ne consacre aucun paragraphe spécifique à la ville de Florence et la sculpture florentine n'est évoquée qu'en moins d'un quart de page.

12. Antonia Nava Cellini, qui divise ses volumes sur la sculpture italienne par école, n'oublie pas l'école florentine, mais la présentation qu'elle en fait reste néanmoins très succincte (Nava Cellini 1982a, p. 153-162 et 1982b, p. 133-142).

13. Middeldorf 1976. Ses archives sont conservées au Getty Research Institute, Los Angeles.

14. Lankheit 1962. Avant cela il avait déjà publié un article sur la chapelle Corsini (Lankheit 1957) et un autre sur le *Giornale del Foggini*, carnet de croquis de cent soixante-dix feuilles conservées au GDSU (Lankheit 1959).

15. Klaus Lankheit publia pour la première fois toutes les *Vite* que Francesco Maria Niccolò Gabburri avait consacrées aux sculpteurs de son époque, auxquelles il ajouta d'autres notices biographiques variées rédigées au XVIII^e siècle. Son étude sur l'académie de Cosme III installée au palais Madame à Rome s'appuie sur deux cent cinquante lettres sélectionnées parmi la correspondance entre la ville pontificale et la capitale toscane. Les nombreux autres documents, partiellement ou entièrement transcrits, rassemblent une variété de lettres, d'inventaires, de comptes sur chacun des artistes étudiés et sur une sélection de commandes et de chantiers importants.



1. Vincenzo Foggini, *Portrait de Giovanni Battista Foggini*, 1729, pierre noire avec rehauts de blanc, sur papier bleu, 36,4 × 24,2 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (inv. 1978-20-77).

La seconde impulsion fut donnée en 1974 à l'occasion de l'exposition « Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze (1670-1743)¹⁶ ». Certes, les introductions historiques d'Harold Acton et de Klaus Lankheit peignaient la Toscane de Cosme III de manière bien sombre, reprenant encore les préjugés colportés depuis deux siècles, mais l'exposition rassembla près de trois cents œuvres et présenta pour la première fois au public la richesse de la production artistique florentine de l'époque. L'exposition donna la belle part à la sculpture, montrant des bronzes, des modèles en terre cuite, des dessins préparatoires et des bustes en marbre, offrant ainsi un panorama aussi complet que possible. Les arts décoratifs furent quant à eux la réelle découverte de cet événement : tous les matériaux furent représentés, en particulier les reliquaires et meubles en bois précieux, argent et pierres dures, réalisés sous la direction de Foggini dans les ateliers grand-ducaux. Un colloque fondamental pour la recherche fut aussi organisé à cette occasion au Kunsthistorisches Institut de Florence¹⁷.

Parallèlement à la phase d'organisation de l'exposition, Mina Gregori, professeur à l'université de Florence, orienta plusieurs jeunes chercheurs vers ce domaine. C'est ainsi que Mara Visonà et Lucia Monaci réalisèrent deux thèses portant respectivement sur l'académie créée par Cosme III à Rome et sur les dessins de Giovanni Battista Foggini¹⁸. La recherche de Monaci aboutit notamment à une exposition en 1977 au cabinet des Dessins et Estampes des Offices, comprenant un grand nombre de dessins provenant des collections publiques florentines et romaines¹⁹. Il s'agit encore à ce jour de la seule exposition monographique dédiée à un sculpteur actif à Florence à l'époque de Cosme III ou de Jean-Gaston.

Dans les années 1970-1980, Jennifer Montagu, Alvar González-Palacios, Stefano Casciu, Gino Corti, Julia Brunetti et Mara Visonà publièrent diverses sculptures et documents inédits permettant de compléter le corpus de plusieurs sculpteurs²⁰. À partir des années 1990, la recherche sur la sculpture baroque à Florence s'accéléra avec les nombreuses publications de Charles Avery, Sandro Bellesi, Riccardo Spinelli, Roberta Roani Villani et Dimitrios Zikos qui contribuèrent

16. *Gli ultimi Medici* 1974. L'exposition fut organisée à la Galleria Palatina et au Detroit Institute of Art (sous le titre *The Twilight of the Medici : Late Baroque Art in Florence [1670-1743]*). Le comité scientifique comprenait, entre autres, Klaus Lankheit, Jennifer Montagu, Mina Gregori, Marco Chiarini et Kirsten Aschengreen Piacenti.

17. *Kunst des Barock in der Toskana* 1976.

18. Visonà 1974 ; Monaci 1975.

19. Monaci 1977.

20. L'une des principales découvertes fut celle du premier relief en marbre de Foggini, *L'Adoration des bergers* au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, attribué par Jennifer Montagu ; Montagu 1973b.

largement à la connaissance de ce domaine. D'autres publications plus ponctuelles d'Andrea Bacchi, de Francesco Freddolini et Cinzia Maria Sicca ont apporté leur pierre à l'édifice.

Si les articles spécialisés se sont multipliés, les ouvrages monographiques sur les sculpteurs des derniers Médicis restent encore rares. Les seules monographies existantes sont celles de Carlo Marcellini, Giovacchino Fortini et Giovanni Baratta²¹. Riccardo Spinelli publia un ouvrage fondamental sur Foggini en tant qu'architecte²², mais il n'existe aucune étude exhaustive sur son activité de sculpteur et de concepteur pour la Galleria dei Lavori. Ainsi manquent encore des monographies d'artistes essentiels tels Massimiliano Soldani Benzi, Giuseppe Piamontini ou Girolamo Ticciati²³. Par ailleurs, les recherches conduites sur la manufacture de porcelaine de Doccia, créée en 1735 par le marquis Ginori, et dont le fonds de modèles repose largement sur ceux acquis auprès des sculpteurs actifs durant la première moitié du XVIII^e siècle, apportèrent de riches informations abordées sous l'angle de la production de porcelaine²⁴.

