



HAL
open science

”Du “Museo” à l’illustration: la fabrique d’hommes illustres de Paolo Giovio”

Guy Le Thiec

► **To cite this version:**

Guy Le Thiec. ”Du “Museo” à l’illustration: la fabrique d’hommes illustres de Paolo Giovio”. dans Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700), ss. dir. d’É. Crouzet-Pavan, J.-B. Delzant, et Cl. Revest, Dec 2018, Rome, Italie. pp.175-196. hal-04255303

HAL Id: hal-04255303

<https://hal.science/hal-04255303v1>

Submitted on 23 Oct 2023

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.



Publications de l'École française de Rome

Panthéons de la Renaissance

Du *Museo* à l'illustration : la fabrique d'hommes illustres de Paolo Giovio

Guy Le Thiec

Résumé

Le *Museo* de Paolo Giovio, collection de près de quatre cents portraits d'hommes illustres, a concentré différents types d'illustration : celle, reconnue, car sanctionnée par l'Histoire, d'hommes illustres canoniques ; celle de personnages de moindre renom acquise par ceux-ci grâce à la collection picturale ; celle, enfin, conférée par le passage à l'imprimé qui, conciliant texte et image, faisait sortir du *Museo* de Côme la gloire d'hommes illustres qui y avait été recueillie.

Paolo Giovio's *Museo*, a collection of nearly four hundred portraits of illustrious men, has concentrated different types of illustration: the one, renowned, as sanctioned by History, of canonical illustrious men; the one of less famous characters acquired by them thanks to the pictorial collection; the one, finally, conferred by the passage to printing which, reconciling text and image, brought out of the *Museo* in Como the glory of illustrious men that had been collected there.

Texte intégral

- 1 Le projet que Paolo Giovio conçut pour son *Museo* peut à première vue sembler paradoxal. Perçu et donc décrit comme un lieu voué à une collection, enserrée entre les murs de la villa que se fit édifier à Côme l'humaniste dès son long séjour romain (1537-1543), le *Museo* jovien fut toutefois assez vite imaginé par son concepteur sous la forme également d'un « musée de papier » grâce au livre¹ : ensemble de portraits peints désormais gravés, aux allures de catalogue d'un musée de pierre, cette fois en quelque sorte hors les murs. La métamorphose de ce cadre, qui de villa comasque

devenait un in-folio finalement bâlois², a dû bouleverser la notoriété attachée au *Museo*. Notoriété des personnages illustres, d'un lieu voué à ceux-ci, voire notoriété presque inédite d'une pareille entreprise éditoriale, autant de variations qui appellent un réexamen.

- 2 Le *Museo* de Paolo Giovio (fig. 1) n'est pas au sens moderne un *musée*³ ; il n'est pas un lieu voué à l'exposition neutre et silencieuse de collections publiques ou privées dont on prend connaissance des objets les formant grâce à de brèves notices. S'inscrivant, sans doute, en ces années 1540 dans cette floraison de lieux dédiés à de nouveaux objets et pratiques du collectionnisme au fil d'une longue Renaissance⁴, il jouit toutefois d'une singularité radicale, qui le distingue même de l'homonyme *Museion* antique⁵. Si tous deux, de fait, partagent le nom et la signification à laquelle leur vocable renvoie, celle d'un lieu dédié aux Muses⁶, le *Museo* jovien se différencie de l'éventuel modèle antique non seulement en déliant le lien original qui unissait un *museion* aux livres (lien vivace dans les autres *musei* Renaissance⁷), mais en se bâtissant autour d'un objet spécifique : la collection de portraits de personnages illustres, fleuron des collections de Paolo Giovio (fig. 2 et 3)⁸.



Fig. 1 – Anonyme, *Vue du Museo*, huile sur toile, Côme, Pinacoteca di Palazzo Volpi (© G. Le Thiec).



Fig. 2 – Portrait peint de Paolo Giovio (© G. Le Thiec).



Fig. 3 – Portraits gravé de Paolo Giovio (© G. Le Thiec).

- 3 Jusqu'à alors dans la Renaissance italienne l'on trouvait des figurations d'hommes illustres dans trois types de lieux : grandes salles de palais princiers, *studioli*, ou palais d'institutions républicaines communales⁹. En décoration pariétale, en bustes voire en miniatures, ils semblent tous avoir eu une fonction diversement inspiratrice : modèles de vertu républicaines dans l'antecappella du Palazzo pubblico de Sienne ou dans la Sala dei Gigli de celui de Florence ; interlocuteurs des princes Montefeltre, dans leur studiolo d'Urbino, ou Sforza, lorsque ces derniers conversaient avec les capitaines illustres de l'Antiquité grâce au miniaturiste Giovanni Birago, ou ceux encore du Pogge humaniste, selon le *topos* Renaissance du dialogue avec des hommes illustres¹⁰ ; et enfin, présence prestigieuse, car celle d'empereurs romains, sous la probable forme de bustes dans un *studiolo* tel celui de Giovanni fils de Cosme l'Ancien¹¹, ou peinte au ciel du prieur augustin de Crémone, où cette présence accompagnait en lunettes la figuration des neuf Muses¹². Dans les années 1530-1540, ces hommes illustres, par le biais nouveau du tableau comme par celui de leur nombre, près de quatre cents (394¹³), appelaient un espace muséal avant l'heure, conçu ici comme une villa vouée aux Muses. Car ce même nombre dictait tout : rompant avec la figuration pariétale, le recours au tableau conduisait à faire de portraits d'hommes illustres d'authentiques objets de collection. En outre, la qualité de personnages historiques de ceux-ci, passés ou contemporains, vérifiait de fait l'un des caractères propres à la constitution d'une collection : que celle-ci soit presque infinie.
- 4 La différence d'avec les musées ultérieurs pourrait dès lors sembler ténue, n'étaient les vertus prêtées alors à ces portraits. Si le lieu commun d'« images respirant presque » (« *velut spirantes* ») est ainsi vérifié¹⁴, l'action sur les âmes accordée aux portraits

rattache encore davantage ce lieu à la culture des images de la Renaissance¹⁵. Cette action, autre *topos*, est celle d'un véritable aiguillon pour aviver et ennoblir l'esprit grâce à l'émulation. Invisible, elle était reconnue aux portraits d'hommes illustres, notamment depuis Pétrarque¹⁶, ou encore le Pogge et son traité *De Nobilitate*. Dans ce dialogue, Laurent le Magnifique affirmait que Cicéron, Varron, Aristote et bien d'autres, tant Grecs que Romains, recouraient dans leur bibliothèque ou leurs jardins aux figurations d'hommes illustres pour aviver ainsi leur propre esprit¹⁷.

