



Introduction

Dans le livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, Pline l'ancien rappelle les origines de l'art et décrit toutes les créations de son époque¹. Chaque œuvre est déterminée par les matériaux employés, par la technique adoptée et par la capacité de l'artiste à les manipuler. Pline inscrit ses réflexions non pas dans une histoire des styles mais dans celle des techniques où le matériau est perçu comme un élément essentiel du style. Il évoque ainsi les fondements de la peinture et rappelle ses différentes applications sur panneau, les décorations en terre cuite peinte qui ornent les temples, leurs frontons ou métopes et bien d'autres exemples. Pour toutes ces peintures, l'emploi de la *tempera*, mélange d'eau, parfois de jaune d'œuf et de pigments, en concurrence avec l'encaustique, est souvent privilégié et sera d'ailleurs fréquemment utilisé jusqu'à la fin du XVI^e siècle². Cependant, certaines innovations sont à l'origine du renouvellement des pratiques artistiques. Au Moyen Âge, les artistes s'appliquent à adapter et à perfectionner les procédés hérités de l'Antiquité. Les peintures sur panneaux de bois rencontrent un succès grandissant et entraînent une circulation des œuvres qui accélère la connaissance des différentes techniques. Au XV^e siècle, l'apparition en Flandres et en Italie de la peinture à l'huile est une véritable nouveauté. Des peintres comme les frères van Eyck ou Antonello da Messina³ mettent à profit ses ressources, brillance et transparence, et participent à sa diffusion. Dès lors, les expériences se multiplient et induisent l'utilisation de nouveaux supports : la toile, par exemple, succède aux panneaux.

Vers 1530, Sebastiano del Piombo, peintre vénitien établi à Rome, met au point une nouvelle technique pour peindre sur un support d'ardoise. Cette invention qui paraissait garantir la parfaite conservation des œuvres, semblait également répondre au débat relatif au Parallèle des Arts et à la suprématie de la sculpture ou de la peinture. Tout comme la

sculpture, elle pouvait en effet offrir l'avantage de se conserver plus longtemps que les œuvres exécutées sur des supports traditionnels comme le bois ou la toile. Des peintures de chevalet mais aussi des retables sont ainsi peints sur ardoise. Cette technique connaît alors un important succès pour des raisons liées au goût pour l'expérimentation et la curiosité plutôt qu'à un simple souci de pure conservation ; elle se diffuse en Vénétie, à Florence puis gagne d'autres régions comme la Lombardie ou la Ligurie.

Dans l'utilisation de cette pratique deux périodes distinctes sont à prendre en considération. En effet, une nette différence s'impose entre les artistes qui emploient l'ardoise ou les marbres vers 1530-1560 pour répondre aux exigences posées par le problème de conservation et les peintres de la génération suivante – comme ceux de l'école véronaise – qui utilisent ces supports afin d'intensifier les effets de clair-obscur. De même, les peintures exécutées à partir des années 1580 sur des pierres imagées, répondent à une tout autre problématique : celle de l'attrait pour le singulier dont les cabinets de curiosité sont un autre témoignage.

Pour mieux comprendre les raisons historiques de ce phénomène, il convient de considérer cinq centres majeurs de production – Rome, la Vénétie, Florence, Milan et Gênes, ce qui n'exclut pas l'usage de cette technique dans d'autres cités de l'Italie et notamment à Naples, Mantoue, Turin ou en Sicile – et de replacer son développement dans un environnement politique et religieux difficile : Sac de Rome (1527), Concile de Trente (1545-1563) et rétablissement de l'autorité de l'Église sont autant de facteurs à prendre en compte.

À Rome, Sebastiano del Piombo, établit donc un genre spécifique, celui des peintures d'autel sur ardoise, qui perdure jusqu'aux années 1610-1620. Cependant entre les réalisations de Sebastiano del Piombo et celles d'artistes ayant adhéré aux thèses de la Contre-Réforme tel Marcello Venusti les intentions ne sont plus les mêmes. Tandis que l'un est empreint par l'érudition « humaniste », l'autre est gagné par la ferveur religieuse imposée par le Concile de Trente.

Pour les peintures de chevalet, les constatations sont similaires : des représentations – portraits ou sujets religieux – sur supports à fonds neutres dans les années 1530-1560 aux productions sur pierres imagées ou semi-précieuses, développées à partir de 1570-1580, tant à Rome qu'à Florence, les conceptions divergent.

