

Francesco Salviati et les éditeurs I. Les gravures

Alessandro Nova

On n'a pas encore porté assez d'attention aux rapports de Salviati avec la société bariolée gravitant autour du monde de l'édition, depuis les littérateurs déjà célèbres, comme l'Arétin, Caro et Giulio Camillo Delminio, jusqu'aux polygraphes préoccupés de joindre les deux bouts, comme Ludovico Domenichi et Anton Francesco Doni, des imprimeurs exerçant à Venise, tel Francesco Marcolini, transfuge de Forlì, aux graveurs émiliens Girolamo Faccioli et Enea Vico¹. Les limites de cette courte contribution ne permettent pas d'explorer en profondeur un thème aussi vaste, mais il suffit de parcourir la *Vie* de Cecchino écrite par son ami – et rival – Giorgio Vasari pour découvrir un réseau serré de contacts privilégiés, car « il aimait », dit l'historien, « fréquenter les lettrés et les grands »².

Les penchants artistiques de Salviati – son talent extraordinaire pour les inventions subtiles et son amour du détail bizarre – répondaient parfaitement à l'attente et au goût de ce public exigeant, raffiné, imaginaire. La fantaisie débridée de ses compositions en faisait un illustrateur idéal des livres à gravure : si l'on compare les projets de Salviati pour les xylographies de *La Vita di Maria Vergine* (CAT. 135) de l'Arétin, publiée à Venise par Marcolini en octobre 1539, à celles de Vasari pour un autre ouvrage de l'Arétin, *La Vita di Caterina Vergine* éditée l'année suivante³ (CAT. 136), on mesure combien le sens de l'interprétation intelligente est différent chez ces deux contemporains. On peut confronter de même les planches de Salviati et celles de son disciple, Giuseppe Porta, dans *Le ingeniose sorti intitulate Giardino di pensieri* de Marcolini, dont la première édition parut en 1540⁴. Et que dire des dessins « anatomiques » réalisés pour le traité du médecin Guido Guidi (CAT. 133) – échantillons de sévices raffinés et de tortures qui auraient plu au Robbe-Grillet du début des années 1970⁵ ? Salvia-

ti fut un véritable maître dans le domaine du livre illustré et contribua certainement à bien des ouvrages encore non identifiés⁶ : une recherche systématique des livres écrits et publiés par ses amis élargira, à coup sûr, nos connaissances actuelles ; il serait plus difficile, en revanche, de reconstituer le *corpus* des gravures tirées de ses dessins, victimes d'un injuste dénigrement critique et de quelques malentendus. En lisant la lettre enthousiaste de l'Arétin écrite à l'artiste en août 1545 pour le remercier de lui avoir envoyé la *Conversion de saint Paul*, gravée par Enea Vico (CAT. 29), on a peine à croire qu'un aspect aussi remarquable de l'œuvre de Salviati soit ensuite tombé dans l'oubli⁷. La lettre, l'une des plus longues de cet écrivain prolifique, est une source fondamentale pour l'histoire de la critique d'art pendant la Renaissance. Elle révèle non seulement l'extraordinaire talent de l'auteur pour l'*ekphrasis*⁸, mais la grande importance attachée à l'estampe au milieu du siècle, avant que Vasari n'en réduise le rôle à la simple reproduction des idées des autres⁹. Les préjugés envers la gravure et la vogue déclinante de la *maniera* ont fait que l'activité de l'artiste en ce domaine est restée pratiquement inexplorée. Après les rares et vagues notes de Vasari¹⁰, il faut attendre 1912 pour trouver la première trace d'une reconstitution valable du catalogue des planches gravées d'après les dessins de Salviati, et l'enquête n'a guère progressé depuis lors : l'article, par chance, est dû à l'un des plus grands connaisseurs de l'art italien, Hermann Voss, qui a réussi, en une quinzaine de pages, à rassembler de nombreux inédits¹¹ ; pour mesurer la portée de ce travail, il suffit de dire que certaines études données aujourd'hui à Cecchino avaient été attribuées par l'œil averti de Bartsch et celui de Le Blanc à Perino del Vaga, à l'école de Raphaël ou à l'entourage de Bandinelli. D'autres hypothèses



