



**Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo.
Pour une étude de la tradition des dessins d'après
l'antique,
Ginette Vagenheim**

► To cite this version:

Ginette Vagenheim. Des inscriptions ligoriennes dans le Museo Cartaceo. Pour une étude de la tradition des dessins d'après l'antique, . Quaderni Puteani , 1992, Cassiano dal Pozzo's Paper Museum, 1, pp.79-104. hal-01829864

HAL Id: hal-01829864

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01829864>

Submitted on 20 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CASSIANO DAL POZZO'S PAPER MUSEUM

Volume I



DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO POUR UNE ETUDE DE LA TRADITION DES DESSINS D'APRES L'ANTIQUE

Ginette Vagenheim

1. Introduction

Mon intention est de proposer une étude sur la tradition des dessins d'après l'antique entre XVI et XVIIe siècles. J'ai choisi d'examiner la tradition manuscrite des monuments épigraphiques, de Pirro Ligorio jusqu'au *Museo Cartaceo*, en raison de sa particularité. En effet, les dessins d'inscriptions gravées sur monuments figurés que l'on trouve dans le *Museo Cartaceo* portent la marque de l'officine du faussaire où ils ont été créés de toutes pièces; marque indélébile que l'on reconnaît également dans des recueils antérieurs au *Museo Cartaceo*. Cette particularité, en facilitant l'identification des diverses étapes de la transmission des inscriptions ligoriennes, permet de vérifier avec plus de certitude la pertinence mais aussi les limites de la méthode. Celle-ci s'inspire de la méthode appliquée à la tradition et critique des textes classiques et trouve sa légitimité dans le fait que les dessins en question sont généralement accompagnés d'un texte épigraphique.¹ Toutefois, l'image aussi subit parfois les mêmes vicissitudes que le texte: c'est ainsi que la couronne de laurier, qui orne le tympan de la stèle funéraire dans le dessin original A de Pirro Ligorio (Fig. 1a), qui n'apparaît pas dans la copie b du XVIe siècle établie sur A (Fig. 1b), mais bien dans la copie c du XVIIe siècle (Fig. 1c) est l'indice d'une dépendance *recta via* de c par rapport à A. J'ai donc voulu voir si l'extension aux images sans texte de certains des critères de la critique textuelle pouvait aboutir à l'établissement de *stemma codicum* pour les recueils de dessins d'après l'antique, et m'interroger ensuite sur les raisons qui ont suscité l'intérêt pour les dessins ligoriens, et donc leur diffusion et les modalités de celle-ci. Telles motivations n'ont pas encore été formulées, ou du moins pas clairement, sauf peut-être par Anthony Blunt.

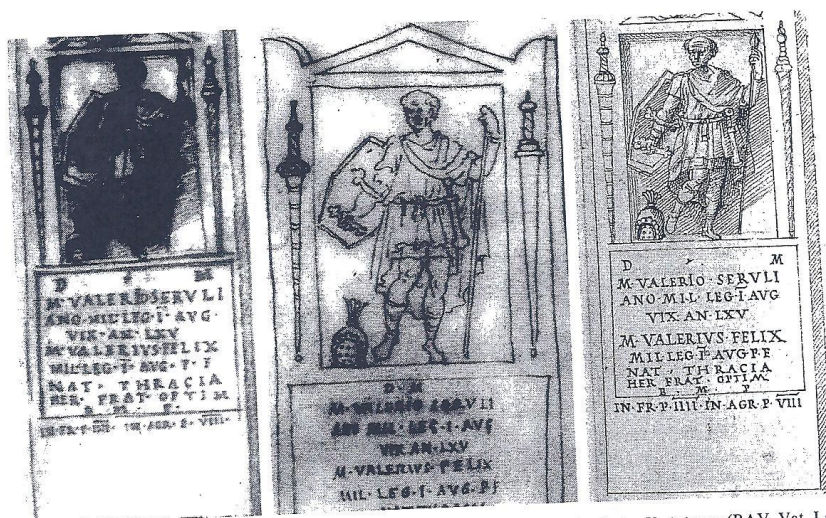
2. L'analyse de Anthony Blunt

Dans son étude sur le *triclinium* dans l'art religieux parue en 1938-39, dans le deuxième numéro du *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,² Blunt révélait de manière

¹ C'est la même méthode que les auteurs du *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) ont appliquée aux inscriptions, aboutissant ainsi à l'établissement des *stemma codicum* des recueils épigraphiques. Je n'envisagerai pas la tradition du texte dans cette étude. On pourra consulter à ce propos G. Vagenheim, "Les ins-

criptions ligoriennes. Notes sur la tradition manuscrite", *Italia medioevale e umanistica*, 31, 1987, *passim*.

² A. Blunt, "The Triclinium in Religious art", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938-39, pp. 271-6.



1. (a) Dessin ligorien du *Serulianus* (BNN, XIII, B. 8, f. 53), copié (b) dans le *Codex Ursinianus* (BAV, Vat. Lat. 3439, f. 127r) et (c) dans le *Franks volume II*, n. 203.

persuasive combien les artistes autour de Cassiano dal Pozzo étaient tributaires des recherches des antiquaires et érudits du XVI^e siècle sur la forme du *triclinium* antique que tels artistes représentaient dans les scènes religieuses. Et de citer comme exemple, parmi les sacrements peints par Nicolas Poussin, celui de la Pénitence (le repas chez Simon) et celui de la Communion (la dernière Cène). Les ouvrages qui eurent une influence sur les artistes du XVII^e siècle sont tout d'abord le *De arte gymnastica* (1573) de Girolamo Mercuriale. Celui-ci eut le mérite de fournir pour la première fois la forme précise du *triclinium* antique.³ L'autre est le *De triclinio romano* du théologien espagnol

³ Bien qu'il cite la première édition de 1569, il est probable que Blunt fasse allusion à la seconde édition de 1573 qui est la première à avoir des illustrations dont deux représentent le *triclinium*, aux pp. 55-6. La première édition porte le titre suivant: *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae nostris temporibus ignoratae libri sex in quibus exercitationum omnium vetustarum, genera loca, modi, facultates et quicquid denique ad corporis humani exercitationes pertinet, diligenter explicatur opus non modo medicis, verum etiam omnibus antiquarum rerum cognoscendarum et valetudinis conservandae studiosis admodum utile, auctore Hieronymo Mercuriali Foroliviensi medico et philosopho, Venetiis, apud Iuntas, 1569*. La deuxième édition, enrichie et illustrée de 23 figures, fut publiée en 1573 et dédiée à l'empereur Maximilien II. Elle fut republiée en 1577 cette fois à Paris, apud Jacobum du Puys, avec la préface de 1573, et en 1583. La troisième édition est de 1587 et contient une illustration en plus. Une quatrième édition vit le jour en 1601, avec un appendice de

Mercuriale intitulé: *De accubitus in cena antiquorum origine dissertatio*, et deux figures supplémentaires pour illustrer ce nouveau discours. Elle fut republiée plusieurs fois, d'abord à Venise en 1644, puis à Amsterdam en 1762, aux frais de Andreas Frisius, qui précise que l'édition est *novissima, aucta, emendata, et figuris authenticis Christophori Coriolani exornata*. On y trouve neuf autres figures. L'édition de Frisius fut publiée à son tour à Venise en 1737, dans le volume III (col. 445-730) de Joannes Polenus. Il existe une traduction en castillan: F. de Paulo Abril, *Arte gimnastico-medica*, Madrid, 1845 et trois traductions en italien: G. Rinaldi, *Dell'arte ginnastica*, Faenza, 1856, A. Bianchini, *Il trattato dell'arte ginnastica di Geronimo Mercuriale ristretto e volgarizzato*, Imola, 1884 et I. Galante, *Dell'arte ginnastica*, Rome, 1960. I. Paoletti, "Geronimo Mercuriale e il suo tempo", Lanciano, 1963; J. Ulmann, *De la gymnastique aux sports modernes*, Paris, 1965, pp. 97-109; Y. Nutton, "Les exercices et la santé: Hieronymus Mercurialis et la gymnastique médicale",

Pedro Chacón, publié sept ans après sa mort en 1588 par Fulvio Orsini, le bibliothécaire du Palais Farnèse. L'érudit romain y ajouta un appendice sur le même sujet.⁴ Les deux auteurs y affrontent le problème de l'application des découvertes archéologiques à l'interprétation des scènes de repas décrites dans le Nouveau Testament. Lors de la quatrième édition du *De arte gymnastica* (1601),⁵ Mercuriale se joindra au débat en ajoutant à son livre un paragraphe sur la question. Les arguments de Chacón,⁶ d'abord débattus en milieu spécialisé par les hommes d'Eglise,⁷ seront ensuite diffusés à travers les traités sur l'art religieux.⁸ L'influence directe de tels ouvrages sur les auteurs du XVII^e siècle, poursuit Blunt, apparaît dans le thème d'une série de 32 dessins des volumes 43-44 du *Museo Cartaceo*, conservés à Windsor Castle, qui représentent des scènes de *triclinium* empruntées aux monuments antiques. Tel album de dessins était précisément accessible aux artistes qui, comme Poussin, gravitaient autour de Cassiano dal Pozzo.

3. Les sources du *De arte gymnastica* et sa place dans le débat théologique à propos du *triclinium*

Précisons tout d'abord quelques points de l'analyse de Blunt. Il existe une genèse du dessin du *triclinium* tel que nous le présente Mercuriale: la première édition du *De arte gymnastica* (1569), dédiée au cardinal Alessandro Farnese, illustre mécène et patient du médecin de Forlì,⁹ n'a pas d'illustrations; Mercuriale y expose sa conception de la forme du *triclinium* telle qu'il l'a déduite des sources littéraires antiques et des discussions avec d'autres érudits versés dans l'étude de l'antiquité, à savoir Ottavio Pantaga-

dans *Le corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1987*, Paris, 1990, pp. 295-308; O. Nussbaum, "Zum Problem der runden und sigmaformigen Altarplatten", *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 4, 1961, p. 18 passim; G. De Angelis D'Ossat, "Mobilità e funzioni delle mense paleocristiane a 'sigma', la comunione dei laici", dans *Atti del III congresso nazionale di archeologia cristiana*, Trieste, 1974, p. 33.

⁴ P. Ciacconius, *De triclinio romano*. Fulvii Ursini appendix, Rome, 1588. L'édition contient quatre illustrations que l'on retrouvera dans l'édition de 1590. En 1664, Frisius réédite l'ouvrage auquel il ajoute, en raison de l'affinité de sujets, l'appendice de Mercuriale à la quatrième édition de 1601, et quinze illustrations supplémentaires. On trouve une autre édition en 1689 republiée en 1758 à Leipzig par I.M.L. Teubner. A propos d'Orsini et du *De triclinio romano*, on consultera: P. de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, (Bibliothèque de l'Ecole des hautes études, 74), Paris, 1887, p. 52 et passim. Orsini dédie le livre de Chacón à Sixte-Quint tandis qu'il s'adresse, au début de son appendice (p. 53), au cardinal Alessandro Peretti, neveu du pape. Dans l'appendice, qui est beaucoup plus long (pp. 61-192), Orsini s'emploie à recueillir les sources littéraires antiques, omises par Chacón, qu'il commente et parfois émende sur base de ses manuscrits ou par conjecture, ainsi que le plus grand nombre de témoignages archéologiques tels que les monuments antiques dont il nous fournit une description soignée (pp. 122, 130, 139); les inscriptions (p. 176) et les monnaies (p. 186).

⁵ Mercurialis, *De arte gymnastica libri sex ... quarta editione correctiores, et auctiores facti*, Venise, 1601.

⁶ En effet, la réflexion sur les textes bibliques, dans le *De triclinio romano*, n'apparaît que dans la partie du livre due à Chacón; celui-ci, après avoir examiné les auteurs classiques, qu'il commente et corrige à la manière d'Orsini et fait allusion aux monuments antiques (pp. 1-44), produit les passages du Nouveau Testament susceptibles de confirmer son opinion sur l'usage du *triclinium* au temps du Christ (pp. 44-50). Il commence ainsi: "Atque ut ad id tandem veniam, cuius gratia haec omnis a nobis est suscepta, atque instituta oratio; in iis conviviis, quae Dominus, et Redemptor noster dum inter homines versaretur, inisse memoratur, omnia more Romano administrata fuisse, certis quasi indicibus reperiemus."