5 Il est un autre lien magique, parce que discret, aux confins de la *convenientia* et d'une *aemulatio* à l'œuvre dans le *Museo* de Paolo Giovio : celle de la dédicace des pièces¹⁸. En plaçant, comme on le sait, l'édifice tout entier sous la tutelle active, théurgique, des Muses, Giovio entendait renouer avec un usage antique¹⁹. Celles-ci manifestaient leur action depuis le salon de réception, la pièce d'honneur qui leur était vouée et où elles étaient par conséquent figurées. On ignore, toutefois, la forme précise de cette figuration, le salon ayant en outre sans doute été voué à disparaître le premier lors de l'une des crues du lac²⁰. Or, chacune des pièces d'exposition destinées à l'accueil des portraits était pareillement placée sous le vocable de quelque instance tutélaire : des divinités (salles de Mercure, de Minerve, des sirènes...), ou encore l'*impresa* de tel ou tel contemporain illustre, puisque ce même Paolo Giovio aimait à forger des emblèmes, ceux qu'il rassemblerait bientôt dans son *Dialogo delle imprese* (1551). L'on sait ainsi que l'emblème de Charles Quint ornait la Salle des Empereurs et le « Capricorne » (fig. 4) une autre, véritable dédicace à Cosme I^{er} de Médicis, mécène de Giovio. L'emblème médicéen se trouvait également dans le Salon des Muses aux côtés de ceux d'Alessandro Farnese et d'Alfonso d'Avalos²¹. La plupart de ces emblèmes tutélaire se retrouvent d'ailleurs figurés, pêle-mêle semble-t-il, sur la représentation du *Museo* conservée (fig. 1)²². Construction composite, véritable monstre de la culture italienne du Cinquecento, Paolo Giovio entendait faire de son *Museo*, sa villa d'humaniste offerte aux hommes illustres dont il avait, sa vie durant, collecté les portraits, un authentique temple dédié à leur *virtú*²³.

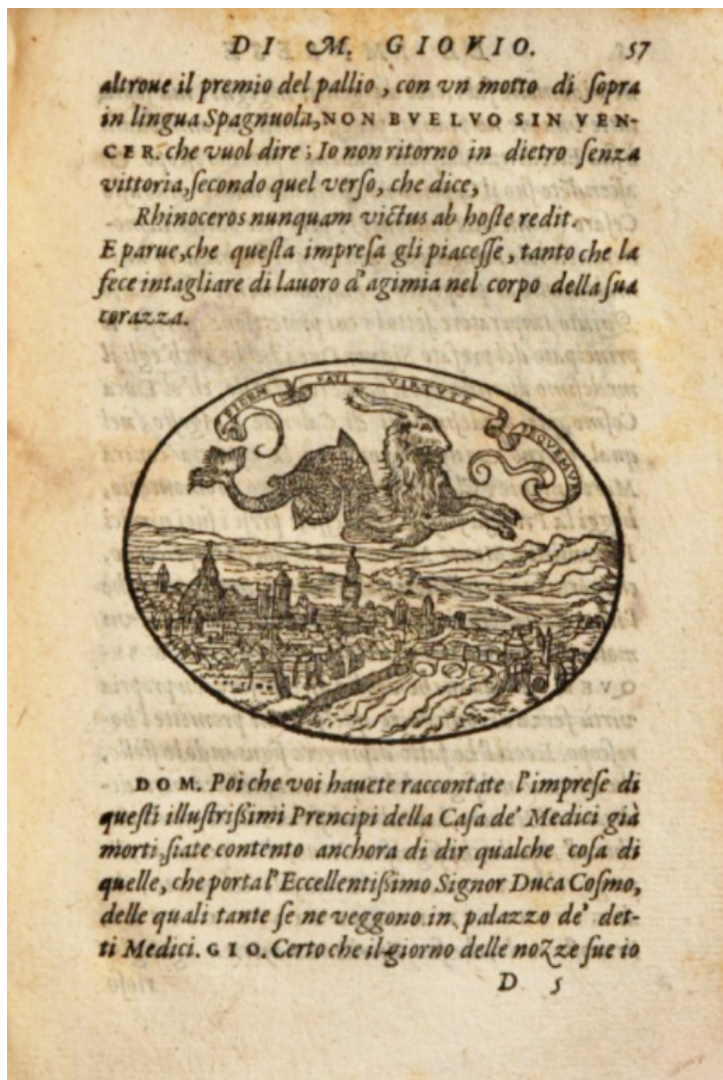


Fig. 4 – Emblème de Cosme I^{er} de Médicis.