Fig. 1. Enea Vico (d'après Giorgio Vasari), *Afra Mulier Vidua*.

convaincantes ont été avancées par la suite¹², mais aucune analyse systématique des rapports entre Salviati et les graveurs n'a été tentée jusqu'ici. Dans le cadre de ce catalogue, nous pouvons seulement signaler ici les problèmes qui rendent difficile la restitution claire de cette histoire et proposer quelques idées nouvelles.

Malgré les répertoires monumentaux de Bartsch, Nagler et Passavant, malgré les excellentes synthèses élaborées par E. Borea et D. Landau¹³, notre connaissance des graveurs italiens du XVI^e siècle, de leurs personnalités distinctes, comporte encore bien des lacunes. Si Marcantonio Raimondi a été bien étudié¹⁴, on ne peut en dire autant de Caraglio et d'Enea Vico, malgré d'importantes contributions ponctuelles¹⁵. Le cas du Bolognais Girolamo Faccioli (ou Fagioli), plusieurs fois évoqué dans les *Vies* de Vasari, est encore plus décevant. Thieme-Becker lui consacre tout juste dix lignes¹⁶ et nos contemporains n'ont pas exploité non plus toutes les informations fournies par Vasari, qui en parle quatre fois, et non trois comme on le répète souvent¹⁷ : outre la mention des feuilles que lui confie Salviati à Bologne en 1539, Vasari rappelle que Faccioli s'adressa à Parmigianino pour obtenir des dessins à graver¹⁸. Il le cite également dans la *Vie* de Valerio Belli et surtout dans celle de Niccolò Soggi, où il décrit un *Colisée* représenté « en perspective » de Domenico Giuntalodi, gravé sur cuivre par Faccioli et publié par Salamanca¹⁹.

Les historiens modernes ont cherché à cerner la personnalité de cet intéressant graveur. Hermann Voss fut le premier à aborder la question et suggéra de reconnaître sa main dans trois estampes représentant *Adam et Eve avec Abel enfant* (fig. 2), *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel* (CAT. 127), dont le meurtre est représenté à l'arrière-plan, et le *Supplice de Marsyas* (fig. 3)²⁰. Son hypothèse a recueilli une ad-



hésion prudente. Les trois planches, dont on connaît plusieurs états²¹, comportent des textes latins et les dessins ont été donnés à Salviati par Voss, qui les a mis en relation avec le témoignage de Vasari. Une attribution à Cecchino, vers 1539, est plausible, étant donné la présence simultanée d'éléments dérivés de Parmigianino (la position du corps d'Abel n'est pas concevable sans la gravure de la *Déploration du Christ*), de Perino et même de Michel-Ange : dans la « famille d'Adam », la figure musclée de celui-ci est une citation libre, au moins pour la partie inférieure, du personnage dressant une énorme croix dans la partie droite du *Jugement dernier* à la Sixtine²². Un tel hommage pourrait sembler trop précoce, puisque la fresque a été inaugurée en 1541, mais l'œuvre était déjà avancée en 1539 et Salviati, d'une manière ou d'une autre, avait dû réussir à en copier des détails puisque le 11 juillet 1539, l'Arétin pouvait écrire de Venise, au sculpteur Leone Leoni : « Il [Salviati] a rendu



Fig. 2. Girolamo Faccioli (d'après Francesco Salviati), *Adam et Eve avec Abel enfant*.

Fig. 3. Girolamo Faccioli (d'après Francesco Salviati), *Le Supplice de Marsyas*.



Fig. 4. Francesco Salviati, *Ixion et Junon*, Santa Barbara, University Art Museum, collection Feitelson.