Ces quinze dernières années ont vu éclore plusieurs expositions d'envergure constituant en quelque sorte la suite logique de celle de 1974. Deux d'entre elles, consacrées à Anne-Marie-Louise (2006) et au grand-prince Ferdinand (2013), permirent de mettre à jour les figures de ces deux passionnés d'art, grands mécènes et collectionneurs²⁵. Pour la première fois depuis leur dispersion au XVIII^e siècle furent exposés les bronzes de la célèbre série de l'Électrice palatine²⁶. Enfin, à l'automne 2019, la production en bronze de l'époque fut mise à l'honneur dans l'exposition « Plasmato dal fuoco » organisée au palais Pitti²⁷.

Cette étude s'inscrit donc dans la continuité de la recherche sur l'art baroque à Florence du temps des derniers Médicis; elle propose une lecture transversale de la pratique du métier de sculpteur, visant à replacer

21. Respectivement Visonà 1990a; Bellesi et Visonà 2008; Freddolini 2013.

22. Spinelli 2003.

23. Le même constat peut d'ailleurs être fait dans le domaine de la peinture : il n'existe de monographie ni d'Anton Domenico Gabbiani, ni d'Alessandro Gherardini, par exemple. En revanche, les études monographiques sur des édifices eurent plus de succès et permettent d'apporter de précieux éléments à la recherche. Ainsi les églises de Santi Michele e Gaetano, Santissima Annunziata ou Santa Trinita firent l'objet d'ouvrages spécifiques. L'ouvrage *Cappelle barocche a Firenze*, publié sous la direction de Mina Gregori en 1990, fut également pionnier en la matière. De même, il existe des études sur divers palais et villas florentins comme le Palazzo Marucelli Fenzi.

24. En particulier : Lankheit 1982; *Statue del marchese Ginori* 2003; Bellesi 2003b; Zikos 2005c; Biancalana 2009; Zikos 2010; Balleri 2014; *Fabbrica della bellezza* 2017; Balleri 2019.

25. *Principessa saggia* 2006; *Gran Principe* 2013.

26. À l'exception du groupe de Soldani retrouvé plus tard et qui était représenté par la copie de Doccia.

27. *Plasmato dal fuoco* 2019.

les artistes dans leur milieu socioprofessionnel. L'investigation est fondée sur une analyse détaillée des sources premières comme les biographies de Gabburri et les correspondances de Foggini²⁸ et de Soldani²⁹. Les recherches dans les fonds de l'Archivio di Stato (archives d'État) de Florence ont révélé de nombreux documents inédits qui permettent d'apporter une lumière nouvelle sur l'exercice du métier de sculpteur. Certains inventaires après décès plus ou moins détaillés (de Damiano Cappelli à la Sapienza en 1688, de Giovanni Battista Foggini au Borgo Pinti en 1725, de Giovacchino Fortini en 1736 et de Massimiliano Soldani Benzi en 1740) offrent des données particulièrement précieuses sur le contenu des ateliers.

C'est la question de la formation des sculpteurs qui se pose en premier lieu. La première génération de sculpteurs, active au début du règne de Cosme III, put bénéficier de sa volonté de renouveler l'art florentin par la création d'une académie à Rome, dont les cours étaient dispensés par Ciro Ferri et Ercole Ferrata. Lorsque cette petite académie ferma en 1686, le grand-duc eut soin de réformer l'antique Accademia del Disegno (Académie du dessin) en redynamisant son fonctionnement et son enseignement. D'autres réformes eurent lieu à l'époque de Jean-Gaston, à l'instigation principalement du directeur de l'institution, Francesco Maria Niccolò Gabburri. Les académies avaient certes un rôle essentiel dans la formation des sculpteurs, notamment dans le domaine du dessin, mais les générations suivantes purent profiter d'un apprentissage traditionnel en atelier, en particulier dans celui du Borgo Pinti, où Foggini forma un grand nombre d'artistes à la sculpture et au dessin.

Après leur apprentissage, la plupart des sculpteurs continuèrent à recevoir un soutien financier ou matériel de la part du grand-duc, qui versa des émoluments et mit à leur disposition des ateliers (Borgo Pinti, Sapienza, Zecca Vecchia). Face à ces ateliers publics, on compte seulement deux ateliers privés d'envergure : la loggia Rucellai et l'atelier de Giovacchino Fortini. L'étude d'inventaires après décès et de divers plans permet d'analyser l'organisation spatiale des ateliers (cabinet de travail, fonderie) et les outils et modèles présents. La question du statut social des sculpteurs dans la société florentine a également été posée : quels étaient leur situation financière (salaire, rémunération, clientèle, dépenses) et leurs rapports avec les hommes de lettres et de sciences.

28. BSAMF, ms. C1.I.5 et ms. C1.I.6 (environ 500 folios). Il s'agit de lettres adressées à Foggini ; les réponses du sculpteur ne sont pas conservées. On trouve des lettres de sa famille ainsi que de ses collaborateurs. Ce fonds devrait faire l'objet d'une publication sous la direction de Cinzia Maria Sicca, Francesco Freddolini et Dimitrios Zikos.

29. Oxford, Bodleian Library, Rawlinson Manuscripts, Letters 131, 132.

Foggini, qui fit construire une villa aux abords de Florence pour sa famille et qui possédait une bibliothèque de plus de huit cents ouvrages, est assurément l'exemple de l'artiste ayant acquis un statut social élevé.

Pl. vi

Ce sont enfin les rouages de la production artistique depuis l'idée initiale de l'artiste jusqu'à l'exécution finale, en passant par une série d'étapes successives et d'intervenants variés, qui sont étudiés. Le dessin en particulier doit être considéré comme un élément essentiel du processus de création et de réalisation d'une sculpture ou d'un décor sculpté. Les problématiques soulevées sont nombreuses : quels étaient les artistes dessinant pour la sculpture ? Quels étaient les rôles de chacun des protagonistes au sein des chantiers ? Quelles étaient la place et surtout la fonction du dessin dans la création et l'exécution des sculptures ?