- 6 Loin d'être un lieu conçu pour son seul *otium*, Paolo Giovio voulut que le *Museo* fût ouvert aux gentilshommes afin que sa visite leur procurât quelque délectation (« *diletto* »). Faute de témoignages des visiteurs²⁴, la définition de celle-ci n'est pas aisée. Ces mêmes influences sympathiques, théurgiques voire quasi magiques d'une culture de l'*æmulatio* ne disent, en effet, rien des usages qui furent ceux du *Museo*. On peut toutefois former l'hypothèse qu'en raison des objets exposés – des portraits d'hommes illustres – une telle délectation ne résidait pas en une simple, et sans doute anachronique, contemplation esthétique d'œuvres picturales, qui pouvaient, certes, être celles des maîtres de la Renaissance italienne (Gentile Bellini, Titien, Bronzino...)²⁵, mais consistait, bien plutôt, en une délectation idéalement éprouvée par l'exposition aux influences discrètes des portraits d'hommes illustres sur ces mêmes visiteurs du *Museo*. Ce temple de la *virtù* offrait de fait à leur *ethos* nobiliaire autant de modèles d'incarnation de la *virtù* spécifique qui les animait, que celle-ci fût donc guerrière ou littéraire, selon les hôtes concernés²⁶.
- 7 Il n'y a rien d'étonnant à une telle sociabilité pour un humaniste médecin du pape (archiatre), historien et, surtout, courtisan des Médicis, des Farnèse et de tout ce que l'Europe pouvait lui valoir comme pensions ou portraits²⁷ : son réseau d'approvisionnement en portraits peints ayant en effet ce ressort (les pensions), et cette échelle (l'Europe), comme on le mesure à sa correspondance²⁸. L'ensemble de ces correspondants et visiteurs potentiels, à ce qu'on en découvre dans cette même source épistolaire, fut avant tout formé de la noblesse pro-impériale de l'Italie du Nord, celle gravitant notamment autour de la nouvelle cour de Milan recomposée par les gouverneurs espagnols comme Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto. À ces cercles aristocratiques qui se repaissaient de la gloire, « la nourriture des véritables grands seigneurs » et dont la *virtù* était une « *bellica virtus* »²⁹, s'ajoutaient les humanistes

proches de Giovio, qui, eux, pratiquaient la *virtù* du second type, la « *litteraria* » : Ludovico Domenichi, Doni etc.

- 8 Si l'on n'ignore pas la disposition des pièces du *Museo* ni la fonction de plusieurs d'entre elles³⁰, le mode de présentation des portraits d'hommes illustres en son sein nous demeure cependant inconnu. L'indication relative à un ordre conçu par Paolo Giovio présente dans le premier tome des *Elogia* paru de son vivant (en 1546), mentionne les « *ordines imaginum* », à propos desquels il déclare que « les images des hommes illustres [...] sont entièrement réparties en quatre classes ». La première est ainsi celle des « défunts qui, brillant par leur esprit » (« *floruerint ingenii fecunditate* »), laissèrent « à la postérité les souvenirs de leurs heureuses actions » (« *feliciū operum monumenta posteris* »). La deuxième regroupe les contemporains vivants à la réputation illustre, ces auteurs qui livrent « le fruit de leurs veilles », générations qu'il présentera selon, dit-il, un ordre biochronologique, les plus jeunes concédant à leurs aînés la primauté. La troisième regroupe les portraits d'"artistes" (« *præcellentium operum artifices* ») ; la quatrième, enfin, celle des portraits de « Papes, Rois, chefs qui ont obtenu la gloire par la paix ou la guerre, exemples à imiter ou à éviter »³¹.
- 9 Le statut de cette classification demeure toutefois ambigu. On a voulu ainsi y reconnaître la disposition effective des portraits au sein du *Museo*³². Mais de la présentation (au présent) par Paolo Giovio et au seuil du premier tome des *Elogia*, de ces quatre classes, ces « *ordines imaginum* », l'on ne peut cependant induire avec certitude que le même principe de classement ait régi la disposition des tableaux au sein du *Museo*. Car l'ordre présenté ici est d'abord celui selon lequel l'humaniste entend *publier* sa collection. L'usage systématique du futur dans la différenciation des classes deux à quatre est de fait un indice quant à une mise en œuvre prochaine de ces distinctions classificatrices. Dans la lettre qu'il adressa trois ans plus tard (en 1549) à Cosme I^{er} de Médicis et qui accompagnait la liste (non retrouvée) des portraits de son *Museo*, Paolo Giovio indiquait qu'au sein de la quatrième classe il mettrait « les mahométans dans une série à part (« *separata filza* »), comme je le ferai également pour les papes, les XII Visconti et Sforza et pour quelques cardinaux célèbres »³³. Était-ce là un principe de classification déjà en vigueur au *Museo* ? Rien n'est moins sûr, puisque, là encore, il semble bien s'agir d'une disposition future au sein d'une publication à venir. En outre, le choix final d'un ordre chronologique de décès pour présenter portraits et *elogia* dans la publication suivante (le tome paru en 1551) souligne combien l'ordre de ces images n'était pas immuable pour Giovio, voire, sa propre indécision. Autant de particularités qui rendent d'autant plus hasardeuse la conception d'une parfaite adéquation entre l'ordre de publication des tableaux et leur disposition dans le *Museo*.
- 10 Bien que l'agencement des portraits dans la villa du lac de Côme nous demeure encore inconnu, on peut toutefois préciser leur mode de présentation et souligner sa diversité. Celui-ci, en effet, était loin d'être uniforme, à commencer par la disparité de format qui régnait entre portraits originaux (aux formats non unifiés)³⁴, et copies commandées par Giovio. Plusieurs de celles-ci avaient été exécutées par le peintre romain Francesco Salviati (fig. 5), un familier lui aussi du cardinal Alexandre Farnèse³⁵, et une certaine norme semble avoir ainsi prévalu, suggérée ou imposée au peintre (précisément 100 x 80 cm). Une diversité plus grande encore régnait dans les notices dont Giovio pouvait accompagner ses tableaux.



Fig. 5 – Francesco Salviati, *Totila*, huile sur toile, vers 1549, Côme, Pinacoteca di Palazzo Volpi.



Fig. 6 – Francesco Salviati (?), *Portrait de Mehmed Celebi* (avec cartouche), huile sur toile, Côme, Pinacoteca di Palazzo Volpi (© G. Le Thiec).