Fig. 5. Nicolas Béatrizet (d'après Francesco Salviati), *L'Immaculée*.

pour moi, dans son dessin habile et attentif du *Jugement*, la retenue avec laquelle Michel-Ange étire et arrondit le jeu subtil des lignes »²³ : une analyse qui peut convenir aussi à l'*Adam* de notre gravure.

En ce qui concerne Faccioli, outre l'hypothèse déjà mentionnée de Wilde²⁴, deux autres suggestions méritent d'être discutées. En 1944, Erika Tietze-Conrat publiait une gravure du monogrammiste HFE, dite les *Vendangeurs*, dont l'idée première, selon l'auteur, pourrait revenir à Salviati²⁵. Le point de vue est difficile à soutenir, d'autant que les deux figures du premier plan viennent directement des dessins de Raphaël pour la *Résurrection* de la chapelle Chigi à Santa Maria della Pace²⁶, et c'est avec raison qu'Iris Cheney l'a récusé²⁷. Il est hasardeux aussi de lire le monogramme HFE comme « Hieronymus Fagiolus Emilianus ». D'ailleurs, les caractères stylistiques des *Vendangeurs* et des autres estampes données à ce graveur ne se retrouvent pas dans les trois feuilles étudiées par Voss²⁸.

La proposition récente de Susan Boorsch est beaucoup plus intéressante : suivant un raisonnement analogue à celui d'Erika Tietze-Conrat, elle a pensé identifier le Maître FG, qu'il faudrait appeler GF, avec Girolamo Faccioli²⁹.

Cinq des gravures attribuées à ce maître présentent des sujets traités par Primatice à Fontainebleau de 1541 à 1544. Le peintre, qui retourna plusieurs fois en Italie entre 1541 et 1546, peut très bien en avoir emporté les dessins et les avoir confiés à Faccioli pour faire connaître à ses concitoyens les peintures qu'il avait exécutées en France. L'hypothèse est d'autant plus séduisante qu'une des estampes porte les trois lettres G I R superposées, suivies de la lettre F³⁰. Faccioli est l'unique graveur italien dont le nom correspond à un tel monogramme et ce nouveau groupe de planches nous renseignerait donc sur la carrière de l'artiste dans la période qui suivit immédiatement sa collaboration avec Salviati.

Si le rapport Faccioli-Primatice peut s'expliquer facilement, on doit, en revanche, se demander pourquoi Salviati décida de laisser des dessins à un collègue qu'il aurait connu seulement durant les quelques se-

maines de son séjour à Bologne, avant de gagner Venise. Mais peut-être s'étaient-ils déjà rencontrés à Rome, lorsque le graveur travaillait dans l'atelier d'Antonio Salamanca, comme on le sait par la date de 1538 portée sur la grande planche du *Colisée*, d'après le projet de Domenico Giuntalodi³¹ ; il est probable, toutefois, que la vraie réponse sur les liens Salviati-Faccioli est à chercher dans les contacts entre Parmigianino et le graveur. Quand Salviati arrive à Rome en 1531, il est encore profondément marqué par son passage dans l'atelier d'Andrea del Sarto, comme en témoigne l'*Annonciation* (CAT. 19) peinte trois ou quatre ans plus tard (vers 1534-1535), mais la *Visitation* de S. Giovanni Decollato (pl. I), son premier chef-d'œuvre, daté de 1538, n'est plus une œuvre florentine : l'évolution de Cecchino doit tenir à sa découverte de la manière tardive de Raphaël, celle des tapisseries surtout, et à l'étude du Parmigianino romain, reflétées dans l'étude préparatoire pour la fresque, aujourd'hui au British Museum³² (CAT. 20). L'esquisse montre que Salviati, avant même de partir pour l'Emilie, connaissait à fond le style de Parmigianino, et puisque Faccioli avait déjà demandé à celui-ci de lui donner à graver « ses dessins d'une grâce merveilleuse » (Vasari), il est possible que Cecchino se soit adressé au même graveur, conscient de leurs affinités et attiré par un collègue qui semblait apte à traduire ses projets au burin³³.