⁷ Blunt cite le commentaire à Ezéchiel de Jeronimo Prado et Juan Bautista Villalpando, publié à Rome en 1596-1604, dans lequel les auteurs reprennent les thèses de Chacón: Blunt, *op. cit.* (note 2), p. 272. L'ouvrage en trois volumes porte le titre suivant: *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus*, Rome, 1596-1604.

⁸ L'allusion au livre de Chacón apparaît dans certaines éditions du *De historia ss. imaginum et picturarum* de Joannes Molanus (1594 et 1619), et l'on trouve une brève allusion à la question dans le *De pictura sacra* du cardinal Frédéric Borromée publié en 1624: Blunt, *op. cit.* (note 2), p. 272.

⁹ En effet, Mercuriale est originaire de Forlì et non pas de Florence comme le pense Blunt; par consé-

tho, Onofrio Panvinio et Pirro Ligorio.¹⁰ La deuxième édition est illustrée (1573) et accompagnée d'une lettre de dédicace à l'empereur Maximilien II.¹¹ Elle contient deux gravures de *triclinium* dont la première (Fig. 2b) est exécutée à partir d'un dessin de Ligorio¹² (Fig. 2a). L'autre gravure représente un monument antique que Mercuriale a vu dans la maison de Paolo Ramnusio à Padoue.¹³ Mercuriale ne dit pas si les renseignements qu'il fournit dans son livre à propos de la scène représentée sur le marbre de Padoue lui viennent de l'"antiquario" napolitain.¹⁴ Toutefois, l'éloge adressé à ce dernier, quand il mentionne son dessin, laisse entendre à suffisance que Mercuriale profita de l'enseignement de celui qui passait pour le spécialiste de la question dans les milieux érudits de l'époque.¹⁵ Le dessin ligorien (Fig. 2a) transmis par Mercuriale (Fig. 2b) apparaît déjà dans l'œuvre manuscrite de Ligorio intitulée *Delle Antichità romane*,¹⁶ avec un commentaire sur l'usage du *triclinium* (Fig. 2c):

"Dell'uso del triclinio, in più luoghi havemo parlato nelle nostre ricollette dell'antichità. Del cui modo come in esso cenavano, si vede in questo ritratto di quella scoltura trovata nella Via Appia in una tabola di marmo di mezzo rilievo, ove si vede padre et madre et figliuoli scumbere [sic] attavola, sulletto come usavano gli antichi nelle loro cene stare a tre per tre per letto. Per cio che essi cenando et cumbendo stavano à poggianti per segno di lieta et riposata cena." [J.a. II. 15 f.44r]¹⁷

quent, l'hypothèse selon laquelle Mercuriale et Stradanus ont pu se rencontrer à Florence n'est pas fondée: Blunt, *op. cit.* (note 1), p. 273. Le médecin vécut à Rome sous la protection du cardinal Farnèse de 1562 à 1569: A. Palmerini, "Mercuriale Girolamo", in *Enciclopedia italiana*, XXII, Rome, 1934, p. 891. Une riche bibliographie se trouve à la fin de la traduction de Galante, *op. cit.* (note 3).

¹⁰ "Sententia nostra, de vera accubitus forma, quam primi forsan omnium Romae Octavio Pantagatho, Onuphrio Panvino, aliisque gravissimis viris, et postremo Patavij Ligorio, absque marmoris ullius testimonio, ac sola conjectura proposuimus, librorumque auctoritatibus utati sumus, apertissime confirmatur" (1573, p. 54). Une bibliographie choisie de ces auteurs dans Vagenheim, *op. cit.* (note 1), p. 199 et *passim*.

¹¹ La réputation de Mercuriale était telle que l'empereur l'appella à la cour de Vienne où il voulut le garder: Palmerini, *op. cit.* (note 9), p. 891.

¹² "Alteram [picturam] ad tripodem coenantium, ut plerumque solebant, Ligorius maximae auctoritatis antiquarius ex vetustis monumentis communicavit" (p. 54). La découverte du dessin original de Ligorio et la bibliographie concernant les rapports entre Ligorio et l'œuvre de Mercuriale sont signalées dans Vagenheim, "Some Newly-Discovered Works by Pirro Ligorio", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 1988, pp. 244-5.

¹³ "Alteram [picturam] ex antiquissimo, et omnium rarissimo marmore, quod in Paulli Rhamnusii ... luculentis aedibus Patavij conspicitur, accurate, et fideliter repraesentari fecimus" (p. 56).

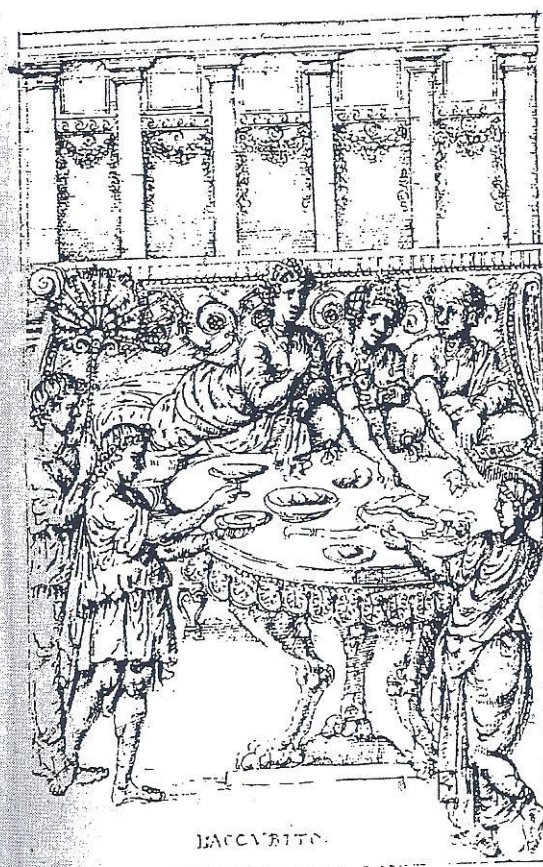
¹⁴ "J'utilise le terme dans le sens de la lettre qu'Alessandro de' Grandi, ambassadeur à Rome d'Alphonse II, adresse au duc de Ferrare: "Un antiquario, il quale è il primo di Roma ... eccellentissimo ... non nella professione sola delle medaglie, ma ne' disegni, nelle fortificazioni et in molte cose, è stato soprastante alla fabbrica delle fortezze di Roma, ha servito tutto il mondo et il cardinal di Ferrara principalmente: si chiama Pirro Ligorio" (Vagenheim, *op. cit.* (note 1), p. 258).

¹⁵ Ainsi, Blaise de Vigenère, un autre archéologue, commentant la même gravure, parle de Ligorio en ces termes: "Ceste autre figure qui nous vient de la vigilance et dextérité de Pirro Ligorio excellent antiquaire, lequel l'a le premier de tous detérée par manière de dire, d'un marbre presqu'incognu iusqu'à luy, nous montre en premier lieu la forme d'un Tricline" (*Les Decades qui se trouvent de Tite-Live en françois avec des annotations et figures pour l'intelligence de l'antiquité romaine* ... , Paris, 1617, dernière édition, p. 1135). Il se peut que Vigenère ait utilisé la deuxième édition de Mercuriale (1573) car les deux gravures du *triclinium* ainsi que celle du *lavacrum* qui se trouvent au début du *De arte gymnastica* apparaissent dans le même ordre chez l'archéologue français, et l'éloge adressé à Ligorio semble une traduction du texte de Mercuriale. Dans ce cas, Denise Métral aurait eu en partie raison de penser que: "Vigenère a donc pu emprunter les gravures (*lavacrum* et *triclinium*) à des publications de Ligorio et n'être pas le premier à les avoir publiées" (*Blaise de Vigenère archéologue et critique d'art (1523-1596)*, Paris, 1939, p. 196).

¹⁶ La bibliographie se trouve dans Vagenheim, *op. cit.* (note 1), *passim*.

¹⁷ Ligorio poursuit en narrant les occasions pour lesquelles les Anciens se mettaient à table, l'origine du nombre trois (*triclinium*), qu'il recherche chez Plutarque et Vitruve, du nombre quatre chez Horace et du nombre deux chez Plaute, ses scholiastes et les auteurs grecs. Il cite ensuite d'autres auteurs qui parlent du *triclinium* comme Quintilien, Juvénal et Cicéron et signale les variantes graphiques du mot *triclinium* chez les poètes. Au début de son commentaire, Ligorio déclarait avoir parlé du *triclinium* à plusieurs reprises dans son œuvre: il existe en effet un autre commentaire similaire au précédent, dans un de ses manuscrits, peu connu, conservé à la Biblioteca Comunale Ariostea (II.384): *Compilazione dell'antichi convivii detti symposii, di Pyrrho Ligorio patritio neapolitano, et cittadino romano, opera dedicata al nobile signore Augustino Mosti ferrariense*: "Il triclinio era

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACFO



2. Monument avec scène de triclinium, copié (c) par Ligorio dans les *Antichità Romane* (BNN, XIII, B. 7, f. 44v), puis (a) pour Mercuriale dans une recueil de dessins de l'Archivio Borromeo, Stresa, et de là (b) gravé pour le *De arte gymnastica*, p. 55.

Le dessin ligorien constitue également le point de départ d'une réflexion de Mercuriale sur les rapports entre l'archéologie et le Nouveau Testament. Bien avant Chacón et Orsini, lors de la deuxième édition du *De arte gymnastica* (1573), l'auteur avait, le premier, soutenu la thèse que certains passages des Écritures ne se comprenaient qu'à la lumière des découvertes archéologiques concernant le *triclinium*; ainsi, si l'on admettait que les Juifs avaient introduit le *triclinium* dans leurs demeures – selon le principe qui veut que les peuples soumis adoptent les coutumes du conquérant,¹⁸ – on comprenait alors comment Marie Madeleine avait pu laver les pieds du Christ tout en se tenant debout derrière lui (*stans retro secus pedes eius*); on se figurait mieux aussi, poursuit Mercuriale, la position de Jean appuyé contre la poitrine de Jésus au cours de la dernière Cène.¹⁹ Par conséquent, Chacón et Orsini n'auraient fait que plagier l'œuvre de Mercuriale; celui-ci laisse éclater son indignation dans le paragraphe ajouté à la quatrième édition du *De arte gymnastica* (1601).²⁰

"Petrus Ciaconus et Fulvius Ursinus rerum antiquarum peritissimi, quique multis annis post meam gymnasticam de triclinio scripserunt, proculdubio ad veritatem accubitus accesserunt, atque si aequus lector nostras cogitationes illorum scriptis comparare velit, certe statim animadvertet, fere quicquid hac de re boni dixerunt, e nostro libro accepisse, praeterita tamen memoria." [p. 66]²¹

La forme du *triclinium* telle que nous la transmet Mercuriale est donc le résultat d'une longue recherche commencée sur les sources littéraires et menée à terme grâce à l'apport de l'archéologie; plusieurs érudits contribuèrent à cette opération, parmi lesquels Pantagatho, Panvinio et notamment Ligorio qui joua un rôle prépondérant dans le domaine de l'archéologie. Dès la première représentation du *triclinium* dans le *De arte gymnastica* (1573), la recherche archéologique engendre chez Mercuriale une réflexion d'ordre théologique et c'est cette double préoccupation qui est probablement à l'ori-

rotondo et ornato di figure di virtuose significazioni, per che quivi significava si ragionava di cose morali et di quella antica usanza degli huomini che saviamente mostrarono gli Greci loro fatti, per che il triclinio era sacro alle Muse, ad Apolline, ad Hercole, ad Aesculapio et sue figliole ... et in questo luogo del triclinio si discumbeva, a tre per tre per letto, ad honore delle Muse che pria furono tre, ..." (ff.5v-6r).

¹⁸ C'est la même thèse qu'énoncera Chacón: "Hebraei iam inde a Pompeio in ditionem potestatemque Romanorum redacti (ut erat ea gens in iis, quas patriis legibus non obviarent, in adulationem profusa) ad victoris dominantisque populi instituta se victusque sui rationem accommodaverant" (p. 45). Les recherches de Mercuriale et de Chacón sur le triclinium, qui se situent dans le contexte général de la Contre-réforme, sont loin d'être isolées: je me limiterai à citer le manuscrit inédit d'Ulisse Aldrovandi (vol. III A 257-304), fruit d'une étude qu'il fit précisément pour le cardinal Paleotti: *De modo accumbendi in mensa apud antiquos et de triclinis antiquorum dissertatio*: P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna, 1984, p. 62; F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Rome, 1986, p. 60. A la même page est reproduit en couleur le tableau de Cigoli représentant le Repas chez Simon.