Tout en mettant l'accent sur les sculpteurs les plus importants, tels que Foggini ou Soldani, le présent ouvrage s'attache aussi à mettre en lumière des personnalités moins connues afin de montrer les connexions et le rôle de chacun dans l'exécution des sculptures. Les exemples choisis, présentant des œuvres allant des ornements architecturaux en stuc aux pièces d'orfèvrerie en or, en argent et en pierres dures, en passant par les statues en marbre ou les *bronzetti*, témoignent de la diversité, de la richesse et du style des œuvres qui fleurirent à l'époque des derniers Médicis. Les inventaires, les contrats, les récits de voyages, les lettres ou encore les poèmes, autant de documents fascinants et riches d'informations, emmèneront le lecteur à la découverte du quotidien de ces sculpteurs et de leurs ateliers.

L'étude des grands maîtres de la Renaissance (Raphaël⁵⁶, Michel-Ange, le Corrège⁵⁷, Paul Véronèse) et du xvii^e siècle (Annibal Carrache, Pierre de Cortone, Nicolas Poussin) faisait également partie de la formation des élèves et les pensionnaires purent profiter de leur séjour romain pour copier les œuvres *in situ*. Polidoro da Caravaggio, dont les fresques de façades monochromes étaient devenues, dès la fin du xvi^e siècle, de réels répertoires académiques de l'antique, était l'un des artistes les plus étudiés par les élèves florentins : ils se rendaient dans la maison située en face du palais Milesi afin de copier les fresques en grisaille depuis les fenêtres à bonne hauteur⁵⁸. La fresque des Carrache au palais Farnèse fut source d'inspiration pour les élèves de Ferrata, en particulier pour Foggini qui en fit une réinterprétation originale, aujourd'hui conservée aux Offices⁵⁹. Il n'est pas certain que les pensionnaires aient pu avoir un accès direct aux fresques, mais Ferrata possédait plusieurs livres contenant des gravures et des dessins de la galerie Farnèse, notamment le célèbre recueil de Carlo Cesi. Si Foggini était particulièrement doué dans l'art du dessin, d'autres étaient enclins à copier par le modelage de l'argile ou de la cire. Soldani s'exerça par exemple à copier un tableau de Ferri en relief⁶⁰.

L'atelier de Ferrata comprenait aussi, outre les antiques et les sculptures du maître, un important noyau de modèles d'Alessandro Algardi et de François du Quesnoy et quelques œuvres de Melchiorre Caffà et du Bernin⁶¹. Seulement trois mois après son arrivée à Rome, Foggini envoya plusieurs modèles en terre cuite à Cosme III pour montrer ses progrès. Parmi eux, deux étaient des copies tirées de sculptures certainement conservées dans l'atelier : « un nu copié du Bernin » et « une copie d'un bas-relief d'enfants qui vient du Flamand⁶² ». Il devait s'agir d'une copie

56. Une copie de la *Sybille de Perse* (Santa Maria della Pace) peut être attribuée à Foggini : Rome, ICG, FC 128792. Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier bleu, 28 × 42,8 cm ; Monaci 1975, cat. 12, fig. 24 ; Albuquerque 2013, p. 94, fig. 4. Giovanni Camillo Cateni copia également en juin 1684 « *alcune cose di Raffaello* » mais on ne sait pas quelles œuvres précisément ; lettre de Cateni à Bassetti, Rome, 10 juin 1684, transcrite dans Lankheit 1962, p. 263, doc. 206.

57. Dans la pièce du palais Madame qui servait d'atelier aux pensionnaires était conservé un tableau du Corrège représentant un *Saint Jean Baptiste* ; Lankheit 1962, p. 254, doc. 117.

58. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 9 novembre 1675, transcrite dans Monaci 1976, p. 24. Voir la copie d'une des scènes attribuée à Foggini : Rome, ICG, FC 128785. Pierre noire, rehauts de craie blanche, 28,5 × 43,1 cm ; Monaci 1976, p. 26, fig. 2 et 1977, cat. 12.

59. Florence, GDSU, n. 3802S. Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun et gris, rehauts de blanc, 34,4 × 49,2 cm. Voir Monaci 1976, p. 31, fig. 13 et 1977, cat. 14, fig. 12.

60. Lettre de Ciro Ferri à Cosme III, Rome, 23 décembre 1679, transcrite dans Lankheit 1962, p. 258, doc. 149. L'œuvre en question n'est pas connue mais il existe un bas-relief en cire de Soldani, sans doute plus tardif et effectué d'après une gravure, reprenant un tableau de Nicolas Poussin (Montagu 1989, p. 12, fig. 13).

61. Voir Golzio 1935.

62. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 19 août 1673, transcrite dans Lankheit 1962, p. 247, doc. 63. Ces copies ne sont pas identifiées.



4. Carlo Marcellini (attrib.),
Étude pour un cénotaphe, vers
1700, pierre noire, plume et
encre brune, 18,4 × 14 cm. New
York, The Metropolitan Museum
of Art (inv. 52.570.12).

d'après l'un des plâtres de Du Quesnoy que Ferrata conservait dans son atelier; l'inventaire après décès cite en particulier la *Bacchanale d'enfants avec une chèvre* et un autre relief de *putti*⁶³. Par ailleurs, un dessin inédit, conservé au Metropolitan Museum of Art à New York, attribuable à Marcellini grâce à une inscription au recto, pourrait également témoigner de l'influence qu'exercèrent les sculptures de Du Quesnoy sur les élèves de Ferrata. Le dessin, de qualité très modeste, montre une évidente réinterprétation des cénotaphes d'Adrian Vryburch et de Ferdinand van den Eynden réalisés par le sculpteur flamand à Santa Maria dell'Anima⁶⁴. On retrouve en effet les éléments principaux de ces épitaphes, à savoir un cartouche central encadré de deux angelots. Contrairement aux monuments de Du Quesnoy où les enfants sont en apesanteur, le dessin montre les angelots debout sur une base architectonique, plus proche des *putti* du cénotaphe de Giorgio Pescatore, réalisé par François

Fig. 4

63. « *Un baccanario di putti di basso rilievo di gesso del Fiammengo* » et « *un basso rilievo di putti di gesso del Fiammengo longo plalmil 5* », Golzio 1935, p. 60 et 70. Ferrata conservait de nombreux modèles de *putti* de Du Quesnoy, dont les angelots des cénotaphes de Santa Maria dell'Anima, un moulage de la réduction du *Torse du Belvédère* par ce dernier, des têtes, un crucifix, les flagellateurs du Christ et creux de *Saint André*; voir Golzio 1935; Boudon-Machuel 2005, p. 192.