- 11 Le terme de « légende » ou *a fortiori* celui de « notice » est ici impropre. En légendant les portraits de son *Museo*, l'humaniste comasque n'avait de fait pas choisi de livrer des indications relatives à l'objet d'art exposé (auteur, matériau, dimensions...), mais de faire siennes deux traditions en partie distinctes : l'une, médiévale, celle du *titulus*, inscription peinte à même la fresque ou le tableau³⁶ ; l'autre, humaniste, celle d'un *elogium* placé, *a priori*, au bas du portrait. Or, dans sa pratique de collectionneur, Paolo Giovio fusionna manifestement, peut-être après d'autres³⁷, ces deux traditions. S'il reprit ainsi l'usage du *titulus*, celui d'apposer une inscription (en l'occurrence, ici, sur le tableau), il le fit sans recourir ni à celle du type *titulus*-phylactère qui, parfois, faisait parler le personnage représenté (tel l'Aristote de l'antecappella du Palazzo pubblico de Sienne), ni même à l'autre qui identifiait sobrement le personnage représenté (tels les *uomini famosi* de la Sala dei Gigli du Palazzo pubblico de Florence). Fort de sa culture antique, qui lui avait donné à connaître les *Hebdomades* de Varron, et s'appuyant sur la récente redécouverte des *elogia*, Giovio eut manifestement l'idée d'adapter l'ancien *titulus* au moderne *elogium*. L'apparence de l'inscription comme l'objet de celle-ci paraissent ainsi avoir changé radicalement. Rejetant inscription et phylactère, Paolo Giovio fit le choix non seulement d'apposer un cartouche sur la toile mais que ce dernier livre, au-delà de la simple identification du personnage, le trait le plus saillant de sa biographie.
- 12 On ignore de quel mot spécifique usait Giovio commanditaire pour désigner à l'intention du peintre le cartouche à peindre : peut-être la traduction italienne d'« *elogium* », « *iscrittione* ». Le terme renvoyait-il indifféremment pour Giovio au cartouche comme à la vie brève apposée au bas du tableau ? Dans ses textes, le terme médiéval de « *titulus* » ne semble n'avoir jamais été mentionné, et celui d'« *elogium* » tiré du néolatin humaniste³⁸ promu jusqu'à sa reprise comme titre des divers tomes du catalogue, comme on sait. Si l'on ignore comment le cartouche a pu être précisément désigné, le fait que le terme d'« *elogium* » ait été rendu par « *iscrittione* » ou « *inscription* » plaiderait toutefois pour une telle désignation. Lorsque, en effet, le mot employé par Giovio fut traduit en italien par Ippolito Orio, ou encore en français par Blaise d'Éveron, ce furent bien celui d'*iscrittione* (« inscription ») et la périphrase *Eloges et vies brièvement décrites sous les images des plus illustres* qu'on lui substitua³⁹. Giovio, enfin, était également l'auteur des *Histoires de son temps* et donc particulièrement à même de concevoir, pour un cartouche biographique, un tel abrégé d'illustration grâce à un fait historique saillant pour tel ou tel personnage historique. L'usage du cartouche-*elogium* ne concernait pas la totalité des portraits. Hommes de lettres et artistes paraissent en voir été exclus (classes 1 à 3) et, parmi les portraits de princes, capitaines, rois, sultans ou papes (classe 4), seules les copies furent gratifiées de ce cartouche explicatif. Le respect des toiles des maîtres interdisait sans doute qu'on y déposât quelque inscription. Surtout, Giovio n'eut sans doute pas le loisir de concevoir pour tous les portraits concernés un tel cartouche, qui, une fois conçu, devait encore être peint.
- 13 Par contre, dans le projet jovien, les portraits de la totalité des classes étaient appelés à recevoir cette vie brève de papier désignée comme *elogium* véritable⁴⁰, puisque inscription apposée au bas du tableau selon l'usage antique de l'épigramme. Il est toutefois difficile d'évaluer combien le *Museo* abritait d'éloges. À défaut d'un inventaire réalisé du vivant d'un Giovio disparu en 1552, il faut ici partir des travaux critiques contemporains de Bruno Fasola et de Linda Klinger⁴¹. Si ces inventaires donnent près de quatre cents portraits ayant appartenu à Paolo Giovio, qu'ils l'aient déjà été du temps de ses longues années à la cour pontificale (1517-1549), qu'ils aient figuré dans la liste de ses envois depuis Rome vers la villa, ou encore répertoriés d'une façon ou d'une autre à Côme, la confrontation de ce chiffre avec les *elogia* publiés des tableaux, comme l'indiquent les index des deux tomes (fig. 7 et 8), prouve qu'une partie des portraits n'avait manifestement pas encore bénéficié de cette illustration de papier⁴². L'explication, peut-être assez naturelle, réside sans doute dans l'état d'avancement que connut la rédaction des *elogia*. Si l'on compare ceux-ci, pour la catégorie des seuls

ELENCHVS ILLVSTRIVM
VIRORVM, QVORVM HISCE SE-
PTEM LIBRIS EFFIGIES
repraesentantur.