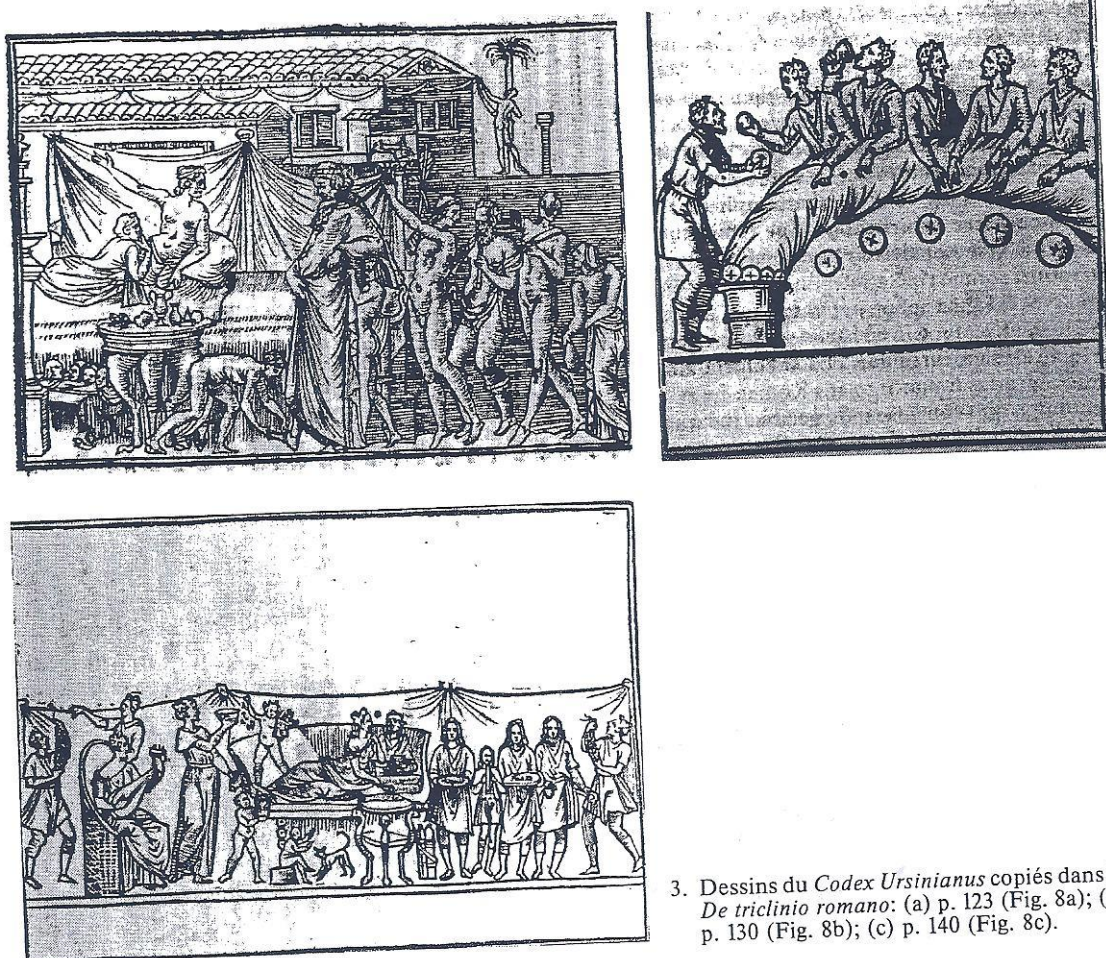
¹⁹ "Iam vero Maria Magdalena ut stans retro pedes Christi coenantis laverit, atque Joannes supra eiusdem Christi pectus recubuerit, ex hac eadem Rham-

nusiani triclinij figura, secus quam pictores antiquarum rerum ignari faciant, sine labore conijcitur" (1573, p. 54).

²⁰ "Appendix ad caput antecedens ubi iterum de accubitu et de Mariae Magdalene historia tractatur".

²¹ En outre, certaines observations d'Orsini sur les monuments antiques (p. 131) se trouvaient déjà chez Mercuriale (1601, p. 54 segg.). On pourrait penser que la gravure du *triclinium* de Padoue, qui illustre le commentaire de Chacón (p. 51), est également inspirée du dessin de Mercuriale (p. 56), bien que dans la lettre au lecteur, Orsini laisse entendre que Chacón possédait déjà le dessin: "Triclinij autem Patavini exemplum tale plane edidimus, quale in exemplari suo Ciacconius reliquit". A la p. 28, Chacón parle lui-même du monument: "Ea omnia in marmoribus expressa videmus: sed maxime in patavino triclinio, quod ex antiquissimo lapide effectum inferius dabimus" (1588). En outre, dans l'édition de 1689, republiée en 1758, l'éditeur, dans sa lettre au lecteur, parle du marbre de Padoue en ces termes: "servata eadem quam ex Patavino marmore expressit, triclinii figura: cuius lacunas et defectum ita Ciacconius supplevit, ut fere aliam reddidisse videatur". Si par *lacunas* et *defectum*, l'auteur de la lettre entend parler de la restauration du monument, alors il se peut que ce soit Mercuriale qui ait emprunté à Chacón, par une source qui nous est inconnue, le dessin "restauré" du *triclinium* de Padoue.

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO



3. Dessins du *Codex Ursinianus* copiés dans le *De triclinio romano*: (a) p. 123 (Fig. 8a); (b) p. 130 (Fig. 8b); (c) p. 140 (Fig. 8c).

gine de la commande qu'il fit à Cigoli en 1596 d'un tableau représentant le *Repas chez Simon*, conformément aux Ecritures.²² Et même lorsque le débat deviendra l'apanage des théologiens, Mercuriale n'abandonnera pas la question. Au reste, il ne doutait pas d'avoir fourni aux hommes d'Eglise les éléments pour une interprétation correcte de l'Evangile.²³ Mais le livre de Mercuriale va plus loin que le *De triclinio romano*, car en appliquant les conclusions de ses recherches au domaine de la peinture, c'est-à-dire en indiquant aux peintres la manière d'éviter l'erreur que Paleotti définira comme "un

²² Rome, Galerie Doria-Pamphili. Dans le haut du tableau de Cigoli sont tracées les paroles de St. Luc (VII, 37-38). Mercuriale se serait fait représenter dans la figure du vieux près de Simon. Le succès de cette iconographie innovante est attesté par les gravures qu'en firent Cornelis Galle senior et plus tard Andrea Scacciati: D. Lotti et A. Matteoli, *Immagini del Cigoli e del suo ambiente* dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu à San Miniato, Museo Diocesano, Palazzo Migliorati, 16 novembre-15 décembre 1985, p. 13, n. 20. A la p. 34 est décrit un autre tableau (n. 56) que Cigoli réalisa sur commande de Mercuriale: il s'agit de "S. Mercuriale vescovo di Forlì che doma il drago in com-

pagnia dei ss. Grato Diacono e Marcello Suddiacono", Forlì, Chiesa dei SS. Stefano e Mercuriale. On consultera à propos de Ludovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613), A. Matteoli, *Ludovico Cardi Cigoli, pittore e architetto*, Pisa, 1980.

²³ "Atqui Toledus cardinalis ob longam quam Romae traxit, moram, videndi, audiendi rerum vetustarum peritos uberem occasionem habuit, forsitanque nostram sententiam, et picturam compertam habuit, quod eam iampridem cum doctissimis Iesuitis, quorum consuetudine delector magnopere communicassem, priusquam publicarem" (1601, p. 69).

errore commesso nel sito", ²⁴ Mercuriale anticipe en quelque sorte le rôle des traités sur l'art: celui de guide à la nouvelle iconographie religieuse. ²⁵

4. La tradition manuscrite, de Ligorio au *Museo Cartaceo*

a. *Les volumes de Windsor*. Donc, selon Blunt, la source des 32 dessins de *triclinium* du *Museo Cartaceo* est à rechercher dans les ouvrages tels que le *De arte gymnastica* et le *De triclinio romano*. S'il est vrai que les gravures de *triclinium* du livre de Chacón-Orsini (Fig. 3a, b, c) se trouvent également dans la série de Windsor (Fig. 4a, b, ²⁶ c), la source figurative de la série de Windsor est une autre, déjà citée par Cornelius Vermeule, ²⁷ qui proposait de mettre en relation sept dessins de *triclinium* de la série de Windsor avec des dessins identiques, conservés dans le *Codex Ursinianus* (actuellement Vat. Lat. 3439), qui tire son nom du possesseur, Fulvio Orsini. David Jaffé a récemment ajouté à la série de Vermeule un nouveau dessin de *triclinium* sur lequel je reviendrai bientôt. En attendant, une comparaison systématique des recueils m'a permis de faire passer à 29, sur un total de 32, le nombre des dessins qui apparaissent dans les deux séries. À l'argument numérique, on peut encore ajouter l'exemple d'un dessin d'invention représentant un banquet à l'antique (Fig. 5a), dont la source ne peut être que le dessin du *Codex Ursinianus* (Fig. 5b). C'est précisément à propos d'un dessin d'invention très proche de l'exemple à peine évoqué et présent également dans le *Codex Ursinianus* que Jaffé cite le passage d'une lettre de Peiresc à Rubens, du 1er Mai 1625. On y apprend que lors de son passage à Avignon, Cassiano fit don à Peiresc de plusieurs dessins, parmi lesquels celui d'un *triclinium*: "dov'è disegnato un gran banchetto solenne di 36 convitati accombenti ... rappresentati all'antica, d'inventione, come si crede, di Pirro Ligorio, alla suggestione del Panvinio o di Fulvio Orsini." ²⁸

²⁴ "...quando l'oggetto è vero, ma si figura falsamente; il che accade quando non si altera la sostanza [actio] o il fatto principale, ma solo si pervertiscono alcune particolarità o circostanze di esso": G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, libro II, cap. XXV, dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari, 1961, vol. II, p. 361.

²⁵ "Complures meis rationibus incitati eam mulieris actionem repraesentaret et sine coloribus, et cum coloribus sunt conati, quo factum est, ut eiusmodi figura tam solis typis, quam etiam coloribus expressa in varios orbis locos sit divulgata; et quamvis plerisque eiusmodi repraesentatio tam quam verbis evangelij mirum in modum consona, maxime vero pictoribus, qui hactenus sese fefelisse agnoverint apprime arriserit ... Itaque ut omnem ex animis dubitantum eximam scrupulum, et aliquid maioris lucis tantae rei obscuritati afferam, a compluribus quoque rogatus, nonnulla hoc in loco tam de ipso accubendi ritu, quam de ipsius Magdalene situ, et operandi modo adijcere deliberavi, ratus me hoc labore id effecturum, ut gentes tandem reipsa melius considerata paullatim incipiant vetustum errorem exuere, atque simplicibus animis pictura veram eius facti historiam pijs, et veritatis amantibus repraesentare" (1601, p. 66). Et d'illustrer son enseignement au moyen de deux illustrations cor-