64. Sur les cénotaphes, voir Boudon-Machuel 2005, p. 141-152.

Dieussart vers 1633-1634. Algardi fut sans doute le sculpteur qui influença le plus les pensionnaires de l'académie florentine. La référence au maître lombard est d'ailleurs récurrente dans la correspondance entre Florence et Rome. Ferrata possédait de très nombreux modèles d'Algardi, ainsi que des moulages faits sur ses œuvres, que ses élèves pouvaient étudier au plus près. Foggini tira parti de cette riche collection dont il réalisa plusieurs copies qu'il put rapporter à Florence⁶⁵. Le modèle algardien devint une matrice essentielle de la sculpture florentine, son langage et ses compositions furent assimilés et constamment réinterprétés jusqu'au premier tiers du XVIII^e siècle.

Les exercices de copie incluaient également l'étude des gravures, comme en témoignent plusieurs dessins de Foggini reprenant des compositions de la série des *Métamorphoses d'Ovide* d'Antonio Tempesta, tout en les réinterprétant de façon très personnelle⁶⁶. Ce goût né à Rome pour la copie et la réinterprétation de la gravure, notamment d'après Tempesta et Albrecht Dürer, fut présent tout au long de sa carrière, comme en témoignent des copies plus tardives de Foggini d'après la *Petite* et la *Grande Passion* du maître allemand ainsi que la collection d'estampes qu'il possédait.

L'étude du nu d'après modèle vivant était l'un des fondements essentiels de l'éducation artistique. À Rome, les académies proposaient habituellement un modèle nu durant les mois d'hiver (de novembre à Pâques), à l'exception de l'Académie de France qui se permettait d'avoir un modèle à disposition durant toute l'année. Le terme d'académie pouvait correspondre à une variété de structures différentes mais dont le point commun était toujours l'emploi d'un modèle pour l'étude du nu. Il pouvait aussi bien s'agir d'une réunion informelle d'artistes divisant les dépenses, d'une séance organisée dans le palais d'un mécène ou dans l'atelier d'un artiste tenant une *scuola* ou bien de cours dans les institutions officielles comme l'Académie de Saint-Luc.

La décision d'employer un homme pour établir une académie au palais Madame fut soutenue énergiquement par Ferri, Falconieri et Montauti qui considéraient cette dépense absolument nécessaire à la formation des pensionnaires, mais aussi à la réputation de l'école et donc

65. Sur l'influence d'Algardi sur les sculpteurs florentins, en particulier Foggini, voir Albuquerque 2019.

66. Par exemple, la composition d'*Apollon tuant Coronis* (Bartsch 1983, vol. 36, n° 653.151) qui fut reprise par Foggini dans deux dessins précoces (Rome, ING, FC 128798; pierre noire, plume et encre brune, 20,8 × 30,4 cm; Monaci 1976, p. 27, fig. 7; Monaci 1977, cat. 9 et New York, The Metropolitan Museum of Art, 61.174. Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, 26,5 × 34,6 cm; J. Montagu dans *Ultimi Medici* 1974, cat. 22; Bean 1979, cat. 180). Voir aussi Albuquerque 2013, p. 94.

de Cosme III. Les élèves auraient facilement pu se rendre dans l'une des nombreuses académies privées qui se tenaient à Rome mais on craignit, d'une part, qu'ils soient distraits, d'autre part, que cela ne soit pas digne du mécénat grand-ducal. Au début de l'hiver 1673-1674, il fut finalement décidé d'embaucher un modèle pour la saison et l'académie du nu fut ouverte par Ferri au palais Madame. Les premiers jours, aussi bien Ferri que Ferrata furent présents au cours de nu et quelques autres artistes extérieurs vinrent aussi à l'académie, portant le nombre d'élève à dix⁶⁷.

Le choix du modèle revenait à Ferri, aidé de Ferrata⁶⁸. Les modèles embauchés n'étaient pas des professionnels mais des domestiques du palais⁶⁹. Après avoir tant insisté pour la mise en place d'une académie privée au sein du palais Madame, Ferri aurait dû aider régulièrement les élèves, en venant chaque soir décider de la pose ainsi que de l'orientation de la lumière et corriger leurs dessins, mais il ne vint finalement pas aussi souvent qu'il l'avait promis⁷⁰. L'étude du nu féminin se faisait en revanche uniquement à travers la sculpture antique et les œuvres modernes. En décembre 1676, la proposition de Ferrata de faire poser « une belle jeune fille » avait choqué Montauti ainsi que le grand-duc et avait été immédiatement refusée⁷¹. Pour le concours de 1673 où les sculpteurs devaient présenter un relief montrant l'histoire de Pygmalion et Galatée, Foggini et Marcellini citèrent tous deux, comme une évidence, la *Vénus Médicis* pour le nu féminin.

Fin janvier 1674, quelques mois après que les poses de nu aient commencé, Montauti envoya au grand-duc plusieurs caisses contenant des œuvres des quatre pensionnaires parmi lesquelles se trouvaient des sculptures en terre cuite et des dessins d'académie de Marcellini et Foggini⁷². Les œuvres, arrivées début février à Pise, où se trouvait alors Cosme III, furent immédiatement commentées. Autant le relief de Marcellini représentant le mythe de *Pygmalion et Galatée* reçut dans l'ensemble de bonnes critiques, autant le verdict concernant les dessins était sans appel : les académies de Foggini furent considérées

67. En décembre 1673, ils étaient dix à dessiner le nu au palais Madame; voir la lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 16 décembre 1673, transcrite dans Goldberg 1983, p. 154 et 330, n. 62.

68. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 13 décembre 1673, ASF, MP, 3940, f° 636, transcrite dans Goldberg 1983, p. 330, n. 62.