Salviati fut toujours pleinement conscient du rôle « promotionnel » joué par la gravure à son époque. Les modèles dont il s'inspire sont Raphaël – avec lequel avait travaillé le Bolognais Marcantonio –, Giulio Romano, Parmigianino, et aussi Le Rosso, qui fait graver ses plus beaux dessins par Caraglio. Et ce n'est pas par hasard que Salviati, en 1545, dédia son œuvre la plus audacieuse, la plus complexe, la *Conversion de saint Paul* (CAT. 29), à un commanditaire éminent, Cosimo de' Medici, et qu'il en adressa un exemplaire à l'Arétin pour que celui-ci, à son habitude, en assure le renom. La *Conversion*, gravée par le tout jeune Enea Vico³⁴, eut un impact considérable sur la peinture toscano-romaine des années 1550-1560³⁵, dépassant

même celui qu'eurent les grands cycles de fresques des palais romains, peut-être déjà peu accessibles à l'époque. Dans son activité infatigable de créateur de modèles pour les livres enluminés (Clovio), les pierres gravées (Giovanni Bernardi), les médailles (Cesati), l'orfèvrerie (Manno Sbarri), les tapisseries (Rost, Karcher) et même la mosaïque, Salviati ne manqua jamais d'assurer la diffusion de ses œuvres par l'estampe. C'était le moyen le plus apte à révéler sa tendance foncière à l'érotisme – voir, par exemple, *Ixion et Junon* (CAT. 77), dont le dessin préparatoire est, pour la première fois, publié ici sous le nom de Cecchino (fig. 4)¹⁰ –, à affirmer le caractère profane de ses compositions religieuses – comme celle de sainte Cathe-

rine sur la roue, les seins maintenus par des bretelles dignes d'une belle de notre temps, exposée aux regards voyeuristes des spectateurs –, enfin à faire connaître au-delà des Alpes, quand il se rendit à la cour d'Henri II, son sens incomparable de l'allégorie (voir CAT. 51)¹¹.

Si les peintures de Salviati sont souvent altérées par l'intervention pesante de ses assistants, ou ruinées par des restaurations anciennes peu discrètes, comme dans la Sala dell'Udienza au Palazzo Vecchio, ses dessins bizarres et les gravures tirées de ses compositions extravagantes reflètent la véritable personnalité d'un artiste qui fut mal accueilli en France, mais qui plairait beaucoup au public français d'aujourd'hui.

1. Les lettres adressées à Salviati par des personnages illustres sont citées çà et là, mais il manque une étude d'ensemble comparable à celles qui ont été consacrées à Vasari ou à Mantegna : voir cat. exp. Arezzo, 1981, et Agosti, 1993-1997.

2. Vasari, BB. V, p. 533.

3. Les œuvres sont reproduites dans M., p. 307. Les xylographies de *La Vita di Caterina Vergine*, publiée vraisemblablement par Marcolini, ont été attribuées à Salviati par Dillon (voir cat. exp. Venise, 1981, p. 324) et par Mortari (M., p. 306), mais les compositions reviennent à Vasari comme l'affirme Alessandro Cecchi.

4. Pour leur identification et pour une analyse exhaustive de la contribution de Cecchino, voir McTavish, 1981.

5. Sur ces dessins, attribués naguère à Primaticcio, voir l'étude fondamentale de Hirst, 1969, p. 19-28 et la notice du présent catalogue.