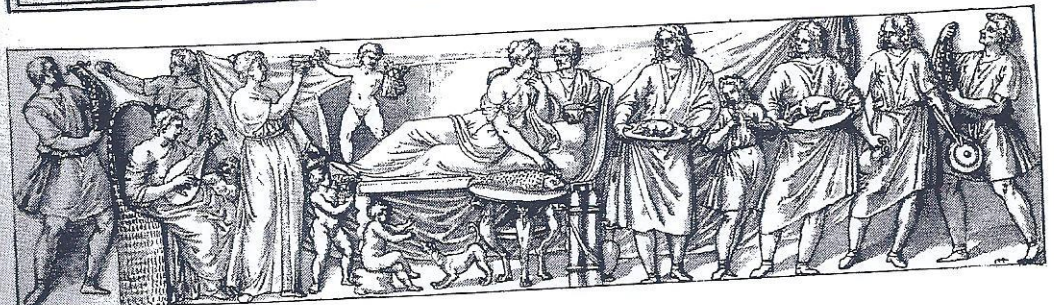
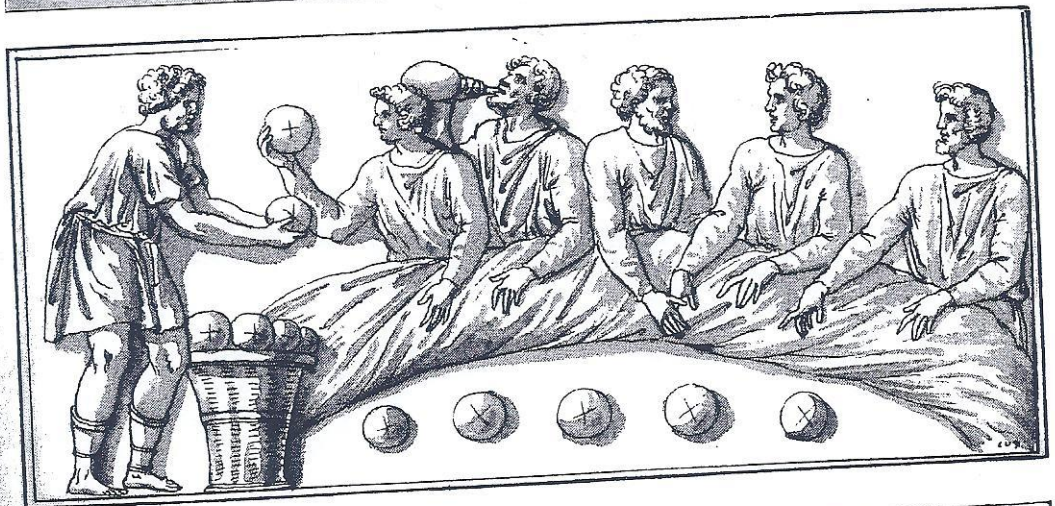
rectes des scènes du Nouveau Testament (on consultera le commentaire des deux gravures par J. von Henneberg, "Poussin's Penance: A New Reading", *Storia dell'arte*, 61, 1987, p. 230). Mercuriale ne manque pas toutefois de souligner l'opposition de certains artistes à l'introduction du *triclinium* dans l'art religieux: "Attamen non defuerunt quibus illud numquam probari potuerit, tum quia eiusmodi accubitus sibi valde indecorus, atque a Christi vita et moribus alienus, simulque edendo et ibibendo non parum incommodus videretur, tum quia a cunctis praesertim antiquioribus Evangelij interpretibus sit penitus ignoratus, aut saltem omissus, minimeque consideratus, tum quia a pictoribus numquam nec somnio quidem aut cogitatus, aut ullo modo expressus invenitur quasi vero haud sit verisimile potuisse tanto tempore, totque peritos artifices, atque doctissimos interpretes latere rem non ita exigui ad percipiendam Evangelij veritatem momenti" (1601, pp. 65-6).

²⁶ Il porte le n. 8438 de la collection de Windsor.

²⁷ Vermeule (1966).

²⁸ Jaffé (1989). Je montrerai plus loin en quoi la citation simultanée de Ligorio, Panvinio et Orsini désigne bien le *Codex Ursinianus* comme source du dessin de Peiresc et par conséquent comme source du dessin du *Museo Cartaceo*, dont celui de Peiresc est vraisemblablement une copie.

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO



4. Dessins du *Codex Ursinianus* copiés dans le *Museo Cartaceo*: (a) RL 8488 (Fig. 8a); (b) RL 8438 (Fig. 8b); (c) RL 8432 (Fig. 8c).

En outre, certains dessins d'un volume de Windsor intitulé *Antichità diverse* présentent à côté de la figure l'indication: *ex libro Fulvii Ursini* rédigée par le dessinateur,²⁹ comme la figure du soldat Nikéas d'Héraclée du *Museo Cartaceo* (Fig. 6b³⁰) que l'on trouve justement dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 6c). Et c'est encore le *Codex Ursinianus* que Cassiano nomme dans divers passages du manuscrit H.267 de Montpellier où il décrit les figures du type de celle de Nikéas, c'est-à-dire les figures du *Codex Ursinianus* qu'il désire faire recopier dans son *Museo Cartaceo*. Ainsi s'exprime-t-il à propos de la Dea Panthea:

"Altra deità composta, copiata dal sopradetto libro di Fulvio Orsino rappresenta una donna in piedi vestita con habito in terra, alata con torre in testa come Cibebe ... e putto che ha una maschera in mano."

La figure ainsi décrite apparaît à la fois dans le *Museo Cartaceo* (Fig. 7a) et dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 7b).³¹ Que Cassiano ait eu en tête le *Codex Ursinianus* au moment de composer le *Museo Cartaceo* le confirme définitivement le titre du manuscrit de Montpellier qui précède la description des figures: "Ritratti diversi per fare un libro simile a quello di Fulvio Orsini". Quant à la source des gravures de *triclinium* du livre de Chacón-Orsini, elle n'est autre que ce même *Codex Ursinianus* où apparaissent tous les dessins correspondant aux gravures du *De triclinio romano* (Figg. 8a, b, c), à l'exception de la première figure, la seule qui se rattache au texte de Chacón, celle du *triclinium patavinum*. Autrement dit, toutes les gravures relatives au texte d'Orsini correspondent à autant de dessins conservés dans le manuscrit du même Orsini: cela va de soi. Une fois établi que le *Codex Ursinianus* est la source commune à la série des dessins de *triclinium* conservés à Windsor et au *De triclinio romano*, et que c'est à travers une source manuscrite, à savoir le *Codex Ursinianus*, plutôt que par l'intermédiaire des éditions de Mercuriale et Chacón-Orsini, que la forme du *triclinium* a été transmise au XVII^e siècle, il convient d'examiner l'autre rôle du *Codex Ursinianus*. Dans le CIL VI, le *Codex Ursinianus* est classé parmi les manuscrits de Ligorio, car la plupart des dessins et inscriptions qu'il contient se trouvent déjà dans les volumes de Ligorio. Giovanni Battista De Rossi a également établi que les transcriptions des textes épigraphiques étaient dues à Panvinio.³² L'intervention de Panvinio dans le *Codex Ursinianus* permet de comprendre pourquoi les trois noms cités par Peiresc dans la lettre à Rubens font inévitablement penser à ce fameux recueil pour la provenance du dessin de Peiresc: le nom de Ligorio en tant qu'il est la source du *Codex Ursinianus*, celui d'Orsini en tant que possesseur du manuscrit et celui de Panvinio en tant que copiste principal.³³ Ce que les auteurs du CIL n'ont pas souligné, parce que ça ne les intéressait pas, c'est que toutes les inscriptions du *Codex Ursinianus*, à l'exception du f. 179 qui n'a pas de dessins,

²⁹ C'est ce qu'indique l'identité de l'encre.

³⁰ Le dessin a été reproduit à l'envers, comme le révèle l'annotation située sous la base.

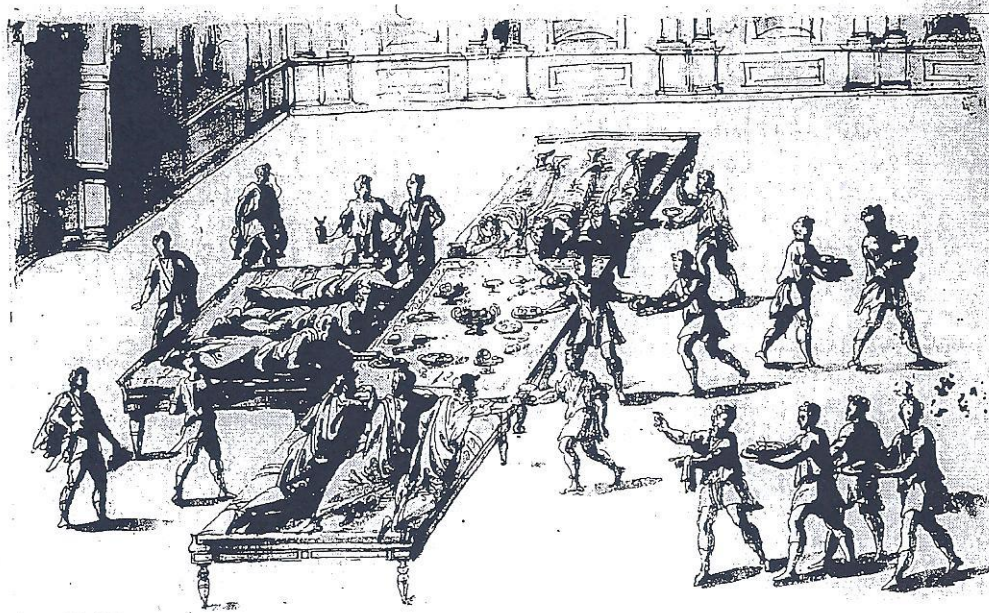
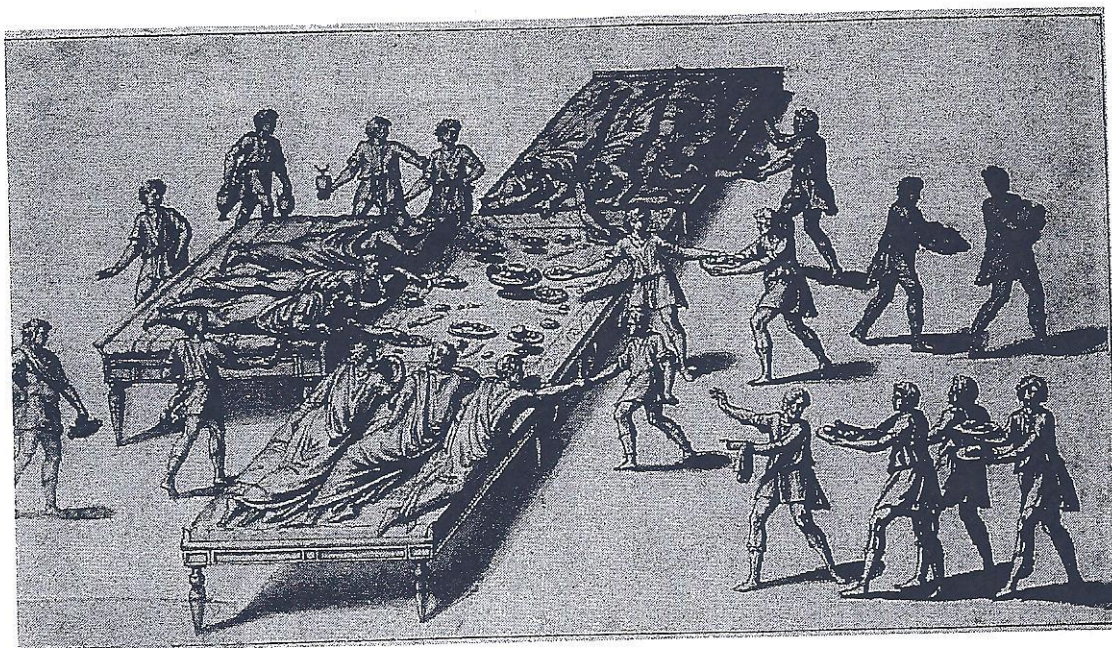
³¹ La description complète se trouve dans l'appendice publié en fin de l'article de Nicolò & Solinas (1987), p. 99.

³² CIL VI, p. LII, n. 4. J'ajouterais qu'au 158v, à côté des dessins de monnaies, Panvinio renvoie au feuillet précis du manuscrit ligorien où se trouvent les dessins originaux; on trouve le même renvoi aux singuliers

feuilles de l'oeuvre ligorienne dans le coin gauche supérieur de la plupart des dessins avec inscription. Tous ces dessins furent donc réalisés avant 1568, date de la mort de Panvinio.

³³ En effet, Panvinio recopia également de nombreux dessins d'architecture placés au début du manuscrit et de petits objets qui se trouvent à la fin du volume: c'est ce que révèle l'écriture à côté des dessins, tracée avec la même encre que celle des figures.

