DANS LE MIROIR DE LA LITTÉRATURE ARTISTIQUE :

LOMAZZO, ZUCCARI, MARINO

La succession au trône de Charles Emanuel I en 1580 n’apporte aucun changement dans les orientations de la politique culturelle de la Cour de Savoie, laquelle suit les lignes directrices imprimées vingt ans auparavant par le Duc Emanuel Philibert qui avait transféré la capitale du Duché à Turin en 1563.

La consolidation de l’État sur le plan symbolique – une nouvelle image de la dynastie et l’affirmation du prestige de la Cour dans le cadre européen – passait par la « construction d’une nouvelle tradition figurative » déclinée de plusieurs manières. Voici pourquoi la priorité était l’adaptation architecturale et décorative des résidences royales mais aussi le collectionnisme, réalisé par l’achat d’œuvres anciennes et modernes et de collections entières qui se présentaient ici et là dans la Péninsule.

Dans le cadre de cette stratégie  *per verba et imagines* les hommes de lettres remplissaient un rôle tout à fait important, centré sur la célébration de la dynastie et l’élaboration d’une généalogie de la Maison de Savoie en fonction des ambitions politiques et diplomatiques du Duc Emanuel Philibert et de son fils Charles Emanuel I. À ceci il faut ajouter les hommages importants provenant de l’extérieur, entre autres – dans la catégorie de « littérature artistique » - la dédicace à Emanuel Philibert du troisième tome des *Quatre livres de l’Architecture* de Andrea Palladio, imprimés à Venise en 1570, deux ans après le passage de l’architecte à Turin pour le projet du Parc ducal. Le même « bel giardino » de Armida célébré dans la *Gerusalemme liberata* du Tasse (XVI, 9) qui lui aussi avait été reçu à la Cour de Savoie en 1578-79. En restant dans l’aura extrêmement populaire du poème du Tasse, on ne peut oublier la somptueuse édition *in folio* imprimée à Gênes en 1617 avec les illustrations de Bernardo Castello, dédiée à Charles Emanuel I et fournie d’un cadre spécialement conçu pour l’occasion contenant le portrait du duc et trois de ses entreprises, à témoignage de la reconnaissance qu’il s’était procurée dans le monde des arts et des lettres; Charles Emanuel, donc, homme d’armes et poète, durant ses presque trente ans à la tête du Duché. Du temps d’Emanuel Philibert cependant il ne faut pas oublier la référence aux collections des Savoies, référence unique mais significative dont il est question dans l’édition Giuntina des *Vies* (1568) de Giorgio Vasari, dans lesquelles, en parlant du peintre vénitien Paris Bordone, on fait allusion à une commande récente exécutée pour Marguerite de Valois, épouse du Duc de Savoie : « un très beau tableau (…) de Vénus et Cupidon qui dorment sous la protection d’un serviteur, si bien fait qu’on ne peut le loué assez », une œuvre dont on a perdu les traces.

Les œuvres littéraires liées au mécénat artistique de la Cour de Savoie se multiplient à partir des premières années du règne de Charles Emanuel I, en nous donnant un reflet de la politique culturelle ambitieuse du jeune Duc, couronnée par l’arrivée d’artistes éminents, tels que Gabriello Chiabrera et Battista Guarini, qui dédie au Duc l’édition du célèbre *Pastor fido* imprimé à Venise en 1590 et pendant longtemps un des textes les plus influents et commentés de la littérature européenne.

Celui qui a le plus témoigné des intérêts artistiques des Ducs de Savoie et qui les a soutenus dans leurs aspirations vis-à-vis des autres cours européennes, est le peintre, poète et écrivain milanais Giovan Paolo Lomazzo (1538-92). Ses oeuvres écrites, toutes publiées à Milan – entre autres le T*raité de l’art de la peinture, sculpture et architecture (1584),* les deux œuvres poétiques, *Rimes (1587)* et *Rabisch (1589), L’Idée du temps de la peinture (1590) –* contiennent de nombreuses références à la réalité turinoise et à l’activité des artistes lombards au service des Ducs de Savoie. Lomazzo dédie le *Traité* « au sérénissime prince Don Carlo Emanuello, Grand Duc de Savoie et mon seigneur », célébré selon les formules rituelles comme étant un souverain « très libéral et protecteur de tous les arts ». Moins connue la référence dans le premier chapitre du premier livre, traitant de la revendication de la peinture comme art libéral, ou’, parmi les preuves de sa noblesse, on parle de l’exercice de « dessiner et peindre » par les grands souverains comme François I de France et Charles Emanuel de Savoie, en contribuant ainsi au portrait du prince vertueux et artiste.