69. Le premier était un domestique et ami de Marcellini, mais ne correspondait pas physiquement aux attentes. Il fut rapidement remplacé par le balayeur du palais. Goldberg 1983, p. 153 et 329, n. 58.

70. Goldberg 1983, p. 153-154 et 254, doc. 114; p. 329-331, n. 59-63.

71. Lankheit 1962, p. 254, doc. 114.

72. Lankheit 1962, p. 248, doc. 70. Les feuilles de cet envoi ne sont pas connues.

comme supérieures à toutes les autres (y compris aux études du peintre Gabbiani), montrant de l'intelligence et du goût, et celles de Marcellini comme inférieures à toutes les autres :

« Enfin, ses dessins faits à l'académie sont inférieurs à ceux de tous les autres, en particulier dans les contours qui, pour sa profession, sont très importants. On voit qu'il prétend montrer de l'audace d'esprit et cela ne serait pas blâmable si elle était correcte mais pour arriver à bien l'exprimer il faut commencer par la pratique. C'est pourquoi Votre très Illustre Seigneurie devrait le convaincre de faire ses dessins de façon plus achevée dans toutes ses parties⁷³. »

À l'académie, Foggini était considéré comme studieux et appliqué, tandis que Marcellini était l'élève brillant et inventif mais peu assidu au travail, en particulier dans les domaines qui lui plaisaient le moins : la taille du marbre et le dessin, si bien que Montauti déclara dans sa lettre du 14 février que Marcellini s'avouait vaincu dans la pratique du dessin⁷⁴.

L'automne suivant, la question se posa de savoir si le modèle devait être reconduit. Cosme III reçut, début octobre 1674, plusieurs dessins des peintres Anton Domenico Gabbiani et Atanasio Bimbacci et fut extrêmement déçu du peu de progrès des pensionnaires. En outre, choqué par le fait que Marcellini ne se voue qu'au modelage plutôt qu'à la taille du marbre chez Ferrata, il refusa catégoriquement d'employer de nouveau un modèle⁷⁵. C'est alors que Falconieri fit preuve d'une grande diplomatie pour convaincre le grand-duc de réitérer l'expérience⁷⁶. Il insista notamment sur le prestige de tenir une académie et sur les médisances qui allaient se propager si Cosme supprimait les cours de nu. Pour étayer sa démonstration il envoya deux reliefs en terre cuite réalisés par les élèves : le *Massacre des Niobides* de Foggini⁷⁷ et *La Chute des Géants* de Marcellini⁷⁸, ajoutant « faites-moi la faveur de me dire sincèrement ce que vous avez pensé de celui de *La Chute des Géants* et voyez

Pl. II
Pl. III

73. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 5 février 1674, transcrite dans Lankheit 1962, p. 249, doc. 73.

74. Lankheit 1962, p. 249, doc. 76.

75. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 2 octobre 1674, transcrite dans Goldberg 1983, p. 331, n. 67.

76. Lettres de Falconieri à Bassetti, Rome, 6 et 13 octobre 1674, transcrites dans Goldberg 1983, p. 333-335, n. 72-73.

77. Sur les différentes variantes (dessin, relief en terre cuite et en cire) que Foggini fit autour du thème du *Massacre des Niobides*, voir J. Montagu dans *Ultimi Medici* 1974, cat. 29; Monaci 1977, cat. 8; Visonà 2011, p. 173-174.

78. Sur le relief de Marcellini, voir Visonà 1990a, p. 28, fig. 6; Visonà 2001, p. 172-173, fig. 5.

s'il ne semble pas d'Algardi⁷⁹ ». Lorsque Cosme vit arriver à la fin du mois les nouveaux reliefs, il fut suffisamment séduit pour se résoudre à rouvrir l'académie d'hiver⁸⁰.

L'attribution des dessins d'académies est difficile, néanmoins deux feuilles sont traditionnellement données à Foggini grâce à une inscription ancienne sur la page de l'album sur laquelle ils étaient collés⁸¹. D'autre part, l'étude de Marcellini pour une statue représentant saint Jean Baptiste, envoyée au grand-duc en juillet 1673, n'est pas, à proprement parler, une académie mais permet de se rendre compte du style graphique du jeune homme⁸². Les études de Foggini, encore modestes, montrent une nette attention pour l'anatomie, les mouvements de la musculature et les jeux de lumière sur le corps et le drapé placé aux côtés du modèle. Des faiblesses apparaissent néanmoins, notamment dans la proportion et le rendu des visages. Pour son *Saint Jean Baptiste*, Marcellini ne reçut vraisemblablement pas les conseils de Ferri car l'angle de la prise de vue et celui de la lumière paraissent mal choisis pour un projet de sculpture, laissant la moitié du visage du saint dans l'ombre. Malgré une certaine application dans le rendu de la musculature, on remarque quelques incohérences dans le traitement du clair-obscur et un trait souvent hésitant. Marcellini, qui était plus doué dans le modelage de l'argile, sut tirer à profit la présence du modèle au palais Madame pour réaliser son bas-relief représentant *La Chute des Géants* où l'on voit des corps nus dans diverses positions à la musculature saillante et aux raccourcis courageux.

Pl. III

Un modèle fut à nouveau engagé durant l'hiver 1675-1676. Au printemps de cette année-là, les premiers pensionnaires étaient tous rentrés à Florence et furent remplacés par le peintre Francesco Petrucci et le sculpteur Francesco Ciaminghi. L'hiver suivant, Ferrata demanda la permission d'utiliser la pièce du nu afin d'y ouvrir une académie publique, gérée par le modèle lui-même, à laquelle des artistes extérieurs au palais pouvaient assister en lui payant un jule par semaine⁸³. Les deux pensionnaires étaient évidemment exemptés de cette participation

79. Goldberg 1983, p. 335, n. 73.

80. Lankheit 1962, p. 252, doc. 95.

81. Rome, ICG, FC 125 465 et FC 125 466. Respectivement : pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu, 50,2 × 41 cm. Pierre noire, rehauts de craie blanche sur papier préparé bleu, 53,2 × 35,8 cm. Voir Monaci 1977, cat. 10-11, fig. 9-10. Une troisième étude de nu pourrait être identifiée au verso du dessin préparatoire de Foggini pour le concours de 1673 de l'Académie de Saint-Luc ; Rome, ICG, FC 128 638 v°. Sanguine, traces de pierre noire, 23 × 27,8 cm. Voir Alburquerque 2013, p. 93, fig. 1.