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO



5. Dessin ligorien perdu du banquet antique copié (a) dans le *Museo Cartaceo* et (b) dans le *Codex Ursinianus* (f. 106v).

sont des textes gravés sur monuments figurés. Or c'est ce qui fait la différence entre les manuscrits de Ligorio et le *Codex Ursinianus* conçu, principalement comme un recueil de dessins d'après l'antique classés par sujets,³⁴ où l'image est plus importante que le texte: c'est ce que révèle l'exécution de la figure du soldat Nikéas dont le monument original, conservé aujourd'hui au Musée Capitolin (Fig. 6a), a été copié avec diligence par Ligorio (Fig. 6d) à une époque où l'inscription était mieux conservée.³⁵ Dans la copie du *Codex Ursinianus* (Fig. 6c) on aperçoit, autour de la figure, le seul trait délimitant l'espace de l'inscription originelle, contour dont le souvenir ne subsiste même plus dans la copie de Windsor (Fig. 6b), établie, nous l'avons vu, sur le *Codex Ursinianus*. Dans celle du *Museo Cartaceo* (Fig. 6b), l'artiste réélabore en terme de modèle le tracé grossier et inexpressif de l'érudit Véronais, visible dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 6c), et transforme en statue la figure en relief de la stèle funéraire. La figure de la Dea Panthea du *Museo Cartaceo* est, elle aussi, soigneusement dessinée (Fig. 7a) et a été privée de l'inscription présente dans le dessin du *Codex Ursinianus* (Fig. 7b); ceci révèle par ailleurs que l'inscription n'est pas toujours absente des copies du *Codex Ursinianus* parfois fidèles à l'original ligorien (Fig. 7c). Il se pourrait alors que les copies du *Codex Ursinianus* soient tout simplement inachevées comme semble l'indiquer la figure d'un autel qui conserve l'inscription chez Ligorio (Fig. 9a), le début de chaque ligne de l'inscription dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 9b), tandis que l'inscription a totalement disparu dans le *Museo Cartaceo* (Fig. 9c); dans ce cas, il faudra alors expliquer pourquoi Panvinio a pris soin d'achever les figures qui ornent l'autel et même d'indiquer les lieux de conservation du monument, tandis qu'il n'a pas eu le temps de transcrire l'inscription. Quoi qu'il en soit, ces exemples révèlent que le *Codex Ursinianus*, source directe d'un grand nombre de dessins du volume des *Antichità diverse*, est également l'intermédiaire entre les manuscrits de Ligorio et le *Museo Cartaceo*: un intermédiaire qui, en jouant le rôle de filtre, impose au *Museo Cartaceo* certains de ses propres critères, le plus évident étant celui du choix des images: à cet égard, la série des dessins du *triclinium* antique est significative.

Les noms d'Orsini et de Chacón, que l'on a vu unis dans le *De triclinio romano* de 1588, apparaissent encore côte à côte dans le *Museo Cartaceo*. Dans le même volume des *Antichità diverse*, l'indication *liber Petri Ciacconii* alterne avec celle de *liber Fulvii Ursini* au bas de plusieurs feuillets. Ici encore, on peut établir une relation entre le dessin du *Museo Cartaceo* et la description qu'en fait Cassiano dans le manuscrit de Montpellier (Fig. 10a): "Figura d'una baccante, copiata dai libri di Pietro Ciaccone, con habito fino al ginocchio, con petto ornato di membri virili pendenti, con serpe e viscere d'animali in mano, quali divora, e montone sotto il braccio."³⁶

³⁴ On trouve dans le Vat. Lat. 3439: Antiquités égyptiennes (ff. 1-9), les autres divinités étrangères (f. 10), la topographie (ff. 11-52), le cirque (sarcophages avec courses, combats, chasse, plans d'arènes, de cirque (ff. 53-66), scènes de *triclinium* (ff. 67-8), parade militaire et sacrifices (ff. 69-114), divers monuments (ff. 115-44), costumes antiques (ff. 145-60), divers monuments (ff. 161-6), petits objets (ff. 167-78), c'est-à-dire les lampes, vases, poids, mesures, instruments de musique, tous copiés des manuscrits ligoriens de Naples, et que l'on trouve encore exécutés à partir du *Codex Ursinianus*,

dans le volume de Windsor intitulé *Antichità diverse*, dessin d'architecture attribué à Peruzzi (f. 179), inscriptions (ff. 179-80).

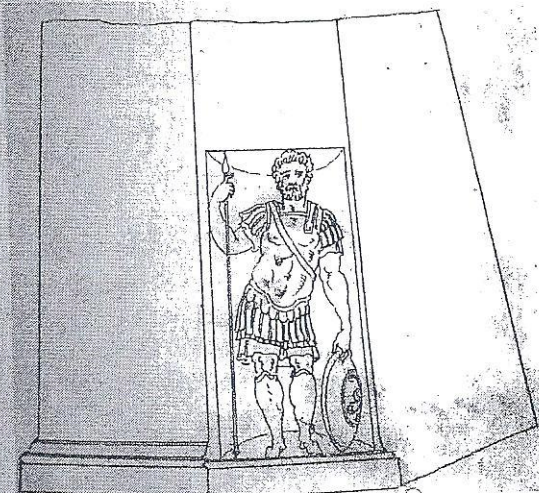
³⁵ Dans le cas présent, c'est-à-dire dans le cas d'une inscription grecque, le témoignage de Ligorio est précieux, car étant donné qu'il ne connaissait pas du tout le grec, il était du même coup incapable de créer un faux "plausible". On consultera à ce sujet les articles de L. Moretti cités et discutés dans Vagenheim, *op. cit.* (note 1), *passim*.

³⁶ Nicolò & Solinas (1987), p. 101.

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO



6. (a) Monument de Nikéas d'Héraclée au Musée Capitolin copié (d) par Ligorio (BNN, XIII, B. 7, f. 461), puis de là (c) dans le *Codex Ursinianus* (f. 115r) et (b) dans le *Museo Cartaceo* (RL 10279r).





7. Dessin ligorien de la Dea Panthea (Fig. 7c) copié (a) dans le *Museo Cartaceo* (RL 10195) et (b) dans le *Codex Ursinianus* (f. 117v).

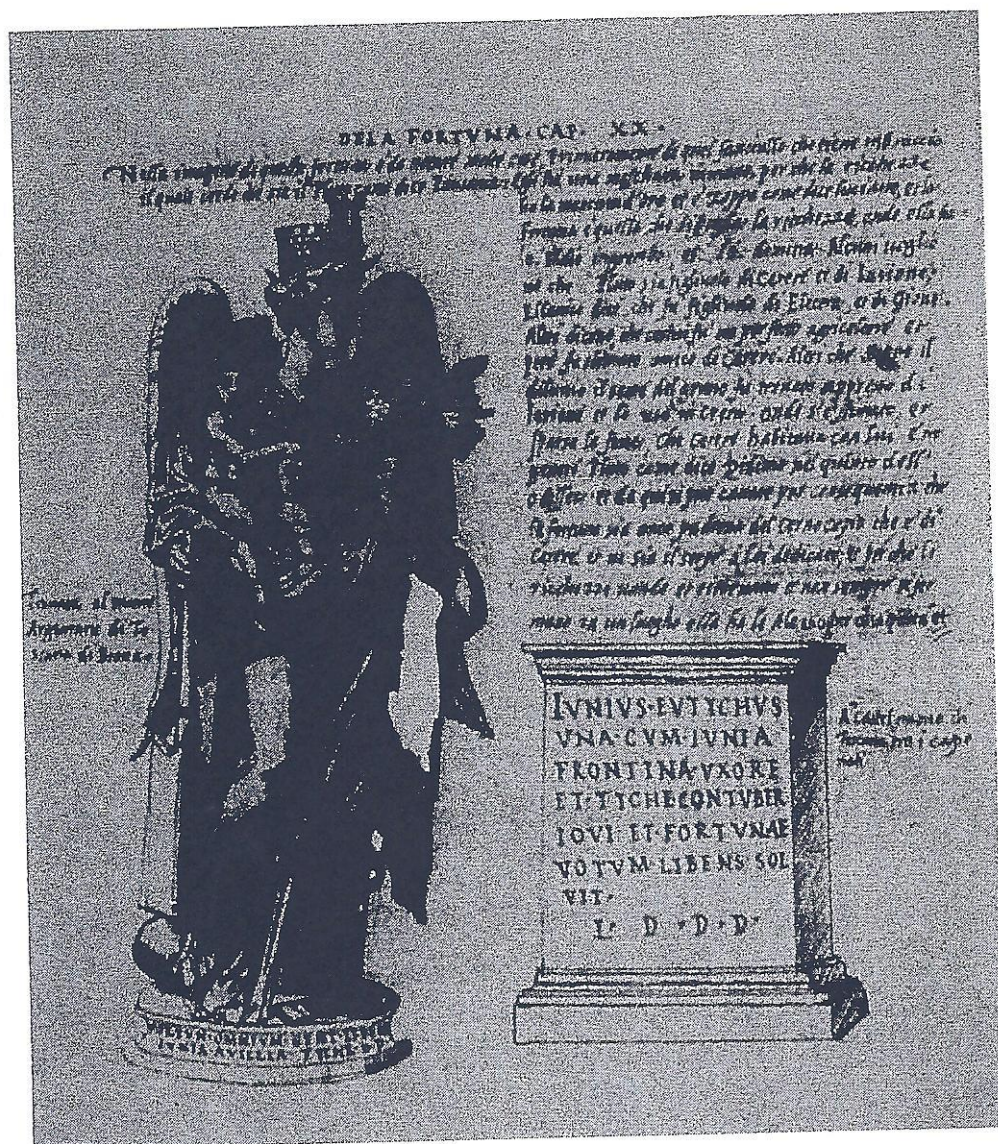
Contrairement à ce qui se passe pour le *liber Fulvii Ursini*, les *libri Petri Ciacconii* ne sont pas accessibles: dans l'*index auctorum* du CIL VI, sous le nom de Alonso Chacón, autre religieux espagnol sans lien de parenté avec Pedro mais ami de ce dernier,³⁷ les auteurs signalent un livre de dessins qui appartenait au marquis Raffaelli de Cingoli, alors directeur de la Bibliothèque de Fermo.³⁸ Le volume fut porté à Paris, puis vendu en 1881 à un collectionneur inconnu.³⁹ Que cet album corresponde au *liber Petri Ciacconii* sem-

³⁷ Les deux espagnols vivaient à la cour de Grégoire XIII où ils eurent l'occasion de lier amitié. Quelques renseignements se trouvent dans la *Nouvelle Biogra-*

phie Générale, IX, Paris, 1855, pp. 546-7.

³⁸ CIL VI, 1 s.v. *Alphonsus Ciacconius*.

³⁹ Ces informations proviennent d'une note autogra-



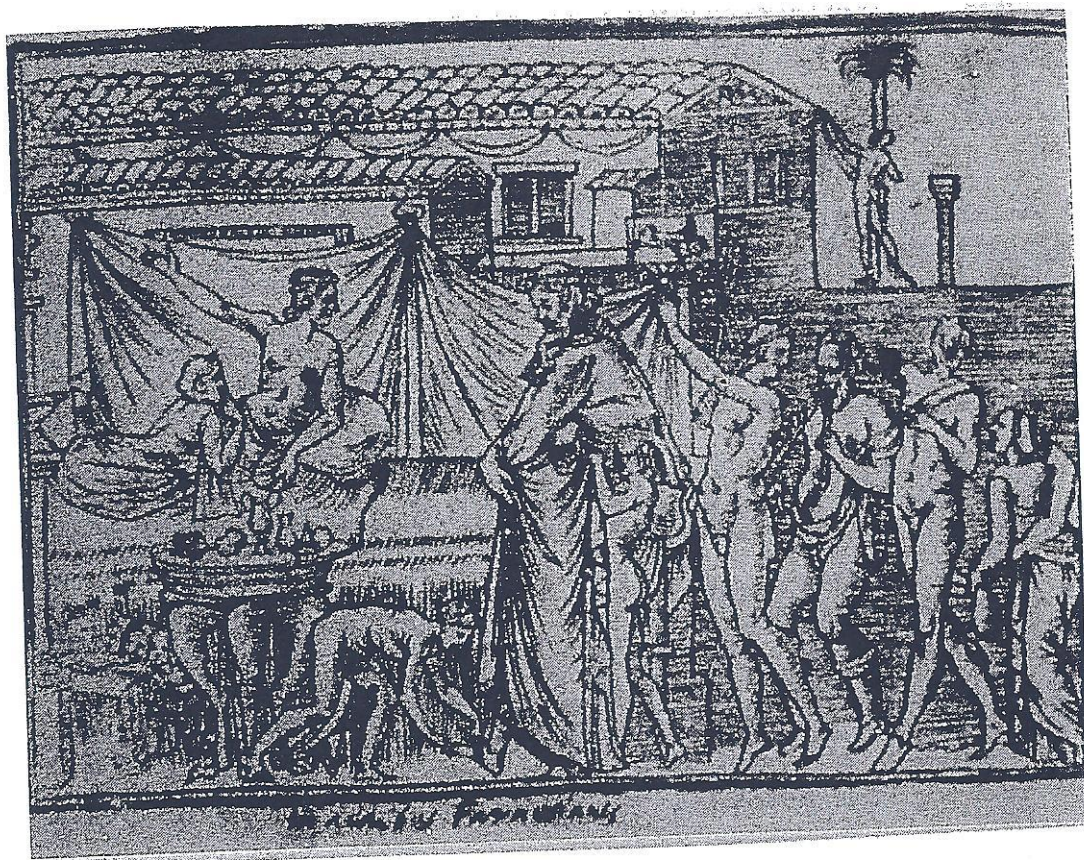
7c. Dessin ligorien de la Dea Panthea (BNN, XIII, B. 7, f. 310).

ble l'indiquer le commentaire de De Rossi qui nous apprend que le livre du marquis Raffaelli est celui que Giovan Battista Doni appelait: *liber antiquitatum Sacراتi*, qui fuisse creditur P. Ciacconii. Et de fait, dans la description que renferme le manuscrit de Montpellier, d'un autre dessin reproduit dans le *Museo Cartaceo*, au bas duquel on aperçoit l'indication *liber cardinalis Sacراتi* (Fig. 10b), Cassiano nous révèle la provenance du *malluvium*: "Malluvio copiato dal libro di disegni di Pietro Ciaccone, che sono in mano di Monsignor Sacراتi..."⁴⁰

phe de Wilhelm Henzen dans l'exemplaire du *CIL VI* de la Bibliothèque Corsinienne à Rome.