Cette caractéristique artistique sera élaborée par les historiographes de la Cour et consacrée dans les années successives dans les œuvres de Giovanni Botero e dans les vers de Giovan Battista Marino. Dans le *Traité* on trouve d’autres hommages à la dynastie en la personne du défunt duc Emanuel Philibert, mentionn parmi les preux capitaines. avec les généraux au service de Charles Quint. Mais ce que je voudrais souligner ici c’est la mention dans une liste d’illustres portraitistes – surtout dans la zone des Absbourgs (Scipione Pulzone, Giovanni da Monte, Arcimboldo, Sofonisba Anguissola, Anthonis Mor et Alonso Sanchez Coello) – de peintres de la Cour de Savoie Giogio Soleri et Alessandro Ardente, tout près du miniaturiste milanais Agostino Decio, qui ont fait le portrait du Duc Charles Emanuel. Un hommage à deux artistes bien au deça des autres peintres et qui à nos yeux peut paraître exagéré, mais qui sert à comprendre le réseau des connaissances de Lomazzo dans le milieu des ducs de Savoie. Roberto Giardi avait déjà supposé, sur la base de quelques notes trouvées dans les écrits du peintre milanais pendant son séjour à Turin dans la deuxième moitié des années ’50, une possibilité à ne pas négliger de reconnaître les nombreuses allusions aux œuvres et aux artistes de l’époque de Charles Emanuel dans les textes de Lomazzo et autres sources disponibles.

Dans la suite des années on remarque dans les œuvres imprimées du peintre milanais – *Rimes (1587), Rabisch (1589, Idée (1590)* de plus en plus de références à des rencontres à Turin, à des collections et à des artistes qui travaillent à la Cour de Savoie, ce qui rend encore plus réaliste un séjour de Lomazzo dans la capitale, probablement autour de la neuvième décennie, entre 1584 (publication du T*raité* et 1587 (publication des *Rimes*, deux œuvres significativement dédiées à Charles Emanuel I.

Si d’un côté Giovanni Romano a signalé comment la commande à Ottavio Semino, peintre lombard-gênois, d’une série de tableaux en vue de l’arrivée de l’Infante Catherine en 1585 et de son séjour à Turin, présuppose « une recommandation influente et directe de la part de Lomazzo, avant même que soient publiés les éloges des *Rimes* (1587), des *Rabisch* (1589 et de l’*Idée du temple de la peinture* (1590) » - de l’autre, Marzia Giuliani a mis l’accent sur certains vers des *Rimes* qui témoignent indubitablement d’un séjour de Lomazzo à Turin après 1584. Dans un sonnet du troisième tome intitulé au marquis Filippo D’Este di San Martino, le peintre lettré parle de l’hospitalité reçu par le gentilhomme dans la capitale turinoise et de la présentation au Duc Charles Emanuel de son œuvre (opra), le *Traité* (1584) grâce aux bons offices du baron Paolo Sfondrati. Sfrondrati e D’Este, des personnages importants de la faction espagnole de la cour turinoise qui apparaissent maintenant comme deux régisseurs fondamentaux des échanges artistiques entre Milan et Turin, un trafic auquel participent aussi l’armurier Pompeo della Casa et d’autres artistes importants de la Lombardie espagnole, protagoniste du long et splendide crépuscule du Maniérisme.