6. Voir ci-après l'essai de A. Cecchi.

7. Aretino, [1526-1554], éd. 1957-1960, II, p. 84-87.

8. La lettre est minutieusement commentée par Norman Land, 1994, p. 142-150.

9. L'Arétin ne se borne pas à exalter l'inventivité de Salviati, mais loue aussi la transposition de Vico : « Et pour que rien ne manque à cette heureuse invention, le métier du bolognaise Marcantonio est dépassé par le style sûr et hardi du parmesan Enea » (Aretino, [1526-1554], éd. 1957-1960, II, p. 87). Au cours des dernières années, Evelina Borea et David Landau ont beaucoup insisté sur le rôle réducteur exercé par Vasari, influence peut-être par l'aversion de Michel-Ange pour la gravure, comme me l'a suggéré Michael Hirst : voir Landau, 1983, p. 3 ; Borea, 1989-1990, p. 18 ; Landau-Parshall, 1994, p. 103-104. L'indifférence de Vasari à cet égard est confirmée par le fait qu'il ne cite dans les *Vies* aucune des œuvres qu'il réalisa lui-même pour l'estampe : c'est le cas, par exemple, des femmes africaines gravées par Enea Vico (fig. 1).

10. Outre la *Conversion de saint Paul* gravée par Vico, Vasari mentionne « quelques très beaux dessins » laissés par Salviati au Bolognais Girolamo Faccioli en 1539

« pour qu'il les grave sur cuivre et les fasse éditer » : voir ces deux passages dans Vasari, BB. V, p. 525 et p. 518. 11. Voss, 1912/1, p. 30-37 et 60-70. Voir aussi Voss, 1920, I, p. 232-257 (éd. 1994, p. 159-173). Nagler avait déjà proposé quelques bonnes attributions (Nagler, 1843, p. 429-431 et 1860, p. 876).

12. Parmi les apports les plus intéressants, il faut citer *Le Temps (?) et l'Infortune (?) persécutant un homme* (cat. 68 : voir aussi Monbeig Goguel, *supra*, note 18, fig. 4) et *La Mort surprenant une femme devant son miroir* ou *Vanitas*, du monogrammiste M. identifié sans raison avec Agostino Veneziano. A ma connaissance, l'attribution du dessin à Salviati par M. Hirst (1963, p. 164, note 32) n'a plus été discutée dans les études ultérieures sur l'artiste : la gravure est reproduite aussi cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*, p. 268, n° 699, Vienne, 1987, p. 292, Bâle, 1990, p. 42-43, et Düsseldorf, 1992, p. 90. Henri Zerner (1969, p. XLII, A. F. 19) a avancé une autre hypothèse, donnant à Salviati le projet d'une eau-forte exécutée par le Bolognais Antonio Fantuzzi entre 1542 et 1543 : on y voit un satyre, le membre en érection, cherchant à violenter une jeune femme défendue par deux enfants et par un jeune garçon ailé (Eros ?). Mais la paternité de Salviati reste discutable. Il faut ajouter au moins aux planches de reproduction l'*Immaculée* gravée par Béatrizet et publiée par Lafréry (fig. 5) : elle dérive d'une toile tardive – des années 1560 – découverte par Hirst dans la sacristie de San Lorenzo in Damaso à Rome (Hirst, cat. exp. Canberra, 1992, p. 56).

13. Outre les œuvres déjà citées, voir Borea, 1979/1.

14. Shoemaker et Broun, cat. exp. Lawrence, 1981 ; Faietti et Oberhuber, cat. exp. Bologne, 1988.

15. Zerner, 1972/1 ; Zerner 1972/2 ; Borroni

et Kozakiewicz, 1976 ; Ronen, 1977. En ce qui concerne Enea Vico, outre les savantes contributions de Campori dans les *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia*, je pense surtout à un article d'Oleg Neverov, 1984, et à quelques notations dans les publications de Charles Davis.

16. Thieme-Becker, XI, p. 179.

17. La bibliographie la plus complète et la plus à jour sur Faccioli est, malgré quelques imprécisions, celle de Misiti (1994) ; voir aussi, cependant, Massari, 1989, p. 313-318 et Boorsch, cat. exp. Los Angeles, 1994, p. 470-471.