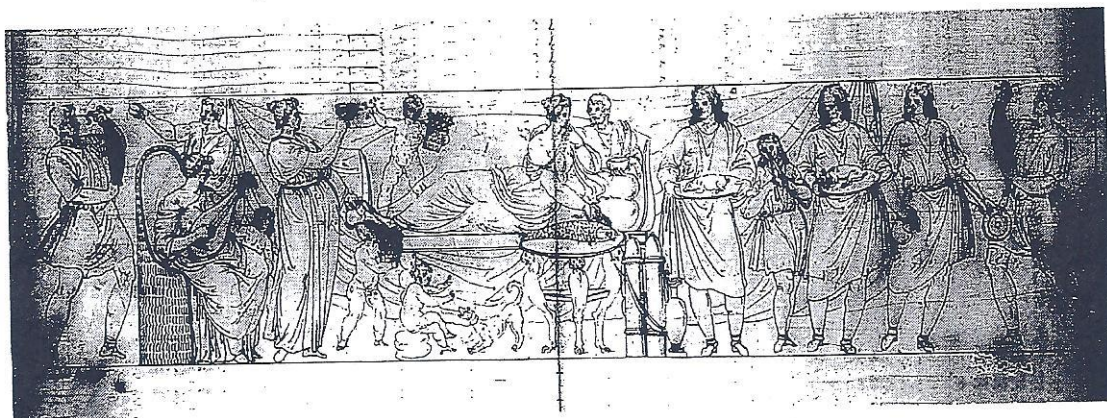
⁴⁰ Ailleurs, Cassiano précise qu'il s'agit du "vescovo di Comachio": Nicolò & Solinas (1987), p. 99.

GINETTE VAGENHEIM



8. Dessins du *Codex Ursinianus*: (a) monument d'Ikarios (f. 114r); (b) sigma (f. 110r); (c) sarcophage du Latran (f. 112v).

DES INSCRIPTIONS LIGORIENNES DANS LE MUSEO CARTACEO



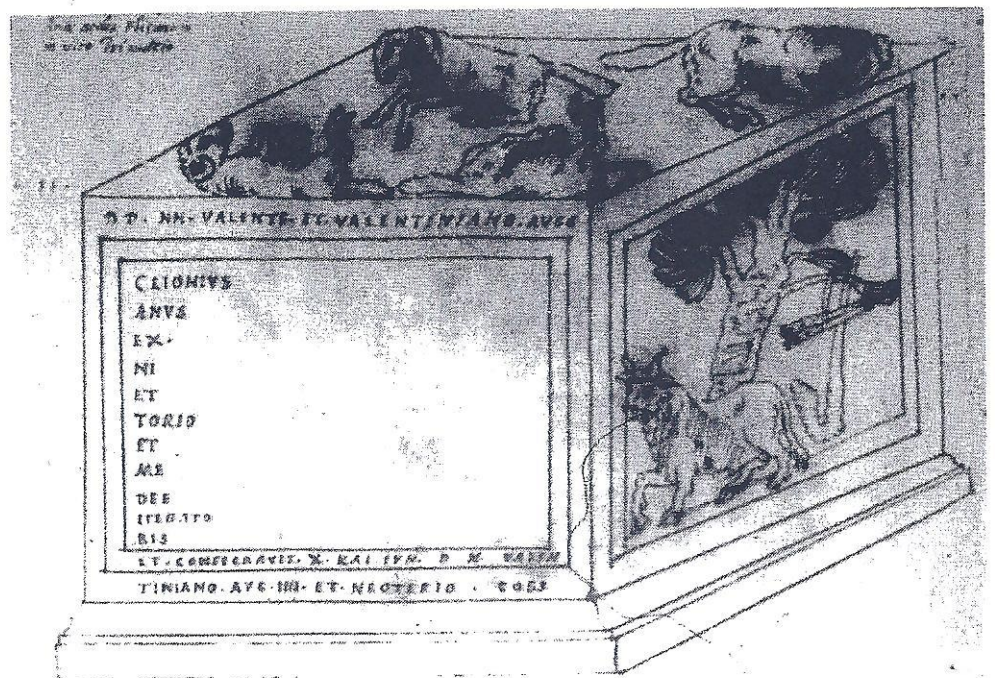
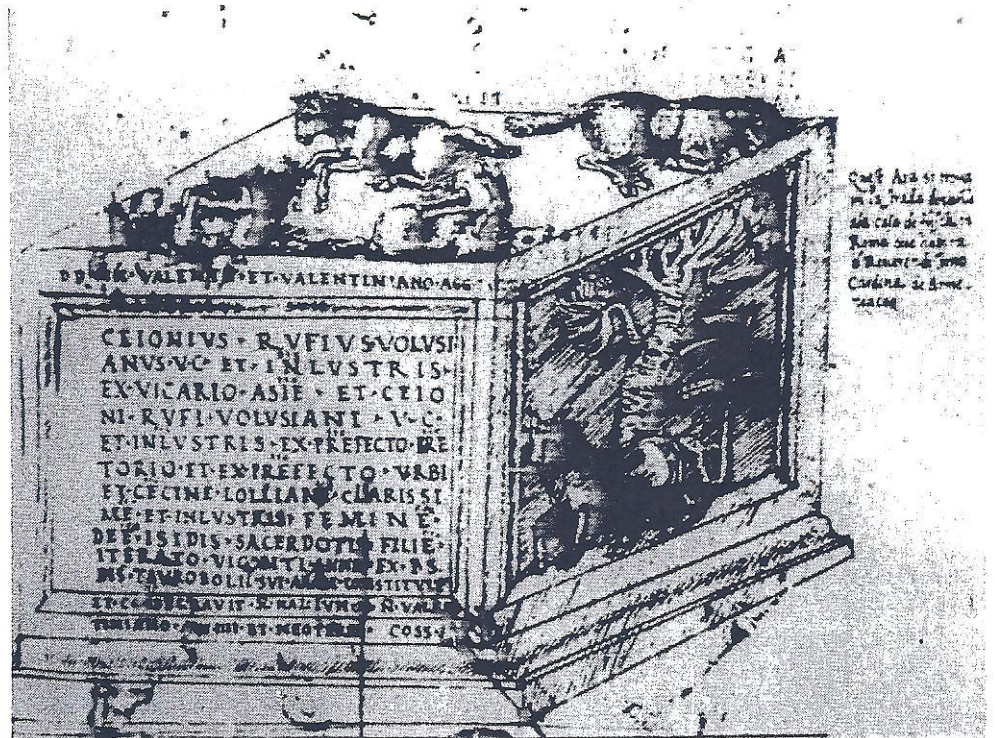
Si le livre de Pedro qui passa au cardinal Sacratì correspond au livre que De Rossi vit chez le marquis Raffaelli et que dans ce cas il attribua abusivement à Alonso,⁴¹ alors la description que nous fournissent les auteurs du CIL serait précisément celle du *liber Petri Ciacconii* dont nous parlent Doni et Cassiano et d'où ce dernier fit recopier de nombreux dessins conservés aujourd'hui dans le seul *Museo Cartaceo*: ce serait aussi la seule description du recueil connue jusqu'ici: on découvre ainsi que, précédant les inscriptions, on y rencontrait des dessins d'animaux, de plantes, de pierres, de cristaux – les feuillets 5 à 24 –, des figures de bronze, des statues, des bas-reliefs – les feuillets 25 à 35 –, des *instrumenta domestica*, des vases, des miroirs, des bagues, des instruments de mesures, des poids et d'autres dessins d'objets antiques – les feuillets 36 à 71. On apprend encore que la source d'un grand nombre de dessins et d'inscriptions du livre de Chacón est Ligorio: c'est ce que révèle l'auteur lui-même, qui cite Ligorio à plusieurs reprises, et l'ordre des dessins, identique à celui du *Codex Ursinianus*, cette autre copie établie sur les manuscrits de Ligorio.⁴² Par conséquent, en l'absence des livres originaux de Chacón, les manuscrits ligoriens, le *Codex Ursinianus* et le *Museo Cartaceo* constituent l'unique source pour connaître les *libri Petri Ciacconii*; le *Museo Cartaceo*

⁴¹ Bien qu'il commence par déclarer ne pas connaître l'écriture de Alonso Chacón, De Rossi se vante d'avoir reconstitué, sur base de la graphie, le *corpus* des documents de Alonso. Il part d'un recueil qui se trouvait entre les mains de Massimi, aujourd'hui à la Biblioteca Angelica (n. 1564), dans lequel il lit ces paroles: "habui a doctore Antonio Bossio mihi amicitia conjunctissimo mense Februario anni 1596" (f. 99v) et où il aperçoit des annotations en espagnol: De Rossi, *Roma sotterranea*, p. 14 seq. Ce dernier détail et l'amitié avec Bosio, attestée par ailleurs, semblent effectivement désigner Alonso comme auteur du volume. Selon De Rossi, l'écriture serait identique à celle du recueil du marquis Raffaelli, identique encore à celles des Vat. Lat. 5401, 5408 et 5409 et finalement à celle des dessins annotés du Cod. Vallic. G.6. Si l'on admet, sur base des arguments de De Rossi, que le recueil de la Biblioteca Angelica est de la main de Alonso, alors le recueil du marquis de Cingulani, qui serait rédigé par la même main, n'est pas le *liber Petri Ciacconii* à moins que le copiste n'ait été son ami Alonso. Telle hypothèse semble cependant peu plausible. Pour le

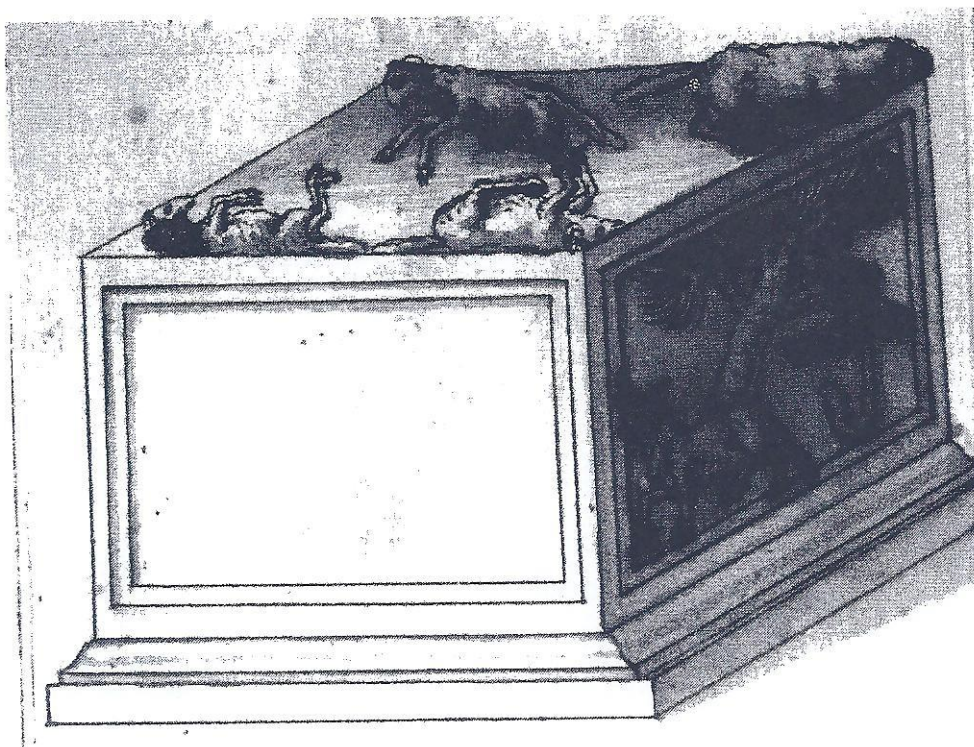
moment, je me limiterai à considérer les témoignages de Doni et Cassiano sur l'existence d'un recueil de Pedro, très semblable à celui d'Orsini, comme favorables à l'identification de ce recueil dans la description du CIL VI, s.v. *Ciacconius*. Le troisième recueil épigraphique de Chacón est le manuscrit MS. 59 de la Biblioteca Oliveriana. Le manuscrit Chig. R II 6r (BAV, ff. 324r-v), que m'a signalé Solinas, contient la liste de dessins de Chacón, reproduits dans le *Museo Cartaceo*.