A	Albiolus Tyrannus	27	Albiolus Mediolanensis Princeps	49	Albericus Bellianus	76	Alexander Magnus	5	Alexander Medici Florent. Princeps	203	Alfonso Rex Neapol.	23	Alfonso Atreus Ferraris Princeps	199	Alfonso Danalus Vastus	219	Alfonso Gritti	197	Amuratius II. Turcarum Imperator	92	Andreas Gritti Venetorum Princeps	212	Andreas Atria Clavus Praefectus	246	Annibal Penna	8	Antonius Grimanius Venetus	167	Antonius Lena	206	Artaxerxes Rex	3	Afcianus Sfortia Cardinalis	126	Athalia Hunnorum Rex	11	B	Bates. I. Turcarum Imperator	79	Bates. II. Turcarum Imperator	126	Baleone familie Duxes	136	Bartholomaeus Caleo Bergomas	96	Bartholomaeus Litanus	142	Basilus Masconis Princeps	204	Barnabae Mediolanensis Princeps	54	Braccius & Sfortia	79	C	Casat Borgia Valentinus	130	Camillus Vitellius	118	Camporus Gaurus Aegypti Sulthanus	144	Cann Scalliger	41	Carmagnola	80	Carolus Aurelianus Franc. Regis filius	213	Carolus Borbonius	123	Carolus Burgundus Dux	101	Carolus Magnus	17	Carolus IX. Gallie Rex	116	Carolus V. Imperator	240	Castroccius Castreanus	37	Caytheius Memphisicus Sulthanus	112	Celestinus Turcarum Imperator	73	Christianus Dacia Rex	243	Christophorus Columbus	124	Consalus Ferdinandus	141	Cosmus Medici Florentinoru Dux	217	D	David Abyssinorum & Attribipum Rex	233	E	Elisabella Aragonia	176	Erasmus Naruenfis cognomitus Gattamelata	82	F	Farinata Vberina	23	Federicus Feltrinus Vrbinus Dux	103	Ferdinandus Rex Romanorum	242	Ferdinandus Cortesius	228	Ferdinandus Tiberianus Alba Princeps	275	Franciscus Gallie Rex	225	Franciscus Aladefius Cardinalis Vapientis	121	Franciscus Berghonius Anabianus	80	Franciscus Ferdinandus Pifarianus	169	Franciscus Georgius Mantuanus	132	Franciscus Maria Feltrinus	210	Franciscus Sfortia Mediolanensis Princeps	90	Franciscus Sfortia II.	203	Fridericus I. Imperator	21	G	Galeacius I.	43	Galeacius II. Mediolan.	33	Galeacius Sfortia	98	Gastio Fuffius	138	Gattamelata, Erasmus Naruenfis dillus	12	Georgius Castriotus Scanderbechus	94	Georgius Fraibergus Germanus	115	Georgius Boloniensis	17	H	Haratius Baleonus	157	Haradenus Barbarossa	225	Henricus Gallie Rex	242	Henricus XI. Anglie Rex	221	Hippolytus Medici Cardinalis	201	Horacius Mitylenus	223	Hysnald Sophus Persarum Rex	165	I	Iacobus V. Scotia Rex	218	Jacobus Trinculius	147	Ioannes Archiepiscopus Mediolanensis	32	Ioannes Aucubus Britannus	74	Ioannes Bentivolus Bononiensis	179	Ioannes Galeacius Vicecomes	106	Ioannes Maria Mediolan. Princeps	181	Ioannes Medici	181	Ioannes Vitellius Cornetanus Patarcha	61	Insulanus Caesarinus Cardinalis	64	Insulanus Medici	103	L	Lucianus Mediolanensis Vicecomes	43	Ludovicus XII. Gallie Rex	139	Ludovicus Pannonie Rex	178	Ludovicus Sfortia Mediol. Princeps	128	M	Mahometes II. Turcarum Imperator	109	Malatesta Balconus	137	Marcus Antonius Calenna	160	Martinius Tyrannus	36	Mattheus Cardinalis Sedunenfis	33	Mattheus Magnus	47	Matthias Corvinus Pannonie Rex	113	Maximilianus Casat	134	Maximilianus Sfortia Mediolanensis Princeps	192	Malamecher Scyriffus	232	Mulassius Tunetanus Rex	235	N	Natfus Eunuchus	14	Nicolas Vysinus Pruitanus	132	Nicolaus Picininus	83	Numa Pompilius	2	O	Odetrus Fuffius Lotrecchini	137	Ordo Archiepiscopus Mediolanensis	45	P	Pandolphus Petraccius Senensis	172	Pandus Baleonus	114	Pandus Vitellius	117	Petrus Medici	121	Petrus Nasarius	190	Petrus Soderinus Florentinus	174	Philibertus Auranus Princeps	194	Philippa Mediolanensis Princeps	60
---	-------------------	----	---------------------------------	----	---------------------	----	------------------	---	------------------------------------	-----	---------------------	----	----------------------------------	-----	------------------------	-----	----------------	-----	----------------------------------	----	-----------------------------------	-----	---------------------------------	-----	---------------	---	----------------------------	-----	---------------	-----	----------------	---	-----------------------------	-----	----------------------	----	---	------------------------------	----	-------------------------------	-----	-----------------------	-----	------------------------------	----	-----------------------	-----	---------------------------	-----	---------------------------------	----	--------------------	----	---	-------------------------	-----	--------------------	-----	-----------------------------------	-----	----------------	----	------------	----	--	-----	-------------------	-----	-----------------------	-----	----------------	----	------------------------	-----	----------------------	-----	------------------------	----	---------------------------------	-----	-------------------------------	----	-----------------------	-----	------------------------	-----	----------------------	-----	--------------------------------	-----	---	------------------------------------	-----	---	---------------------	-----	--	----	---	------------------	----	---------------------------------	-----	---------------------------	-----	-----------------------	-----	--------------------------------------	-----	-----------------------	-----	---	-----	---------------------------------	----	-----------------------------------	-----	-------------------------------	-----	----------------------------	-----	---	----	------------------------	-----	-------------------------	----	---	--------------	----	-------------------------	----	-------------------	----	----------------	-----	---------------------------------------	----	-----------------------------------	----	------------------------------	-----	----------------------	----	---	-------------------	-----	----------------------	-----	---------------------	-----	-------------------------	-----	------------------------------	-----	--------------------	-----	-----------------------------	-----	---	-----------------------	-----	--------------------	-----	--------------------------------------	----	---------------------------	----	--------------------------------	-----	-----------------------------	-----	----------------------------------	-----	----------------	-----	---------------------------------------	----	---------------------------------	----	------------------	-----	---	----------------------------------	----	---------------------------	-----	------------------------	-----	------------------------------------	-----	---	----------------------------------	-----	--------------------	-----	-------------------------	-----	--------------------	----	--------------------------------	----	-----------------	----	--------------------------------	-----	--------------------	-----	---	-----	----------------------	-----	-------------------------	-----	---	-----------------	----	---------------------------	-----	--------------------	----	----------------	---	---	-----------------------------	-----	-----------------------------------	----	---	--------------------------------	-----	-----------------	-----	------------------	-----	---------------	-----	-----------------	-----	------------------------------	-----	------------------------------	-----	---------------------------------	----

Fig. 8 – Paolo Giovio, index des hommes illustres *bellica virtute*.