82. ASF, MP, 3940, f° 522. Pierre noire, 26,9 × 16,1 cm ; Lankheit 1962, p. 35 ; Visonà 1990a, p. 28, fig. 5.

83. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 17 octobre 1676, transcrite dans Goldberg 1983, p. 337, n. 87. Le jule (*giulio*) est une monnaie romaine de faible valeur équivalente à 1/10^e d'écu romain.

financière. L'absence des deux maîtres cet hiver-là fut des plus totales et le grand-duc ne souhaita pas renouveler l'expérience les hivers suivants⁸⁴. Montauti, contredisant ce qu'il affirmait deux années auparavant, jugea finalement que faire un commerce de ces poses de nu ne renvoyait pas une bonne image de Cosme III. Il pouvait en outre s'avérer risqué de faire venir dans le palais des gens de l'extérieur s'ils n'étaient pas surveillés par un maître⁸⁵. Il conseilla donc au grand-duc d'envoyer les élèves étudier le nu dans l'une des nombreuses autres académies de la ville⁸⁶.

En octobre 1678, il avait été décidé que seuls Petrucci et Ciaminghi iraient aux cours de nu⁸⁷, le grand-duc estimant que ni le sculpteur de bois, Stefano Stefani, ni le modeleur de médaille, Massimiliano Soldani Benzi, n'avaient réellement la nécessité de cette étude⁸⁸. La réponse de Montauti fut sans équivoque : Soldani irait lui aussi étudier le modèle nu⁸⁹. Lorsque celui-ci était arrivé à Rome à la fin de l'hiver précédent, il avait été demandé qu'il étudie le dessin sous la direction de Ferri afin d'être capable de composer lui-même le revers des médailles⁹⁰. Très loin de se limiter au seul métier de médailliste, Soldani devint plus tard un sculpteur virtuose. Après cet hiver-là, les pensionnaires continuèrent à étudier le nu chaque année dans une académie extérieure⁹¹.

Ciaminghi, qui dessinait régulièrement durant sa formation à Rome⁹², devint à son retour à Florence professeur de dessin pour les fils des artisans de la Galleria dei Lavori, pourtant aucun dessin du sculpteur n'est connu. Giuseppe Piamontini et Anton Francesco Andreozzi, tous deux arrivés à Rome en novembre 1681, juste après le départ de Soldani, furent, si l'on en croit la correspondance, beaucoup moins assidus à l'étude du dessin. En avril 1683, Ciro Ferri avait confié à Giovanni

84. Il ne semble y avoir eu aucun cours de nu durant l'hiver 1677-1678; Goldberg 1983, p. 161.

85. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 5 octobre 1678, transcrite dans Lankheit 1962, p. 256-257, doc. 138.

86. Il est impossible de savoir si les élèves florentins se rendirent aux cours de nu de l'Académie de Saint-Luc. En effet, la liste des élèves de cette académie n'existe que pour deux années (1664 et 1675) et n'apporte donc aucune information pour les années qui nous intéressent (1676-1686); voir ASL, 66; cité dans Michel 1988, p. 11, n. 2.

87. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 11 octobre 1678, transcrite dans Lankheit 1962, p. 257, doc. 139.

88. Quelques mois plus tôt, Bassetti avait écrit au correspondant romain, indiquant que Stefani devait arrêter de perdre du temps à dessiner le nu chaque matin car le grand-duc voulait qu'il apprenne surtout à sculpter avec raffinement les feuillages et les grotesques en bois pour les navires. Il devait désormais limiter l'étude du dessin et du modelage aux soirs et aux jours fériés, lorsque les ateliers des sculpteurs de bois étaient fermés (lettre du 21 juin 1678, transcrite dans Lankheit 1962, p. 256, doc. 131).

89. Lettre du 29 octobre 1678, transcrite dans Lankheit 1962, p. 257, doc. 140.

90. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 26 février 1678, transcrite dans Lankheit 1962, p. 255, doc. 128.

91. Lettre de Mancini à Bassetti, Rome, 21 octobre 1684, transcrite dans Lankheit 1962, p. 263, doc. 209.

92. Lettre de Mancini à Bassetti, Rome, 18 décembre 1680, transcrite dans Lankheit 1962, p. 259, doc. 160.

Battista Mancini, correspondant à Rome depuis mars 1679, que les pensionnaires avaient totalement abandonné le dessin. En réponse, il leur fut formellement imposé de mettre de côté la sculpture pour se consacrer, tout l'été durant, au dessin. Cette remise à l'ordre porta ses fruits puisqu'en décembre 1684, ils envoyèrent chacun des esquisses au grand-duc pour témoigner de leurs progrès (à l'exception de Giovanni Camillo Cateni qui préféra envoyer un bas-relief)⁹³.

L'influence de Ciro Ferri sur la sculpture florentine fut majeure, plus encore que celle d'Ercole Ferrata⁹⁴. Ferri avait en effet l'important rôle, en tant que responsable général du programme d'études et professeur de dessin, d'enseigner l'art de la composition. Durant les premières années, il ne vint certes pas aussi souvent que prévu au palais Madame, mais cela ne l'empêcha pas de superviser la formation des jeunes artistes. Il conseillait aux élèves ce qu'ils devaient copier et les faisait travailler sur des dessins d'invention, en particulier sur des compositions intégrant des motifs inspirés de l'antique ou des maîtres modernes. Foggini fit ainsi plusieurs dessins de scènes violentes représentant le plus souvent des batailles et des centaumachies qui étaient un prétexte pour mettre en scène des chevaux et des figures masculines, à la musculature prononcée et aux raccourcis complexes⁹⁵. La manière de Pierre de Cortone, filtrée à travers l'enseignement de Ferri, constitue une source fondamentale du style graphique de Foggini. Le trait fougueux et incisif des études de jeunesse, léger lorsqu'il est à la pierre noire ou fortement appuyé quand il est à la plume, semble être tracé sans lever la main de la feuille, créant ainsi un réseau dense de lignes multidirectionnelles d'un grand dynamisme. Le style du jeune sculpteur n'a plus rien de la tradition florentine de son premier maître, Vincenzo Dandini.