Les œuvres de Sebastiano del Piombo servent d'exemple aux artistes vénitiens qui s'affranchissent rapidement de ces modèles. L'atelier des Bassano propose en effet au début des années 1580 un nouveau mode, celui des petites peintures sur pierre de touche à destination dévotionnelle qui connaît un développement particulier à Vérone dans les années 1580-1630.

En Lombardie, la diffusion se met en place plus tardivement : les artistes, peut-être sur le modèle vénitien, privilégient les supports comme l'ardoise. Mais, dans un même temps, ils répondent aux prescriptions de Charles Borromée et créent des maîtres-autels atypiques.

Quant à la Ligurie, lieu d'extraction de l'ardoise, elle s'appuie à la fois sur les exemples romains et lombards pour développer peintures d'autel sur ardoise et tableaux de petites dimensions.

Toutefois, elle se démarque des autres centres en employant les ardoises de manière particulière : vouées au saint patron de la rue ou de la confrérie, elles sont destinées à être apposées en extérieur dans des édicules.

Dans le cadre de ces recherches, un autre problème est apparu : entre 1530 et 1630, les expériences ne répondent plus aux mêmes préoccupations et il existe une nette différence entre l'emploi de fonds neutres et celui de pierres imagées. Pourtant, il semble nécessaire de présenter le thème dans sa globalité pour comprendre comment naquirent les premières productions, comment se déroulèrent leur diffusion et leur diversification et enfin pourquoi cette technique fut progressivement abandonnée au milieu du XVII^e siècle.

Les interrogations concernent également le choix de la période considérée. Comment justifier une étude qui porte sur un arc chronologique aussi important que les années 1530-1630 ? Pourquoi s'arrêter aux années 1630 alors que certains artistes poursuivent, par la suite, cette technique ?

Le point de départ de ce travail repose sur les divers témoignages relatifs à l'application de la peinture sur pierre par Sebastiano del Piombo, même s'il ne faut pas perdre de vue que ses expérimentations s'inscrivent dans un processus long et laborieux. De nombreux artistes dont Leonard de Vinci ou Raphaël avaient déjà essayé de trouver une alternative aux solutions « traditionnelles » de l'art de la peinture comme la fresque ou la peinture à l'huile sur toile ou sur bois.

Il s'agissait alors de comprendre les spécificités de cette production et les raisons pour lesquelles à un moment donné, elle s'essouffait et n'était plus aussi systématique qu'aux cours des années 1580-1630. À Rome, l'émergence d'une nouvelle tendance, le Baroque, marque une rupture car les commandes religieuses privilégient fresque et décor de stuc qui doivent s'étendre sur l'ensemble des surfaces de l'édifice – exigence que la peinture sur pierre ne permet pas d'obtenir. Par ailleurs, à Florence, la mort de Cosme II de Médicis survenue en 1621 est à l'origine du départ de nombreux artistes qui s'étaient adaptés aux goûts de leur protecteur pour la peinture sur pierre.

En 1630, Vérone, l'un des principaux centres de création de petits tableaux sur pierre de touche, est durement frappée par la peste. La production ralentit dès lors pour ne reprendre que vers la fin du XVII^e siècle. Milan connaît un sort similaire : peste en 1630 et mort de Frédéric Borromée en 1631 impliquent, pendant un temps, un affaiblissement de la création artistique.

Enfin, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, la peinture sur pierre perd une grande partie de son pouvoir de fascination, ne répondant qu'imparfaitement aux exigences de conservation de l'œuvre et, surtout, ne satisfaisant plus les ambitions savantes et encyclopédiques qui gagnent l'aristocratie.

Néanmoins, la production ne s'arrête pas brutalement vers 1630 et il arrive qu'en Lombardie, en Ligurie ou en Vénétie, certains artistes s'adonnent encore à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle à la peinture sur pierre. Mais, ces productions sont occasionnelles et ne sont plus régulières comme dans les années 1530-1630.

Au cours de cette étude, les sources imprimées concernant ce sujet se sont révélées peu abondantes. Les *Vite* de Giorgio Vasari demeurent la source référence de l'analyse et les théoriciens ou écrivains du XVI^e siècle ne se sont que peu intéressés à cette technique⁴. Il faut souvent se contenter de brèves descriptions ou d'anecdotes mentionnées dans les guides comme ceux de Gaspare Celio pour Rome, de Carlo Torre pour Milan, de Francesco Bocchi pour Florence⁵ – et bien d'autres encore – ou dans les ouvrages biographiques de Carlo Ridolfi, Giovanni Baglione ou Filippo Baldinucci⁶. Au contraire, les documents d'archives et les inventaires des collections particulières fournissent d'importantes informations et sont à l'origine de ce travail. Pour les peintures d'autel, les archives, souvent publiées mais pas forcément analysées en profondeur, ont permis de comprendre – surtout pour les peintures d'autel – les différentes phases du travail de l'artiste : commande du support, préparation et mise en place. Mais ces documents ont aussi leur limite. En ce qui concerne l'étude des inventaires, les observations restent très lacunaires : l'état des collections du XVI^e siècle reste souvent difficile à reconstituer et la majeure partie des publications concerne le XVII^e siècle.