- 14 On le sait, Paolo Giovio entendait que sa collection de portraits passât doublement à la postérité : comme collection dans l'écrin de sa villa, mais également sous la forme de livre et ce, de son vivant même. De façon significative, il ne conçut pas un ouvrage qui fût une monographie consacrée à son *Museo*, mais un livre qui devait conjointement présenter portraits et notices formant sa collection : catalogue de musée avant l'heure pour lui, comme peut-être, pour la culture de la Renaissance occidentale. Le terme de *catalogue* est utilisé ici à dessein tant le projet jovien était bien de publier d'une part, ce qui figurait au bas des tableaux (à l'emplacement, voire tenant lieu, de futures notices scientifiques), à savoir les *elogia* ; et d'autre part, les portraits eux-mêmes qui, dans l'œuvre à venir, devaient trouver place sous forme de gravures au-dessus des mêmes *elogia*, perpétuant ainsi la disposition du *Museo*. La lettre adressée à Daniele Barbaro, le 5 décembre 1544, est sans ambiguïté quant à l'impossible dissociation de ces éléments dans une publication :
- 15 « En effet, à chacune de ces images correspondent des cartons individuels et mobiles, qui comprennent sur parchemin les faits saillants de la vie et des œuvres, série qui doit induire chez les éditeurs le désir de les publier ; mais la demande est absurde : de fait, sans image, ils sembleraient muets et sans génie propre »⁴³.
- 16 Dans la conception initiale de Giovio un rapport singulier était instauré entre texte et image (du moins en 1544), le portrait gravé devant ainsi illustrer l'*elogium* qui semblait, paradoxalement, avoir comme la primauté. Sans doute l'humaniste polygraphe était-il bien conscient de la difficulté et du coût de l'entreprise, qui rendaient plus facile la publication des seuls textes. Ou présentait-il, face à ce nouvel

objet, que la transposition en livre risquait en quelque sorte d'aboutir à une création monstrueuse, dénaturant l'harmonie entre textes et images créée dans son cher *Museo*, dès lors qu'il ne pourrait contrôler parfaitement l'édition ? Logiquement, l'auteur-collectionneur ne put suivre la destinée de son projet que de son vivant, et l'histoire même du projet éditorial est celle d'une métamorphose ayant pour partie échappé à son auteur. Au cours des dernières années de sa vie, Giovio ne put donner à la publication que deux recueils d'*elogia* sur les quatre projetés, dès 1546, au seuil du premier tome : celui dédié à ceux que l'on désignera commodément comme les hommes de lettres disparus, première classe parue sous le titre très générique d'*Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in musaeo Joviano Comi spectantur*⁴⁴. On le voit, la conception de l'illustration affichée au titre pouvait manifestement valoir pour la totalité des quatre classes à paraître, et ne spécifiait donc, pas même au titre du présent tome, que le volume publié ne comprenait que les *elogia* des lettrés morts. Le deuxième que fit paraître Giovio était quant à lui consacré aux hommes illustres à la vertu guerrière (« *bellica virtus* »)⁴⁵. Alors que le projet était bien de faire en quelque sorte sortir du *Museo* les figurations d'hommes illustres, sous la forme conjuguée des notices/*elogia* et des gravures des portraits. Giovio regrette de ne pas en avoir eu toutefois le loisir et se résout à ne faire paraître, en un crève-cœur, que les seuls *elogia* sans gravures⁴⁶.

17 L'éditeur bâlois Petrus Perna fit aboutir le projet jovien, tout en le dénaturant pour partie, n'en faisant plus qu'un recueil de vies d'hommes illustres. En 1570, il avait envoyé le graveur Tobias Stimmer à Côme pour exécuter les gravures tant espérées par Giovio dans la perspective d'une publication. L'édition donnée en 1575, et les rééditions qui suivirent, rétablissaient en apparence l'association entre portrait et *elogium*. Mais le lien consubstantiel à peine reforgé, le projet jovien s'en trouvait détourné et, de catalogue idéal de la collection devenait le recueil de biographies illustrées le plus abondant qui ait jamais été imprimé⁴⁷. Si l'ouvrage pionnier d'Andrea Fulvio de 1517 avait constitué un précédent sous la forme de recueil de biographies, celles-ci étaient celles d'hommes antiques et présentaient de médailles ou de monnaies⁴⁸. Des presses bâloises de Perna sortait par contre une somme de portraits au vif, voulus comme on sait historiques.

18 La réputation du *Museo* de Paolo Giovio avait en outre déjà gagné plusieurs cours, avant même que le projet éditorial de l'humaniste comasque ne trouvât un premier point d'aboutissement à Bâle. Cosme de Médicis avait ainsi fait reproduire par le peintre Cristofano dell'Altissimo entre 1552 et 1556 la série jovienne pour orner dans un premier temps les parois supérieures de sa *guardaroba*⁴⁹ ; Ippolita Gonzaga, fille de Ferrante Gonzaga, avait fait de même au milieu des années 1550 en envoyant à Côme Bernardino Campo⁵⁰ ; l'archiduc Ferdinand de Tyrol envoya pareillement un peintre, resté anonyme, pour enrichir cette fois sa collection du Schloss Ambrass⁵¹.

19 Le *Museo* de Paolo Giovio pouvait ainsi être désormais utilisé comme une véritable banque d'images de portraits d'hommes illustres, sous la forme de peintures, tant que la collection existait, ou sous celle durablement de gravures⁵². Comme l'écrivait Vasari, princes ou particuliers pouvaient désormais orner leur demeure « selon les patrie, familles et intérêt de chacun »⁵³. Un peu plus tard, la série d'hommes illustres de lettres devant orner la bibliothèque Ambrosiana en sera tirée tout comme, très vraisemblablement, la série d'Illustres du château de Beauregard, sans que l'on sache dans ce dernier cas par quel biais. Même si la collection jovienne s'ouvrait sur un portrait de Romulus, évidemment fantaisiste, le souci constant de Giovio d'obtenir des images les plus vraies historiquement mettait donc à disposition des contemporains et de l'immédiate postérité le plus grand rassemblement de portraits historiques connus jusqu'alors⁵⁴. Le caractère sériel de la collection offrait plus particulièrement la possibilité de concevoir d'autant mieux de nouvelles séries de portraits que l'architecture du temps, qui multipliait les galeries, appelait ce nouveau type de décoration. Alors que cette culture de la Renaissance non seulement italienne mais déjà en grande partie européenne se délectait du genre des recueils biographiques redécouverts, « le musée de papier » voulu par Giovio et en partie parachevé par Perna, n'avait guère de chances de subsister tel quel : les *elogia* étaient devenus des

vies faisant accéder à la dignité biographique des personnages restés sinon sans doute méconnus ; les gravures des portraits induisaient assurément de nouvelles pratiques de collections, alors que le *Museo* originel qui les avait abrités, disparaissait sous l'assaut des flots du *Larius*, le moderne lac de Côme.