Fig. 5

Ferri devait aussi corriger les dessins des pensionnaires⁹⁶. Plusieurs études datant de l'époque romaine de Foggini témoignent de ces corrections. Dans les très cortonesques compositions de *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*⁹⁷ ou de la *Centauromachie*⁹⁸ apparaissent d'épais traits de correction à la sanguine, attribuables au maître. Un autre dessin,

Fig. 5

93. Lettre de Mancini à Bassetti, Rome, 21 octobre 1684, transcrite dans Lankheit 1962, p. 263, doc. 209.

94. Montagu 1989, p. 13-14; Montagu 1997.

95. Sur les dessins de jeunesse de Foggini, et en particulier sur les diverses centaumachies, voir Monaci 1976.

96. Lettre de Mancini à Bassetti, Rome, 13 janvier 1685, transcrite dans Lankheit 1962, p. 263, doc. 210.

97. Rome, ICG, FC 128774. Plume et encre brune, pierre noire, traces de sanguine, 42,6 × 56,8 cm; Monaci 1977, cat. 17, fig. 16.

98. Monaci 1977, cat. 1, fig. 2.



5. Giovanni Battista Foggini, *Centaumachie*, 1673, plume et encre brune, pierre noire, traits à la sanguine, 28 x 42,5 cm. Rome, Istituto Centrale per la Grafica (FC 128780 ro).



réalisé à la pierre noire rehaussée de craie blanche sur papier bleu, présente quant à lui deux ensembles de figures tracés par des mains distinctes : le groupe central avec Neptune peut être attribué à Foggini, tandis que le groupe de gauche avec le bateau d'Enée, d'une main plus spontanée et légère, correspond au *ductus* de Ferri⁹⁹.

Le maître aida aussi Foggini à élaborer la composition d'un relief que lui avait commandé le grand-duc représentant la *Crucifixion du Christ*¹⁰⁰. Le relief était à l'origine pensé comme pendant à un premier relief en marbre, montrant une *Adoration des bergers*, que le jeune élève venait d'exécuter¹⁰¹. Ferri, qui n'avait pas assez été consulté et avait peu d'estime pour les inventions de Ferrata¹⁰², ne manqua pas de critiquer la composition du marbre de Foggini¹⁰³. Pour la *Crucifixion* en revanche, il aida son élève et s'impliqua réellement dans l'élaboration de la composition¹⁰⁴. Il existe deux dessins d'ensemble : l'un montre une collaboration du maître et de l'élève¹⁰⁵ (l'étude au recto peut être attribuée à Foggini alors que les esquisses du verso, avec des études à la plume pour Dieu le père, sont certainement de la main de Ferri), tandis que l'autre est incontestablement de la main seule de Foggini¹⁰⁶.

Ferri conseillait et corrigeait les dessins des pensionnaires mais la réelle force de son enseignement fut de faire exécuter à plusieurs sculpteurs des compositions qu'il avait lui-même dessinées. Marcellini, le premier, fut employé à modeler les anges dessinés par Ferri et destinés à être fondus en bronze pour l'autel de Santa Maria in Vallicella. Pendant cette période, le sculpteur fréquenta très peu l'atelier de Ferrata mais fut en rapport constant avec Ferri qui suivait de près son travail. En 1685, c'est également Ferri qui fournit l'ensemble des dessins pour la série du Chemin de croix destiné à San Pietro Alcantara. Les reliefs en *tondo* furent ensuite exécutés en terre cuite émaillée par les sculpteurs présents à cette date¹⁰⁷.

99. Rome, ICG, FC 128802. Pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier bleu, 55,3 × 41,2 cm.

Voir Davis 1982, p. 21-23 ; Davis 1986, p. 301, pl. 187.

100. Voir en dernier lieu S. Benassai dans *Plasmato dal fuoco* 2019, cat. 22.

101. Montagu 1973b ; Alburquerque 2019, p. 211-214, fig. 1, pl. XIII.

102. Voir Lankheit 1962, p. 250-251, doc. 85-86.

103. Lettre de Montauti à Bassetti, Rome, 14 avril 1674, transcrite dans Lankheit 1962, p. 250, doc. 85.

104. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 15 octobre 1675, transcrite dans Lankheit 1962, p. 253, doc. 103.

105. Rome, ICG, FC 128782. Pierre noire (recto), plume et encre brune, pierre noire (verso), 42 × 28 cm. Voir Lankheit 1962, p. 36-37 (attrib. à Ciro Ferri) ; Monaci 1977, cat. 16, fig. 14-15 (recto attrib. à Foggini et verso à Ferri).

106. Lankheit 1962, p. 36-37, fig. 85 ; Alburquerque 2016, notice 1.

107. Visonà 1976.

Ferri, qui avait lui-même une certaine expérience dans le modelage de l'argile et avait déjà collaboré avec des sculpteurs avant l'ouverture de l'académie florentine¹⁰⁸, encourageait les sculpteurs à modeler autant qu'ils le pouvaient, estimant qu'il s'agissait d'un élément fondamental de leur formation. L'importance du modelage fut difficile à faire accepter à Cosme III pour qui le but de cette école était de former des sculpteurs à l'art romain de la sculpture en marbre¹⁰⁹. Il n'eut de cesse de critiquer Marcellini qui, peu assidu à l'atelier de Ferrata, préférait le travail de l'argile à la taille du marbre. Ferri et Falconieri durent alors défendre vigoureusement Marcellini. Cosme finit néanmoins par comprendre que «le modelage et le dessin [étaient] une base importante pour les sculpteurs, et particulièrement nécessaires pour qu'ils ne deviennent pas des hommes ordinaires¹¹⁰».