18. Vasari, BB, IV, p. 541 : « Il fit [Parmigianino] encore beaucoup d'autres dessins, et notamment quelques uns pour Girolamo del Lino, et pour Girolamo Fagioli, orfèvre et graveur qui désirait les graver sur cuivre, dessins que l'on tient pour ravissants. » Les rapports entre Parmigianino et Faccioli ont été étudiés par Johannes Wilde dans une thèse inédite, que je n'ai malheureusement pas pu consulter (Wilde, 1918). L'auteur attribue à Faccioli une *Madone avec l'Enfant et le petit saint Jean dans les bras* que Bartsch (1813, XV, p. 47, n° 3 ; *Illustrated Bartsch*, 28, p. 63, n° 3 [47]), avait classée dans les œuvres des disciples de Marcantonio Raimondi et que Popham (1967, I, p. 91 ; 1971, I, p. 12, 234) considère comme anonyme. Pour une autre estampe due peut-être à la collaboration Faccioli-Parmigianino, voir Boorsch, 1996, p. 207, n° 55.

19. Vasari, BB, IV, p. 630, et V, p. 195. Huelsen (1921, p. 145-146) identifie le *Colisée* gravé par Faccioli avec le numéro 18d dans son édition du *Speculum Romanæ Magnificentiæ*. Voir aussi Deswarte-Rosa, 1989, p. 51.

20. Voss, 1912, p. 60-61 : Voss rappelle que Le Blanc attribuait les gravures à Philippe de Soye, dit Sericus, élève de Cornelis Cort, et avait identifié l'auteur de l'un des dessins, celui de *Adam et Eve pleurant la mort d'Abel* (cat. 127), avec Perino del Vaga. Les trois compositions sont en effet très proches de Perino, mais les gravures reviennent à un maître italien. Le thème de la *Déploration d'Abel* est assez rare ; toutefois, Luca de Leyde l'avait déjà gravé en 1529 ; en outre, Béatrizet avait illustré le thème du fratricide dans une estampe datée de 1540, représentant l'assassinat d'Abel. Les trois planches attribuées au couple Salviati-Faccioli sont étudiées également par Oberhuber, dans cat. exp. Vienne, 1966, p. 188.

21. Voir Borea, cat. exp. Florence, 1980, *Il Primato*, p. 271. Tant sur le deuxième que sur le troisième état, apparaît la signature de Lafréry, dont l'imprimerie était à Rome. Pour le *Supplice de Mersyas*, voir aussi Massari, 1989, p. 316.

22. Voss, 1920, p. 250 (éd. 1994, p. 169), a noté des affinités encore plus étroites avec la figure de gauche dans le *Sacrifice de Noé* sur la voûte de la Sixtine, mais le type de musculature renvoie aux modèles du *Jugement*.

23. Aretino, [1526-1554], éd. 1957-1960, I, p. 130-131.

24. Voir plus haut, note 18.

25. Tietze-Conrat, 1944.

26. Voir Johannides, 1983, p. 210, n° 310-311.

27. Cheney, 1963, II, p. 633-634.

28. Sur le monogrammiste HFE, voir *Illustrated Bartsch*, 31, p. 297-303, n° 1-5 (461-464), sous le nom de « monogrammiste H. E. », et Röske, 1994, p. 45-46. On trouvera d'importantes observations sur le monogrammiste HFE ou HE dans Passavant, 1864, p. 153-154 et dans Boorsch, 1996, p. 206, n° 6, K. Oberhuber (cat. exp. Vienne, 1966, p. 170) ne trouve

pas convaincante l'identification du monogrammiste HFE avec Faccioli, suggérée par E. Tietze-Conrat ; Massari (1989, p. 314) trouve l'attribution plausible, mais récuse l'implication de Salviati. Plus récemment Andrea de Marchi a proposé le nom de Girolamo da Treviso il Giovane (communication au colloque *Dosso Dossi e il suo tempo*, II, Trente, 3-5 avril 1997).