20 Jusqu'à Giovio, le terme de *Museo* n'était réapparu sous la plume des humanistes de la Renaissance que pour désigner leur *studium*, *studio*, *scrittoio* ou *estude*. Pour la première fois à l'époque moderne l'humaniste l'avait employé en l'associant à une collection de peintures. La suite de l'histoire des collections, privées puis publiques, prouvera le succès de cette association⁵⁵.

21 **BIBLIOGRAPHIE**

Bibliographie

Ouvrages A caractere de source

Bracciolini 1538 = P. Bracciolini [Le Pogge], *Opera omnia*, Bâle, H. Petri, 1539.

Bracciolini 1964-1969 = P. Bracciolini [Le Pogge], *Opera omnia*, éd. R. Fubini, Turin, 1964-1969 (4 vol.) (rééd. anastatique de Bracciolini 1538).

Bracciolini 1984 = P. Bracciolini [Le Pogge], *Lettere*, éd. H. Harth, Florence, 1984 (3 vol.).

Diogène Laërce 1965 = Diogène Laërce, *Vie, doctrine et sentence des philosophes illustres*, trad. R. Genaille, Paris, 1965 (2 vol.).

Érasme 1967 = Érasme, *Colloquia Familiaria/Vetraute Gespraech*, éd. W. Werner, Darmstadt, 1967.

Ficin 1484 = M. Ficin, *Platonis opera omnia*, Florence, Lorenzo d'Alopa, 1484.

Foucault 1966 = M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.

Fulvio 1517 = A. Fulvio, *Illustrium imagines [Imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis nomismatibus expressi, emendatum correptumque opus per Andream Fulvium, diligentissimum antiquarium...]*, Rome, G. Mazzochi, 1517.

Giovio 1546 = P. Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venise, M. Tramezzino, 1546.

Giovio 1551 = P. Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud musaeum spectantur. Volumen digestum est in septem libros*, Florence, L. Torrentino, 1551.

Giovio 1552 = P. Giovio, *Le Iscrizioni poste sotto le vere imagini de gli huomini famosi, le quali à Como nel museo di Giovio si veggiono. Tradotte di latino in volgare da Hippolito Orio Ferrarese*, trad. Ippolito Orio, Florence, L. Torrentino, 1552.

Giovio 1559 = P. Giovio, *Les Éloges et Vies brièvement descrites sous les images des plus illustres & principaux hommes de guerre, antiques & modernes: qui se voyent à Como, au Musée de Paolo Iovio...*, trad. B. d'Éveron, Paris, pour Galliot du Pré, 1559.

Giovio 1575 = P. Giovio, *Pauli Jovii... Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris jam olim... comprehensa, et nunc... imaginibus exornata*, Bâle, P. Perna, 1575.

Giovio 1577 = P. Giovio, *Pauli Jovii Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra, vel avorum memoria vixere, ... imaginibus exornata*, Bâle, P. Perna, 1577.

Giovio 1956-1958 = P. Giovio, *Pauli Jovii Epistularium*, éd. G. G. Ferrero, Rome, 1956-1958 (2 vol.).

Giovio 1999a = P. Giovio, C. Caruso (éd.), *Ritratti degli uomini illustri*, Palerme, 1999.

Giovio 1999b = P. Giovio, S. Maffei (éd.), *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, Pise, 1999.

Monti 1904 = S. Monti, *Documenti Giovio inediti*, dans *Periodico della Società Storica Comense*, 16, 1904-1906, p. 9-71.

Varron 1868 = Varron, *Fragments des ouvrages de M. Terentius Varron intitulés Logistorici, Hebdomades vel de Imaginibus, de forma Philosophiae, recueillis mis en ordre, accompagnés d'introductions et de notes*, éd. Ch. Chappuis, Paris, 1868.

Varron 1967 = Caton et Varron, *On Agriculture*, trad. W. D. Hooper, Londres, Loeb, 1967.

Vasari 1568 = G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, presso i Giunti, 1568 (2^e éd.).

Vasari 1647 = G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Bologne, Presso gli Heredi di Evangelista Dozza, 1647 (3^e éd.).

Vasari – Milanese 1881 = G. Vasari, G. Milanese (éd.), *Le Vite...*, VII, Florence, 1881.

Vasari 2005 = G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. sous la dir. d'A. Chastel, Arles, 2005 (2 vol.).

Études

Ackermann 1987 = H. C. Ackermann, *The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, dans O. Impey, A. MacGregor, Asmolean Museum (dir.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe*, Oxford, 1987, p. 62-68.

Baxandall 2020 = M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 2020 (1^{re} éd. 1972, Londres).

Boyancé 1937 = P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs. Étude d'histoire et de psychologie religieuses*, Rome, 1937.

Casini 2004 = T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence, 2004.

Cassirer 1983 = E. Cassirer, *individu et cosmos dans la philosophie de la renaissance*, Paris, 1983 (1^{re} éd. 1927).

De Vecchi 1977 = P. L. de Vecchi, *Il Museo gioviano e le verae imagines degli uomini illustri*, dans *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'eta di Carlo V*, Milan, 1977, p. 87-96.

Des Angès – Seure 1932 = C. des Angès, G. Seure, *La volière de Varron*, dans *Revue de Philologie*, 6, 1932, p. 217-290.

Fabianski 1988 = M. Fabianski, *The Cremonese Ceiling Examined in Its Original Studiolo Setting*, dans *Artibus et historiae*, 17, 1988, p. 189-212.