Lors du départ des derniers pensionnaires en octobre 1686, Ferri ne manqua pas d'écrire directement à Cosme III pour lui indiquer qu'il avait tout fait dans l'intérêt des jeunes artistes¹¹¹. Selon lui, les plus prometteurs à cette date étaient Piamontini et Ciaminghi. Il s'agissait d'ailleurs des plus studieux, décrits à une autre occasion comme des «anges», tandis que le peintre Tommaso Nasini et les sculpteurs Anton Francesco Andreozzi et Giovanni Camillo Cateni avaient «péché par désobéissance et insolence¹¹²». Piamontini se révéla en effet être un sculpteur talentueux et le grand-duc lui accorda sans tarder un atelier à la Sapienza où Marcellini l'avait déjà précédé. Ciaminghi, quant à lui, inconnu en tant que sculpteur, se vit offrir rapidement un poste de professeur de dessin à la Galleria dei Lavori. Andreozzi et Cateni, en revanche, nettement moins chaudement recommandés, ne bénéficièrent pas immédiatement des largesses du grand-duc. Ne pouvant pas ouvrir d'atelier à leur compte, ils retournèrent dans l'atelier du sculpteur chez qui ils avaient été formés avant de partir à Rome : Foggini.

Figure moins influente que Ferri dans le cadre de l'académie mais néanmoins essentielle pour la formation des sculpteurs, Ferrata devait principalement enseigner la technique de la taille du marbre à ses élèves. Originellement formé à Gênes auprès de Tommaso Orsolino,

108. Sur Ferri sculpteur, voir Montagu 1973a.

109. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 2 octobre 1674, transcrite dans Goldberg 1983, p. 332, n. 70.

110. Lettre de Bassetti à Montauti, Florence, 6 juin 1673, transcrite dans Goldberg 1983, p. 336, n. 78.

111. Lettre de Ciro Ferri à Cosme III, Rome, 12 octobre. 1686, transcrite dans Lankheit 1962, p. 267, doc. 247.

112. Lettre de Mancini à Bassetti, Rome, 25 décembre 1685, transcrite dans Lankheit 1962, p. 265, doc. 230.



6. Giovanni Battista Foggini, *Crucifixion*, 1677, bronze, 78,5 × 52,1 cm. Florence, Galerie des Offices (inv. A.s.e. 1912, n° 95).
7. Giovanni Battista Foggini, *L'Adoration des bergers*, 1674-1676, marbre, 135 × 86 cm. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (inv. H.CK-532).





8. Giovanni Battista Foggini, *Crucifixion*, 1676, plume, encre brune et pierre noire, 31,9 × 21,3 cm. Collection privée.

Ferrata s'était ensuite rendu à Naples puis à Rome où il travailla pour Le Bernin, mais surtout avec Algardi, dont il acquit rapidement le style et la technique. Peu après la mort d'Algardi, dont il avait hérité d'une partie des modèles, il ouvrit son propre atelier Via Giulia. Sa flexibilité stylistique lui permettant d'exécuter des œuvres pour d'autres artistes, sa vélocité, la richesse des modèles qu'il possédait et les nombreux élèves qui travaillaient auprès de lui firent de Ferrata l'un des plus importants sculpteurs de Rome et l'un des plus prolifiques. Parmi ses élèves, on peut nommer Melchior Caffà (de 1660 à 1667), Leonardo Retti (à partir de 1682 environ) ou encore Camillo Rusconi (à partir de 1684 environ), et son atelier comptait, dans les années 1670, une quinzaine de sculpteurs, d'élèves, d'assistants et de praticiens spécialisés (souvent d'origine lombarde)¹¹³. À l'époque de la création de l'académie florentine, Ferrata, âgé de plus de soixante ans, était donc à la tête d'un vaste atelier. Peu doué dans l'invention, comme il le reconnaissait lui-même, il avait souvent collaboré avec d'autres artistes et réalisé des œuvres d'après les indications et les dessins d'Algardi, du Bernin ou de Pierre de Cortone. Il sut néanmoins transformer cette faiblesse en une méthode d'enseignement, encourageant ses élèves à lui fournir diverses propositions pour chaque œuvre qui lui était commandée¹¹⁴.

On ne sait pas précisément quelle part prenaient les élèves dans l'exécution des œuvres de Ferrata : leur confiait-on une partie de la sculpture à exécuter du début jusqu'à la fin, comme c'était le cas dans l'atelier de Pietro Bracci¹¹⁵, ou bien les élèves participaient-ils à certaines étapes seulement¹¹⁶ ? Les œuvres de Ferrata produites durant la période de l'académie florentine restent assez méconnues. Les seules bien documentées sont celles destinées à la chapelle de la cathédrale de Wrocław en Pologne¹¹⁷. Entre 1679 et 1683, Ferrata sculpta ainsi la statue de *Sainte Élisabeth de Hongrie* et une paire d'anges de la même dimension que la sainte. Il est tout à fait probable que Ciarnighi, Andreozzi, Piamontini, voire Cateni, arrivé à Rome en avril 1683, aient collaboré, avec d'autres élèves de Ferrata, dont Rusconi, à la conception et à la réalisation des sculptures¹¹⁸.

113. Voir Delpero 2019.

114. Baldinucci 1845-1847 (1681-1728), V, p. 390.

115. Desmas 2012, p. 47-49.

116. Voir quelques exemples de collaborations entre Ferrata et certains de ses élèves étudiés par Delpero 2019.

117. Smoliński 2019.

118. Alors que la collaboration de Rusconi est attestée (Bershad 1976; Smoliński 2019, p. 112), celle des autres élèves ne l'est pas.





PAGE PRÉCÉDENTE :

i. Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Corsini.

ii. Giovanni Battista Foggini, *Massacre des Niobides*, 1674, dim., terre cuite. Florence, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (inv. 000).

iii. Carlo Marcellini, *Chute des Géants*, 1674, dim., terre cuite. Florence, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (inv. 000).