29. Boorsch, cat. exp. Los Angeles, 1994, p. 337-343 et 470-471. Sur les rapports éventuels entre Faccioli et les artistes émilien – Aspertini, Primaticcio, Parmigianino – voir Boorsch, 1996, p. 206-207.

30. Il faut rappeler à ce propos que la gravure du *Colisée*, dessinée par Giuntalodi et publiée dans le *Speculum* de Salamanca (voir plus haut, note 19), est signée par Faccioli avec le monogramme « F » gravé sur le médaillon du couvre-chef de la figure soutenant le cartouche où figure l'inscription latine.

31. Voir Deswarte-Rosa, 1989, p. 51.

32. Hirst, 1961, p. 236-240.

33. Comme beaucoup d'autres graveurs (Caraglio, par exemple), Faccioli était aussi orfèvre et il ne faut pas oublier que Salviati commença sa formation chez un orfèvre. Rien ne prouve, toutefois, que Cecchino ait jamais pensé à graver lui-même ses dessins.

34. Né en 1523 (Massari, 1989, p. 253), Vico avait seulement vingt-deux ans quand il grava la *Conversion* : il est curieux de noter que Salviati aimait s'entourer de collaborateurs émilien et surtout romagnols, mais cette préférence pouvait être plus ou moins liée à l'intérêt que les créateurs de majoliques portaient aux dessins du Florentin. Parmi les artistes d'Emilie et de Romagne travaillant avec lui, on peut citer non seulement Vico et Faccioli, mais aussi Marco Marchetti, de Faenza, Giovanni Bernardi, de Castelbolognese, Francesco Menzocchi, de Forlì (qui travailla en 1539 au palais Grimani de Venise), Francesco Marcolini, de Forlì, Giovanni Battista Armenini, de Faenza, Antonio Gentili, également de Faenza. On compte aussi dans son entourage des Français et des Espagnols, très peu de Florentins.

35. Le projet de Salviati remonte à avant 1545, puisque de nombreuses figures sont déjà reprises littéralement dans la frise représentant l'*Histoire de Scipion* au palais des Conservateurs, à Rome : la date de 1544 a été mise au jour au cours de restaurations (sur cette date, voir Guerrini, 1985/1, p. 91, et Guerrini, 1985/2, p. 105). Cela confirme le témoignage de Vasari : « Entre autre chose, il acheva un dessin qu'il avait commencé longtemps auparavant à Rome » (Vasari, BB, V, p. 525). La gravure a été utilisée par Pedro de Rubiales dans la *Conversion de saint Paul*, de S. Spirito in Sassia, à Rome, datée de 1545 (Bologna, 1959, p. 21-22), et, plus librement, par Vasari. Pour le tableau de la Galerie Doria, voir cat. 29 et 30.

36. Selon Bartsch (1813, XV, p. 99-100, n° 60, *Illustrated Bartsch*, 28, p. 204, n° 60, App. [199]), la manière du graveur était très proche de celle de Caraglio et il a peut-être utilisé un dessin de Perino del Vaga. Le projet a été attribué à Salviati par Voss, 1920, p. 250 (éd. 1994, p. 169). Le dessin (Santa Barbara, University Art Museum, collection Feitelson), très abîmé, mais d'une extraordinaire qualité, a été publié comme Daniele da Volterra par Serros (cat. exp. Santa Barbara, 1983, p. 34-36). Sur l'érotisme délibéré de Salviati, voir cat. 71.

37. Sur le départ de Cecchino pour la France, que l'on situe aujourd'hui vers le printemps 1556, et sur son séjour au-delà des Alpes – qui semble s'être prolongé jusqu'à l'hiver 1557-1558 –, voir Cheney, 1992, p. 157-158.