Ces indications permettent de mieux comprendre la dédicace au Duc de Savoie de l’œuvre successive de Lomazzo, les *Rimes*, dans laquelle la célébration d’hommes de sciences (les mathématiciens Filippo Ottonai et Giovan Battista Benedetti) et d’artistes de la cour turinoise (Alessandro Ardente), s’accompagne aux éloges d’une ample sélection d’artistes lombards en vie. L’opération se déroule sur deux plans complémentaires : d’une part la tentative d’indemnisation historique de l’école milanaise un peu délaissée par Vasari – le T*raité* et ensuite l’*Idée du temple de la peinture* et ensuite les *Rimes* qui nomme plusieurs artistes actifs entre le Quattrocento e le Cinquecento (Foppa, Bramantino, Zenale, Boltraffio, Luini, Giampietrino, Salaino, Cesare da Sesto, Cristoforo Solari, Gaudenzio Ferrari etc.), d’autre part on assiste à une promotion de l’activité des artistes milanais contemporains, à la recherche de commandes prestigieuses au-delà des limites de l’État de Milan, en consolidant ainsi la »fortune des lombards à Turin », qui durera au moins un siècle.

En considérant cette attitude de parti pris, enracinée dans les rapports de Lomazzo et des artistes milanais avec la cour turinoise, on comprend mieux que les collections des Savoies se trouvent parmi le club très sélect des collections princières comme il est dit dans l’*Idée du temple de la peinture* (1590), à conclusion d’un itinéraire qui part de l’Escorial de Philippe II, à qui est dédié le traité, en passant par les collections impériales, celles du grand-duc de Toscane, pour se terminer par le « musée » de Charles Emanuel I, ou’ se trouvent deux autoportraits de Lomazzo. Dans l’*Idée* on retrouve la mémoire d’un tableau particulièrement cher au duc, le *Rapt des Sabines* de Francesco Bassano, commandé à Venise au début des années ’80 et presque certainement une des toiles turinoises du peintre vénitien, enregistrées sans indication du sujet par Raffaello Borghini dans *Le repos* (1584) avec les autres tableaux de Véronèse achetés par Charles Emanuel I durant ces années. La préférence du jeune souverain pour la peinture vénitienne n’avait pas échappée à Lomazzo, qui déjà dans les *Rimes* avait louangé le *Rapt des Sabines* du duc de Savoie, en l’attribuant par erreur à Palma le Jeune.

Une nouvelle phase de la fortune des entreprises figuratives des Savoies dans la littérature artistique commence au début du Seicento avec les projets pour la Grande Galerie de Charles Emanuel I, le long couloir reliant le château et le Palais Ducal, choisi comme scène de l’exaltation de la dynastie et des collections de la Cour, conçu comme le miroir de tous les aspects du savoir. La décoration de la Galerie est confiée à Federico Zuccari, le peintre théorique qui se présentait à Turin avec d’importantes lettres de créance – entre autres celle du Cardinal Federico Borromeo e celle des Gonzague - après une longue carrière au service des principales cours italiennes (Rome, Urbino, Florence) couronnée par l’appel de Philippe II d’Espagne pour travailler à l’Escorial. Comme on sait, les relations avec Charles Emanuel I se gâtent pour des raisons inconnues pendant que les travaux de la Galerie étaient encore en cours et Zuccari, qui n’était pas aux premiers malentendus avec ses acquéreurs, préféra quitter Turin en 1607, après avoir commencé et en partie terminé les fresques de la voute, la représentation de la sphère céleste. Giovanni Romano a depuis longtemps mis en relief la dyscrasie existant entre les résultats « ephémères » du séjour turinois de Zuccari e l’autocélébration que ce dernier a transmise dans ses œuvres imprimées : l’*Idée des peintre, des sculpteurs et des architectes,*  publié en 1607 tandis qu’il était encore à Turin et surtout le *Passage à travers l’Italie avec l’arrêt à Parme*, publié l’année d’après à Bologne. Des complications, de l’impatience, des tensions avec le duc (et très probablement avec ses collègues) qui ressortent de sa correspondance de cette période il ne reste aucune trace dans le récit officiel publié.

La dédicace à Charles Emanuel I au début du premier tome de l’*Idée* décrit le peintre et son acquéreur engagés dans la mise au point du projet iconographique de la Grande Galerie, auquel le Duc contribue en fournissant des dessins qui contribuent à faire naître la renommée littéraire du projet grandiose voulu par Charles Emanuel I. Parmi les auteurs des textes poétiques qui accompagnent le traité, des noms importants tels que Murtola et surtout le comte-poète Ludovic D’Aglié, un des dignitaires proches du souverain, qui décrit en vers le portrait de Zuccari peintre et théoricien (« si ben, Pittor facondo, col pennel pingi e con la penna scrivi’, signe éloquent de l’estime réservée à l’artiste des Marches dans l’entourage du Duc.