Les archives de Vérone, Padoue, Florence, Rome, Milan, Gênes ou Naples ne permettent pas de reconstituer aussi bien que dans le cas de l'architecture ou de la peinture monumentale, la logique du fonctionnement des commandes. Les inventaires souvent incomplets ne présentent ni les dimensions ni l'auteur de l'œuvre mentionnée, ce qui rend par conséquent l'étude plus difficile. En revanche, les recherches ont permis, dans quelques cas, de découvrir des documents inédits permettant de retranscrire les noms des auteurs : les paiements pour la peinture d'autel de San Lorenzo in Damaso, trouvés dans les *cartes farnesiane* aux archives d'État de Naples, ont défini le rôle précis des deux frères, Taddeo et Federico Zuccari, dans l'élaboration de cette œuvre. L'étude des fonds Médicis à Florence a donné l'occasion de suivre chaque étape de la préparation – du transport jusqu'à la fixation – des peintures pour le Palazzo Vecchio. Parallèlement, l'analyse des divers inventaires médicéens – complétée par la lecture de certains ouvrages tels ceux de Paola Barocchi⁷ – a contribué à retracer l'évolution des collections et permis de situer la place de la peinture sur pierre. Sous Cosme II, cette technique, tout aussi appréciée que la peinture sur toile, connaît un développement important qui n'a plus rien à voir avec une production artisanale occasionnelle.

Enfin, les recherches menées à Gênes, Milan, Padoue ou Vérone ne permettent que d'échafauder quelques hypothèses de travail. Pour les deux premiers centres, certains fonds qui ne sont pas conservés dans les archives d'État n'ont pu être consultés. Tel est le cas des documents du maître-autel des Fiammenghini à Chiari – où seule une photocopie du paiement de la peinture d'autel a été accordée, limitant par conséquent la transcription et les possibilités de trouver des informations sur la commande des plaques d'ardoise⁸ – ou des manuscrits de Giscardi et d'Accinelli qui comportaient des descriptions des peintures dans les églises de Gênes⁹.

À Vérone et Padoue, les documents retrouvés, pour la plupart publiés, n'ont apporté aucune nouveauté. Seule la consultation des guides ou de quelques manuscrits ont permis d'obtenir des indications sur les œuvres commandées pour les monastères de Santa Giustina et de San Giovanni di Verdara ou d'autres institutions religieuses¹⁰.

Pour combler ces lacunes, quelques études sur les collections ont été d'une grande utilité.

Néanmoins, il importe de souligner qu'à l'origine de ces recherches, aucun ouvrage général sur ce sujet n'avait été élaboré, rendant par conséquent l'investigation à la fois riche, intéressante et extrêmement complexe.

En effet, seul Marco Chiarini s'était intéressé à cette problématique. En 1970, il organisait une exposition sur la peinture sur pierre à Florence, affichant une prédilection pour l'étude du XVII^e siècle et pour quelques petits maîtres en particulier, qui travaillaient dans la sphère artistique de Cosme II, dont Filippo Napoletano¹¹. L'exposition qui a eu lieu à Florence en 2000, n'a fait que confirmer cette tendance : Filippo Napoletano y est encore largement représenté¹².

Tandis que Marco Chiarini privilégiait les peintures sur pierres imagées ou semi-précieuses, appréciées des Médicis et correspondant plus généralement au goût maniériste, Anna Ottani Cavina, s'intéressait en 1971 à un autre type de production : les œuvres exécutées sur pierre de touche ou ardoise par les artistes génois et véronais au début du XVII^e siècle¹³ – intérêt lié certainement à son étude sur Marcantonio Bassetti.