⁴² "Deinde picturae plurimae instrumentorum domesticorum, vasorum, speculorum, anulorum, mensurarum, ponderum, aliae (f. 35-71), expilatae magnam partem ex Ligorio, quod et in libro ipso dicitur, ut f. 42v. 45. 46, et confirmatur ordine quo propositae sunt, qui respondet ei quo occurrunt in codice Ursini, nunc Vat. Lat. 3439 ... item non paucae (i.e., inscriptiones) desumptae sunt a Ligorio, ut in codice III (i.e. marchionis Cingulani) numeris quibusdam videntur notari". Des éléments de datation nous sont également fournis: "Anni notati sunt 1589. 1590. 1591" (CIL VI, p. lvi).

GINETTE VAGENHEIM



9. (a) Dessin ligorien d'un autel (BNN, XIII, B. 7, f. 55) copié (b) dans le *Codex Ursinianus* (f. 1402), puis (c) dans le *Museo Cartaceo* (RL 10199).



est en outre particulièrement précieux pour la transmission des dessins qui n'apparaissent ni dans les manuscrits ligoriens ni dans le *Codex Ursinianus*, c'est-à-dire au moins tous les dessins qui portent l'indication *liber Petri Ciacconii* et *liber Sacрати*. Il se peut également que d'autres dessins d'antiquités, d'animaux, de plantes, de pierres, de cristaux, etc., présents dans les autres volumes du *Museo Cartaceo* mais dépourvus de toute indication d'origine, proviennent des *libri Petri Ciacconii*. Ainsi, dans le *stemma codicum*, les livres de Chacón occupent-ils la même place que le *Codex Ursinianus*, celle d'intermédiaire entre les manuscrits ligoriens et le *Museo Cartaceo*, avec cette précision que pour certains dessins, les livres de Chacón constituent la source première du *Museo Cartaceo*; en outre, la présence des dessins naturalistes dans le *liber Ciacconii*, décrit dans le CIL, le rapproche plus que les autres recueils de la physionomie du *Museo Cartaceo*, créant ainsi une sorte de précédent au "Musée" de Cassiano.

b. *Les volumes du British Museum*. Le plus grand nombre d'inscriptions du *Museo Cartaceo* est conservé dans le second des deux volumes du British Museum, mieux connus comme *Franks volumes*.⁴³ Thomas Ashby, le premier, remarqua que la plupart des inscriptions du *Franks volume II* venaient de Ligorio. Tout récemment, l'étude par Ian Jenkins de 12 nouveaux dessins qui se rattachent au *Franks volume II* a confirmé la source ligorienne. La question que l'on se pose naturellement est de savoir si le *Codex Ursinia-*

⁴³ La bibliographie se trouve dans l'article de Jenkins, (1989a), p. 131, note 1.

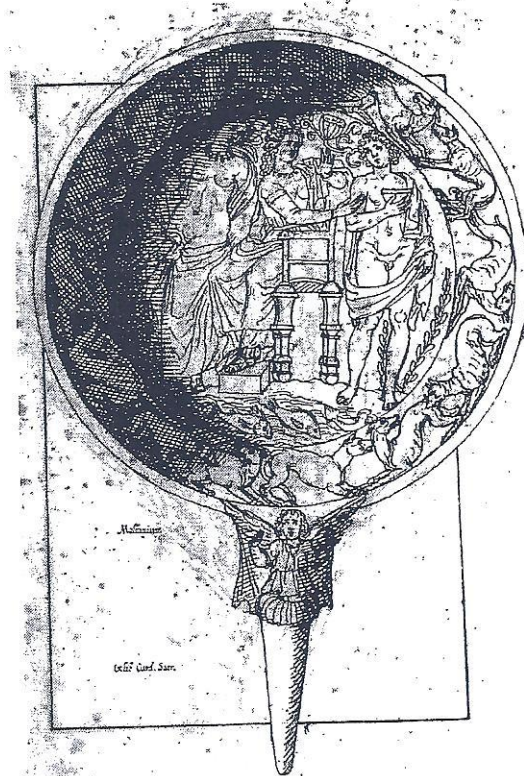
nus joue ici aussi le rôle d'intermédiaire entre les manuscrits ligoriens et les *Franks volumes I-II*, cette autre partie du *Museo Cartaceo*. La comparaison des dessins fournit tout de suite une réponse négative car la comparaison du dessin de Ligorio représentant la stèle funéraire de Marcus Valerius Serulianus (Fig. 1a), avec la copie du *Franks volume II* (Fig. 1c), et celle du *Codex Ursinianus* (Fig. 1b), exclut à coup sûr une filiation directe entre le *Codex Ursinianus* et le *Franks volume II*, en raison de la couronne de laurier déjà évoquée au début, de la bande en volutes qui orne l'épée de droite et de certains détails dans le texte épigraphique (l.1: le point entre D et M, ll.3 et 5: la barre au-dessus de I), que le copiste du *Franks volume II* n'aurait pas pu déduire du dessin du *Codex Ursinianus*. De même, la figure du *tesserarius* dans le *Franks volume II* (Fig. 11b) provient de l'original ligorien (Fig. 11a) plutôt que de la copie de Panvinio dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 11c), comme le montre la décoration du couteau attaché au flanc droit, l'ombre à gauche du dessin et la ponctuation en feuille de trèfle dans l'inscription. La fidélité à la figure et au texte, c'est-à-dire à l'ensemble de la stèle, confère aux monuments épigraphiques rassemblés dans le *Franks volume II* la même valeur que dans l'œuvre de Ligorio, celle de documents archéologiques. D'autres éléments semblent confirmer cette considération, tels que la présence dans le *Franks volume II* de textes épigraphiques purs et simples, dénués de toute valeur esthétique⁴⁴ ou la présence de matériaux aussi disparates que des inscriptions, des ossements, une caisse et des vases – autant d'objets sortis du ventre de la terre ombrienne –, qu'un ami envoie "Al cavalier Dal Pozzo", comme l'indique la note au verso d'une des fiches. Ainsi, le *Franks volume II* occupe-t-il dans le *stemma codicum* la même place que le *Codex Ursinianus* et que le *liber Petri Ciacconii*: celle de copie directe exécutée sur les manuscrits de Ligorio. Dans le *Franks volume I*, qui contient essentiellement des dessins de sarcophages et de bas-reliefs et pratiquement pas d'inscriptions, c'est la partie figurée qui a retenu l'attention de l'artiste; ainsi, dans les scènes de la légende d'Hercule, les inscriptions présentes dans les copies du *Franks volume II* (Inv. 75) ont disparu dans celles du *Franks volume I* (n. 179). On trouve cependant, çà et là, un dessin où l'inscription a subsisté, comme dans le fameux dessin du sarcophage de l'hôpital du Latran (Fig. 12a). Par contre, dans le volume de Windsor, le même dessin apparaît mais privé de l'inscription (Fig. 12b): l'élimination du texte épigraphique y est, semble-t-il, plus systématique. Par conséquent, mises à part quelques exceptions, on peut dire que ce qui prédomine à la fois dans le *Franks volume I* et dans les recueils de Windsor, c'est l'attention à la figure, en tant que modèle antique.

5. Conclusion

Après avoir retracé les différentes étapes de la tradition des dessins d'après l'antique, avec et sans inscription, que renferment les recueils et les éditions des XVI^e et XVII^e

⁴⁴ Comme celui du n. 268, où Ashby a identifié la main de Doni, et comme une inscription autographe de Ligorio (n. 288), que j'ai pu lui attribuer sur base du papier, de l'encre et de la graphie du texte épigraphique, identiques à ceux d'une inscription située juste

en dessous, que Ashby avait déjà reconnue comme ligorienne. En effet, le verso présente un commentaire qui permet d'identifier avec certitude la main de Ligorio (n. 291v).



10. Copies de dessins perdus de Pedro Chacón conservées dans le *Museo Cartaceo* (a = RL 10211; b = RL 10218).

siècles, et cherché les motivations qui ont contribué à la diffusion de ces dessins – je pense à celui du *triclinium* et à l'intérêt archéologique, théologique et artistique qu'il a suscité selon les contextes idéologiques et culturels où il a été pris en considération –, je voudrais conclure en parlant du rôle de la copie originale de Ligorio pour une interprétation et une évaluation des monuments épigraphiques d'origine ligorienne dans le *Museo Cartaceo*. Si l'on retourne un instant à la figure du *tesserarius*, et que l'on considère la copie d de Windsor (Fig. 11d⁴⁵), celle-ci nous présente une figure dont l'interprétation est énigmatique car on ne saisit pas le sens du personnage. Toutefois, celui-ci s'éclaire à la lecture de l'inscription qui accompagne la copie c du *Codex Ursinianus* (Fig. 11c), dont dépend la copie d, ou à la lecture de la même inscription dans la copie b du *Franks volume II* (Fig. 11b) établi sur l'original A ligorien (Fig. 11a). On apprend alors que la stèle funéraire est dédiée par Sextia Junia à son époux bien aimé Sextus Sextius Carpophorus, qui mourut âgé de 57 ans, neuf mois et huit jours après avoir rempli la fonction de *tesserarius*, pendant huit ans, dans la sixième *legio Ferrata*. Mais c'est au dessin original de Ligorio (Fig. 11a) et au commentaire qui l'accompagne qu'il faut retourner pour comprendre pleinement la figure du *tesserarius* et l'usage qu'il faisait de la *tessera* qu'il tient en main :

⁴⁵ Ce dessin a également été reproduit à l'envers.



11. (a) Dessin ligorien du *tesserarius* (BNN, XIII, B. 8, f. 58) copié (b) dans le *Franks volume II*, n. 207.

“Era il tesserario publico officio nel campo; et per ciaschuna fronte, si eleggeva uno atto a questo, il quale levatoli il carico di far guardia, era obrigato ogni sera al tramontar del sole, andar all’alloggiamento del tribuno, et pigliar la tessera, qual era una tavoletta, o foglio, simile a questo che si mostra qui con questo ritratto d’urna, trovato in via Appia nella vigna di Diavolello, ove era sepolto un tesserario... e questa tessera nella quale vi era scritto su... la portava prima al suo capitano et la consignava con testimonii. Era poi il capitano obrigato di consignarla con testimoni al capitano dell’insegna vicina, ch’era la nona; il capitano della nona all’ottava et di mano in mano fino al capitano della prima insegna al qual toccava di riportarla al tribuno prima che fusse notte oscura.” [XIII.B.8 f.56]⁴⁶

⁴⁶ De même, l’iconographie d’une urne cinéraire du *Franks volume II* (n. 208) demeurerait obscure sans le



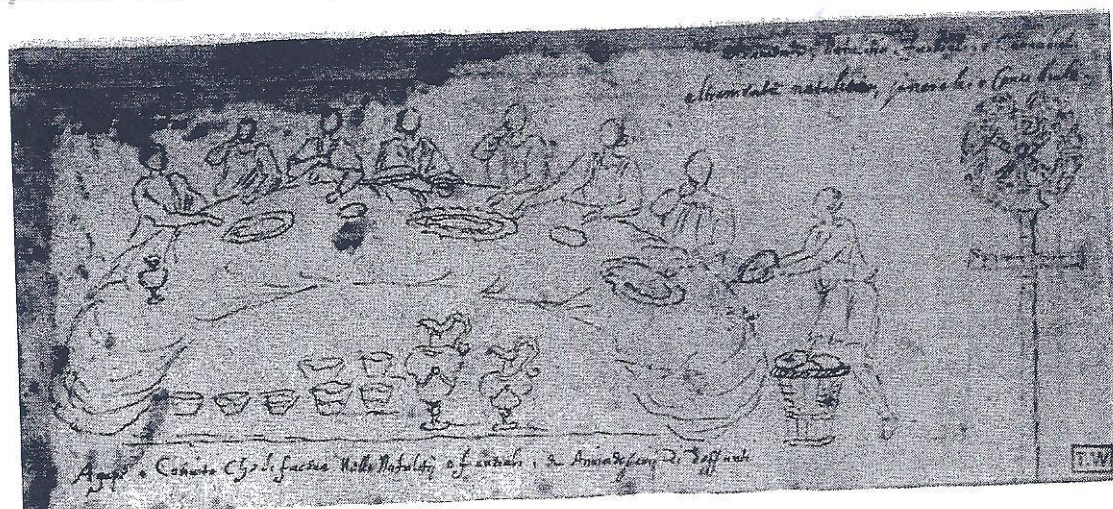
11. (c) Copie du dessin ligorien du tesseraarius dans le *Codex Ursinianus* (f. 127r) et (d) dans le *Museo Cartaceo* (RL 10279).