Les mêmes accents se retrouvent dans les pages consacrées au séjour piémontais que Zuccari nous a laissées dans une lettre adressée à Pier Leone Casella (Turin, 6 février 1606) titrée *Diporto per l’Italia* et publiée deux années plus tard à Bologne dans *Le passage à travers l’Italie*. Ici le projet de décoration de la Grande Galerie est présenté avec maints détails, mais encore dans la version concordée avec Charles Emanuel , c’est-à-dire sans tenir compte des modifications apportées aux plans originels et donc des difficultés rencontrées. Zuccari ne veut renoncer aucunement à la paternité de la Galerie turinoise. Dans le *Diporto*, la volonté d’autocélébration et de la construction de son image comme artiste-gentilhomme honoré par les plus grandes Cours européennes est telle qu’elle ne laisse aucune place aux autres peintres qui oeuvrent à la cour de Savoie en même temps que lui.

En même temps, en réduisant au moins en partie les ambitions de Federico Zuccari, se présente à la cour des Savoie Giovan Battista Marino en 1608. Avec une rapidité extraordinaire, le poète napolitain écrit un panégyrique du Duc publié à la fin de la même année et réédité plusieurs fois à Venise, Milan, Rome, Naples et encore à Turin.

*Le portrait du Sérénissime Don Charles Emanuel Duc de Savoie*, qui vaut à son auteur le titre de Cavalier des Saints Maurice et Lazare, commence par une longue invocation à Ambrogio Figino, le peintre milanais qui en 1607 avait remplacé Zuccari dans la direction des travaux de la Grande Galerie (« Saggio Figin che per fatal mistero hai dal fingere il nome e mentre fingi, rendi in guisa il tuo finto eguale al vero », appelé à mettre en peinture l’image de Charles Emanuel telle que présentée par le poète. Ces vers nous montrent une célébration sans égales, par grandeur et qualité poétique, dans l’œuvre d’aucun autre artiste lombard de l’ère moderne. Par l’entremise de Marino, qui se rattache à a fortune littéraire du peintre milanais dans la poésie du XVIe siècle, se révèle la renommée de Figino, surtout en tant que portraitiste, à l’échelle européenne. Ensuite le panégyrique nous apporte une vision grandiose de la Grande Galerie, le poète napolitain ayant flairé la centralité de ce projet dans les ambitions de Charles Emanuel, ce pourquoi il dédie quelques vers aux représentations célestes sur la voute et à la série de portraits de la dynastie le long des parois, sans même faire mention du nom des artistes, y compris celui de Zuccari pourtant célèbre.

La description de Marino s’apparente à celle fournie par Aquilino Copini dans deux épitres en latin d’octobre 1609, dans lesquelles l’homme de lettres et musicien rapporte sa visite de la Galerie en fournissant de précieuses informations sur la position des armoires le long des parois mais sans donner de détails sur les artistes et les œuvres, à part une allusion érudite à Fidias, Prassitele, Policlete, Miron et Lisippe concernant la collection de marbres anciens. C’est ainsi qu’en l’espace de quelques mois le nom de Zuccari disparaît des descriptions de la Grande Galerie et la présence à Turin de Figino, tout en étant limitée en termes de temps, grâce aussi au soutien littéraire de Marino, ouvre à nouveau la route aux artistes lombards sur les chantiers de la Cour.

On aimerait connaître les faits qui ont précédé le soutien de Marino au peintre milanais, puisque déjà dans les *Rimes amoureuses* de 1602 comparaissaient plusieurs sonnets qui se retrouvent dans la G*alerie* (1619), dédiés au portrait de l’amante peint par l’artiste milanais, ou’ il l’appelle « mon Figino » et « très excellent peintre » : est-ce le fruit de contact réel ou uniquement le reflet de la fortune littéraire passée de l’artiste?