En fait, seule l'exposition milanaise de 2000-2001, *Pietra Dipinta*, projetée par Federico Zeri et finalement organisée par Marco Bona Castellotti, présentait une multitude de peintures sur pierre, témoignage d'une véritable production des XVI^e et XVII^e siècles¹⁴. L'analyse d'une extraordinaire collection privée milanaise attestait de l'émergence de la peinture sur pierre dans des centres comme Florence ou Rome et permettait d'envisager de nouvelles pistes de recherche. Cette exposition confirmait les premières observations et offrait à la fois la possibilité de connaître une collection aussi singulière que complète et de rencontrer un collectionneur passionné par cette technique.

NOTES

1 > Pline l'ancien, *Histoire Naturelle*, éd. consultée, traduction et commentaire Jean Michel Croisille, Paris, les Belles Lettres, 1985, livre XXXV. Voir notamment le paragraphe 15, p. 42.

2 > Vlad Borrelli Licia, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Rome, Viella, 2003. Dans son ouvrage Licia Vlad Borrelli retrace les différentes techniques et indique que les premières peintures sur bois ont été retrouvées à Pitsà près de Corinthe. Parallèlement, l'analyse de la polychromie en architecture ou en sculpture a montré que deux techniques pouvaient être employées : la *tempera* ou l'encaustique. Voir Vlad Borrelli, 2003, p. 27.

3 > Artistes à qui l'on attribue fréquemment la paternité de cette découverte. Cependant, *De Diversis Artibus*, rédigé entre le IX^e et le XIII^e siècle sous le pseudonyme Theophilus, indique déjà l'usage d'un mélange de pigments à l'huile. L'auteur de cet ouvrage portant sur les arts et sur les techniques artistiques – divisé en trois parties, la peinture, le travail du verre et le métal – a souvent été identifié comme étant l'abbé et orfèvre Roger de Helmarshausen. Voir la traduction : *Theophilus : the various arts*, traduction C. R. Dowell, Londres/Édimbourg/Paris, The Nelsons & Sons, 1961.

4 > Dans cette étude, nous avons employé les éditions de 1550 et de 1568 mais nous nous sommes aussi appuyés sur la traduction d'André Chastel. Cependant, l'ensemble des citations se réfère à l'édition de 1550. Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari, pittore Aretino, con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 ; Vasari Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto Aretino, di nuova dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de vivi, e de morti dall'anno 1550 fino al 1567*, Florence, Giunti, 1568 ; Vasari Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Lorenzo Torrentino, Florence, 1550, éd. consultée, André Chastel, Paris, Berger Levrault, 1989, 12 vol.

- 5 > Celio Gaspare, *Memoria delli nomi dell' artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma*, Naples, Scipione Bonino, 1638, édition consultée, annotations Emma Zocca, Milan, Electa, 1967; Torre Carlo, *Il Ritratto di Milano*, Milan, Agnelli, 1674; Bocchi Francesco, Cinelli Giovanni, *Le Bellezze della Città di Firenze...*, Florence, Gugliantini, 1677, édition consultée, Florence, Arnaldo Forni, 1974.
- 6 > Ridolfi Carlo, *Le Maraviglie dell' arte overo le vite de gl' illustri pittori veneti, e dello stato*, Venise, Giovanni Battista Sgava, 1648; Baglione Giovanni, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbino Ottavo nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642; Baldinucci Filippo, *Le Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, 1681-1728, édition consultée, Anna Matteoli, Rome, De Lucca, 1975.
- 7 > Voir notamment Barocchi Paola, Bertelà Giovanna Gaeta, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, Florence, SPES, 2002.
- 8 > Chiari Santa Maria Maggiore, Archivio delle Sussidiarie, *Debitori e Livellari*, de 1604 à 1630.
- 9 > Accinelli Francesco Maria, *Scelta di notizie delle chiese di Genova*, XVIII^e, Gènes, Archivio Curiale Arcivescovile.
- 10 > ASP, Corporazioni soppresse, *Santa Giustina*, 311, sacrestia 7; ASP, Corporazioni soppresse, *Santa Giustina*, 311, sacrestia 8.
- 11 > *Pittura su pietra*, catalogue d'exposition, Chiarini Marco, Martelli Pampaloni Annapaula, Maetzke Anna Maria (dir.), Florence, 1970.
- 12 > *Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogue d'exposition, Chiarini Marco, Acidini Luchinat Cristina (dir.), Florence, 2000.
- 13 > Ottani Cavina Anna, « I Dipinti su lavagna », *Bolaffi Arte*, n° 6, 1971, p. 22-24.
- 14 > *Pietra dipinta: Tesori nascosti del' 500 et del' 600 da una collezione privata milanese*, catalogue d'exposition, Bona Castellotti Marco (dir.), Milan, 2000-2001.