Parlant de la découverte de la stèle: "poco fa nella Via Appia dentro la vigna di Diavol-
llo", Ligorio nous apprend que le monument était "rotto in tre parti".⁴⁷

commentaire qui accompagne le même dessin de Ligorio dans le manuscrit de Naples (f. 57). Celui-ci, parlant de l'armée de Ravenne, cite parmi l'effectif qui la constituait: "quattro e cinque cento Galli", parmi lesquels se trouvait le destinataire de l'inscription, Iulius Valerianus, de la tribu Pollia: "Cioè Eperodia, città d'Italia nella Gallia Trapedana". C'est donc vrai-

semblablement parce qu'il est un *Gallus* de la tribu *Pollia* que Iulius Valerianus a des *galli* - les deux coqs - sur son tombeau!

⁴⁷ Tandis que l'urne cinéraire trouvée "Nella via Nomentana, presso al ponte di casa nova" était "rotto in più pezzi".



12. (a) Copie du dessin du sarcophage de Latran (Fig. 8c) dans le *Franks Volume I*, fol. 28, et (b) dans le *Museo Cartaceo* (RL 8430); (c) Dessin de Poussin d'un sigma (Paris, Collection Rosenberg).

Cela implique que la figure du *tesserarius* telle que nous la propose Ligorio (Figg. 11a, b, c, d) est une figure restaurée. Restaurée, sinon inventée, peut-être à partir des sources littéraires. En effet, Ligorio cite les auteurs qui parlent du *tesserarius*:

“Questo è tutto quel che Polybio nela militia de’ Romani ne scrisse ... Si cava bene da Suida essersi usato questo da i Romani per sapere se fussero presenti i soldati neli alloggiamenti...”

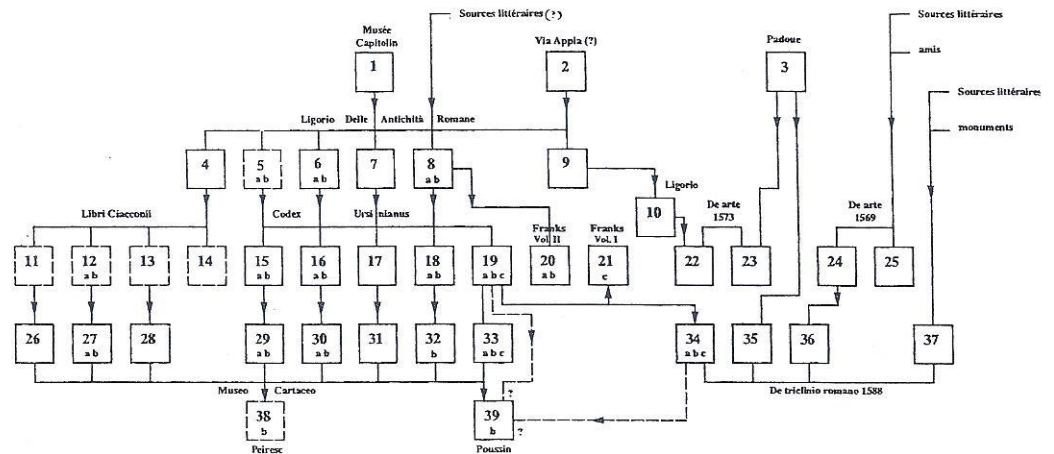
et dont il a eu probablement connaissance à travers ses amis humanistes, comme le laissent supposer ses propres paroles:

“Questo è quello che si è potuto cavar dagli autori et dagli giuditij degli huomini dottissimi d’hoggidi con i quali si è preso consiglio per non fallare, come dal padre Ottavio Pantagatho et da ... Messer Latino da Viterbo dela Accademia degli Sdegnati il quale ha letta tutta la castramentazione di Polybio.”

La stèle que nous transmet Ligorio est la seule stèle avec figure de *tesserarius* que je connaisse; l’inscription qui l’accompagne, bien que correcte du point de vue textuel, est cependant classée parmi les *falsae* en raison de son origine ligorienne. S’il faut donc examiner avec prudence les monuments antiques d’origine ligorienne présents dans le *Museo Cartaceo* en distinguant la figure authentique, comme celle de Nikéas d’Héraclée, de la figure hypothétique, comme celle du *tesserarius*, c’est toutefois selon les critères propres au *Museo Cartaceo* qu’il faut évaluer l’un et l’autre dessin; en effet, la figure hypothétique du *tesserarius* et les autres “figure composite”, comme disait Cassiano à propos de la Dea Panthea, sont des documents non totalement dépourvus de vérité: en effet, Ligorio réalisait ces dessins après de longues recherches sur les statues et les autres antiquités qu’il connaissait fort bien; puis il intégrait les figures à l’aide des sources littéraires, de sorte que si le dessin de Peiresc du banquet à l’antique n’est pas la copie d’un monument authentique, il représente néanmoins très probablement la manière dont les Anciens se mettaient à table. Ainsi, la présence des dessins ligoriens dans le grand recueil de Cassiano non seulement révèle que le Chevalier dal Pozzo avait compris cette chose importante, mais explique aussi la fortune ininterrompue du *Museo Cartaceo* à travers les siècles. D’autre part, l’une des fonctions du *Museo Cartaceo* était celle de constituer un répertoire iconographique pour les artistes et sous cet aspect les très belles figures transmises par Ligorio dans le *Museo Cartaceo* répondaient parfaitement au critère de convenance désormais prédominant dans la représentation des personnages antiques en peinture. C’est ce que Blunt nous enseignait lorsqu’il voyait dans les scènes de repas des sept sacrements de Poussin, où triomphait le *triclinium* antique, l’influence d’une tradition qui remontait au XVI^e, mais plus précisément à Ligorio, et aboutissait dans le *Museo Cartaceo*, non seulement à travers les éditions contemporaines, mais aussi, et avant tout, à travers le *Codex Ursinianus*. Tel est, peut-être, l’*iter* du petit dessin de Poussin de la collection Rosenberg (Fig. 12c), d’un “tricline lunaire qu’ils appeloient sigma”,⁴⁸ dessin déjà présent dans le *Codex Ursinianus* (Fig. 8b), dans le *De triclinio romano* (p. 130), où Orsini l’appelle justement *triclinium sigma* (Fig. 3b) et finalement dans le *Museo Cartaceo* (Fig. 4b) où Poussin l’a peut-être vu.

⁴⁸ Comme dit Poussin lui-même à Chantelou dans la lettre du 30 Mai 1644.

La citation est dans von Henneberg, *op. cit.* (note 25), p. 235.



Les carrés en pointillé indiquent que le dessin est perdu. Les flèches en pointillé accompagnées d'un point d'interrogation indiquent que la filiation est supposée. Le point d'interrogation entre parenthèses indique que l'indication qui précède est hypothétique. Ainsi se lisent les abréviations suivantes: M.C. = Museo Cartaceo; C.U. = Codex Ursinianus; De tricl. = De triclino romano.

- 1 (= Fig. 6a): Monument de Nikéas d'Héraclée au Musée Capitolin, copié par Ligorio (7 = Fig. 6d), puis de là dans le C.U. (17 = Fig. 6c) et de là dans le M.C. (31 = Fig. 6b).
- 2: Monument avec scène de *triclinium* trouvé à la Via Appia (?), copié par Ligorio une première fois dans les *Antichità Romane* (9 = Fig. 2c), une seconde fois pour Mercuriale dans un recueil de dessins de l'Archivio Borromeo (10 = Fig. 2a), puis de là gravé pour le livre de Mercuriale (22 = Fig. 2b).
- 3: Monument avec scène de *triclinium* conservé chez Rhamnusio à Padoue, gravé par Mercuriale en 1573 (23) et par Chacón-Orsini en 1588 (35): tous deux laissent entendre qu'ils ont vu le monument à Padoue.
- 4: Dessin ligorien copié par Chacón mais dont la copie (14, cf. *CIL* VI) est introuvable.
- 5a: Dessin ligorien perdu du banquet antique copié dans le C.U. (15a = Fig. 5b) et dans le M.C. (29a = Fig. 5a).
- 5b: Dessin ligorien perdu du banquet antique dont une copie est conservée dans le C.U. (15b), dans le M.C. (28b) et dans une copie perdue de Peiresc (38b).
- 6a (= Fig. 7c): Dessin ligorien de la *Dea Panthea* copié dans le C.U. (16a = Fig. 7b) puis dans le M.C. (30a = Fig. 7a).
- 6b (= Fig. 9a): Dessin ligorien d'un autel copié dans le C.U. (16b = Fig. 9b) puis dans le M.C. (30b = Fig. 9c).
- 8a (= Fig. 1a): Dessin ligorien de *Serulianus* peut-être construit à partir des sources littéraires (?), copié dans le C.U. (18a = Fig. 1b) et indépendamment du C.U., dans le *Franks volume II* (20a = Fig. 1c).
- 8b (= Fig. 11a): Dessin ligorien du *tesserarius* peut-être construit à partir des sources littéraires (?), copié dans le C.U. (18b = Fig. 11c) et de là dans le M.C. (32b = Fig. 11d) et indépendamment du C.U. dans le *Franks volume II* (20b = Fig. 11b).
- 11: Dessins d'après l'antique perdus de Chacón dont les copies non identifiées sont conservées dans le M.C. (26).
- 12a-b: Dessins perdus de Chacón dont les copies portant l'indication *ex libro Petri Ciacconii* et *ex libro cardinalis Sacratii* sont conservées dans le M.C. (27a = Fig. 10a; 27b = Fig. 10b).
- 13: Dessins naturalistes perdus de Chacón dont les copies non identifiées sont conservées dans le M.C. (28).
- 19a (= Fig. 8a): Dessin du monument d'Ikarios dans le C.U. copié dans le M.C. (33a = Fig. 4a) et indépendamment dans le *De tricl.* (34a = Fig. 3a).
- 19b (= Fig. 8b): Dessin du sigma copié dans le M.C. (32b = Fig. 4b) et indépendamment dans le *De tricl.* (33b = Fig. 3b); c'est de l'une de ces trois copies, probablement celle du M.C., que dépend le dessin de Poussin (39b = Fig. 12).
- 19c (= Fig. 8c): Dessin du C.U. du sarcophage du Latran, dont trois copies se trouvent dans le M.C., deux à Windsor (33c1 et 33c2 = Fig. 4c et 12b) et une dans le *Franks volume I* (21c = Fig. 12a) et indépendamment dans le *De tricl.* (34c = Fig. 3c).
- 24: Idée théorique de Mercuriale de l'application aux Ecritures des découvertes archéologiques concernant le *triclinium* (1569) qui fut plagiée par Chacón-Orsini dans le *De tricl.* (1588) (36).
- 25: Idée théorique de Mercuriale de la forme du *triclinium*, fondée sur les sources littéraires et les discussions avec les amis (1569).
- 37: Idée théorique de Chacón de la forme du *triclinium*, fondée sur les sources littéraires et l'examen des monuments de Rome.