La même question se pose pour la relation entre Marino et Morazzone, le seul artiste lombard mentionné dans le T*emple*, panégyrique pour la reine Marie de Médicis, publié à Lyon en 1615 (« e tu che senso e alma infondi ne’color, saggio tra saggi, Morazzone immortale, Apelle Insubro », mais dans ce cas, ne pouvant pas compter sur une tradition littéraire consolidée comme dans le cas de Figino, l’éloge en vers s’explique par la présence de dessins de Mazzucchelli pour la *Galerie* dans la collection du poète napolitain, tout en ne pouvant exclure la possibilité d’une fréquentation directe entre les deux hommes, si par hypothèse Morazzone se trouvait à Turin pendant les années de la présence de Marino à la Cour des Savoie.

Passé en France après le fâcheux épisode de son incarcération à Turin (1611-12), Marino n’oubliera pas de rendre hommage à ses anciens protecteurs, surtout dans son œuvre G*alerie*, publiée une première fois à Venise entre 1619 et 1620, après une longue gestation, et encore dans l’*Adon*, publié à Paris en 1623 avec une dédicace pour Louis XIII. Nous ne nous attarderons pas sur le réseau de rappels et occurrences sur les ducs de Savoie dans ces deux chefs-d’œuvre de la littérature européenne du XVII siècle. Mais cela vaut la peine de mentionner un des *Caprices* de la *Galerie,* consacrés aux collections de Charles Emanuel, les sculptures anciennes et la présentation des différentes sections des *Portraits* des membres de la dynastie : parmi les Princes, Capitaines et Héros on trouve le duc Amédée IV, Emanuel Philibert et Charles Emanuel I, son portrait évoqué par le poète et Figino en compétition, déjà évoqué dans le panégyrique de 1608 (« con colori il Figino, con inchiostri il Marino, prese a ritrar la mia real sembianza »); parmi les ecclésiastiques, le cardinal Maurice de Savoie et parmi les *Femmes*. Catherine d’Habsbourg, épouse de Charles Emanuel, suivie de ses filles, présentées dans un portrait de groupe.

Avec l’*Adon,* l’hommage à la dynastie des ducs de Savoie ajoute son blason parmi ceux des neuf familles princières, « protectrices des muses italiennes », visibles sur la fontaine d’Apollon de l’Ile de Chypre et l’éloge qui va avec des vertus guerrières et poétiques de Charles Emanuel I (IX, 123-124), reprise aussi dans le chant XII (ou’ il est question des capitaines anciens et modernes). On retrouve également les éloges des filles du duc, pour deux desquelles Marino avait déjà composé les épithalames de 1608, dans la galerie des femmes célèbres du XIe chant (XI, 65). Toutefois, du point de vue des arts plastiques, la mention la plus forte du passage à Turin du poète napolitain, se trouve dans la revue des artistes modernes du Ve chant, ou’ dans l’exaltation des peintres milanais appréciés par Charles Emanuel, ceux « per cui Milan pareggia Urbino, Morazzone e Serrano e Procaccino », on sent l’influence exercée sur Marino par la stratégie artistique du Duc de Savoie tout au long de la deuxième partie de son long règne.

Note no.7

Sur cette édition de la *Jerusalem*, voir la note de Bondi dans *Femmes, Cavaliers, Charmes et Folie*. 2013, n.18 pp. 69-71. L’antiporte avec le portrait de Charles Emanuel I doit se lire en continuité idéale avec celle qui ouvre la biographie du père Emanuel Philibert, rédigée par Giovanni Tonso et imprimée à Turin en 1506 (*De vita Emanuele Filiberto Allobrogum Ducis et Sabaudiorum Principis*, sur initiative du duc (le buste du duc a été gravé par Jan Sadeler sur la base des dessins pour un cadre architectural e un portrait fourni par les artistes de la Cour, Rossignolo, Parentani ou Argenta, tel que suggéré par Romano – 1995a, pp.19-20, ou par Giovanni caracca, tel qu’hypothisé par Failla en « *Notre peintre flamand* », 2005, note no.34, p. 146; une édition moderne de la *Vie* de Tonso a été édité par Olivero (Tosi 1596, ed.2014). Voir aussi Olivero dans *le théâtre de toutes les sciences*, 2011, note no.53, p.90.