Fasola 1985 = B. Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, dans *Paolo Giovio, il Rinascimento e la Memoria. Atti del Convegno, Como, 3-5 giugno 1983*, Côme, 1985, p. 169-180.

Findlen 1996 = P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1996.

Fiorani 2005 = F. Fiorani, *The Marvels of Maps. Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005.

Foucault 1966 = M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.

Gaye 1839-1840 = G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, 1839-1840 (3 vol.).

Gianoncelli 1977 = M. Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico, Côme*, 1977.

Grimal 1969 = P. Grimal, *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris, 1969 (2^e éd.).

Haskell 1995 = F. Haskell, *L'historien et les images*, trad. fr., Paris, 1995 (1^{re} éd. 1993).

Klinger 1991 = L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, thèse de doctorat inédite soutenue à l'université de Princeton en janvier 1991 (2 vol.).

Lafon 1981 = X. Lafon, *À propos des « villae » républicaines. Quelques notes sur les programmes décoratifs et les commanditaires*, dans *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table Ronde de Rome, 10-11 mai 1979*, Rome, 1981, p. 151-172.

Le Thiec 2006 = G. Le Thiec, *Paul Jove ou l'invention du Museo*, mémoire inédit d'Habilitation à Diriger des Recherches soutenu le 7 décembre 2006, Université de Paris IV-Sorbonne.

Liebenwein – Cieri Via 1992 = W. Liebenwein et C. Cieri Via (introd.), *Studiolo, storia e tipologia di uno spazio culturale*, trad. it., Modène, 1992 (1^{re} éd. Berlin, 1977).

Michelacci 2004 = L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale*, Bologne, 2004.

Michon 1904 = Ét. Michon, s. v. « *Museum* », dans Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, III, Paris, 1904.

Mommsen 1952 = Th. E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, dans *The Art Bulletin*, 34, 1952, n°2, juin, p. 95-116.

Müller-Graupa 1933 = Müller-Graupa, s. v. “*Μουσείον*”, dans *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: Neue Bearbeitung. XVI-1, Molatzes-Myssi*, Stuttgart, 1933, col. 797-821.

Müntz 1888 = E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris, 1888.

Olmi 1987 = G. Olmi, *Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, dans O. Impey, A. MacGregor, Asmolean Museum (dir.), *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe*, Oxford, 1987, p. 5-16.

Pavel 1996 = Th. Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, 1996.

Pomian 1987 = K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1987.

Pomian 2020 = K. Pomian, *Du trésor au musée*, Paris, 2020 (*Le musée, une histoire mondiale*, I).

Pommier 1998 = É. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998.

Rave 1961 = P. Ortwin Rave, *Das Museo Giovio zu Como*, dans *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 16, 1961, p. 275-284.

Ridolfi 2001 = R. M. Ridolfi, s. v. « Gonzaga, Ippolita », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001.

Roux 1954 = G. Roux, *Le Val des Muses et les Musées chez les auteurs anciens*, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 78, 1954, p. 22-48.

Schulz 1990 = E. Schulz, *Notes on the history of collecting and of museums in the light of selected literature of the sixteenth to the eighteenth century*, dans *Journal of the History of Collections*, 2, 1990, 2, p. 205-218.

Thornton 1997 = D. Thornton, *The Scholar in his Study: Ownership and Experience in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, 1997.

Vasoli 1988 = C. Vasoli, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Naples, 1988.

Von Schlosser 1996 = J. von Schlosser, *La littérature artistique*, Paris, 1996.

Zimmermann 1995 = T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, 1995.

Notes

1. Zimmermann 1995, p. 208, 243.
2. Giovio 1546 (Venise), 1551 (Florence) ; Giovio 1575 (Bâle).
3. Ackermann 1987, p. 62-68.
4. Findlen 1996, 293-345. Schulz 1990, 205. Pomian 1987, p. 49-52. Olmi 1987, *passim*.
5. Liebenwein – Cieri Via 1992, p. VII.
6. Canfora 1987, p. 23, 45, 140-141. Michon 1904, III, 2071-2072a. Müller-Graupa 1933, col. 797-799.
7. Liebenwein – Cieri Via 1992, p. 183b, citant Érasme 1967, p. 118.
8. Klinger 1991, Appendix III « Miscellaneous Objects in the Collection of Paolo Giovio », p. 249-251.
9. *Ibid.*, p. 101-102 ; Pommier 1998, p. 118, 120.
10. Thornton 1997, p. 18.
11. Liebenwein – Cieri Via 1992, p. 56, 160, 163.
12. Fabianski 1988. Pour une analyse détaillée de la figuration du *studiolo* de Crémone, nous nous permettons de renvoyer au mémoire inédit d'habilitation : Le Thiec 2006, p. 208-227.
13. Klinger 1991, II, p. 1-212.
14. Giovio 1546, fol. 1, s. « A », v^o ; Giovio 1999b, p. 155-156 ; Vasoli 1988, p. 81-82, 84-85.
15. Ficini 1484, « Prohemium », fol. a1v^o-a2v^o, fol. a2, r-v^o.
16. Lombardo della Seta à Francesco il Vecchio da Carrara, cité par Klinger 1991, p. 98-99.
17. Liebenwein – Cieri Via 1992, p. 50, citant le *De nobilitate*, dans Bracciolini 1538, 1, p. 65-66 (cité par Müntz 1888, p. 9) et Bracciolini 1984, IV, lettre n° 21.
18. Foucault 1966, p. 33-35. Cassirer 1983, p. 190-191.
19. Pline le Jeune, *Epistolae*, I, 9, 4-6, cité par Grimal 1969, p. 422 ; Varron 1967, III, 9-17, p. 450-457 ; Des Angès – Seure 1932, p. 218, 230-231, p. 247, n. 10 ; Varron 1868, p. 70-71, 82-83 ; Giovio 1956-1958, I, p. 357-358 ; Lafon 1981, p. 167 ; Boyancé 1937, p. 231-232, 266 ; Roux 1954, p. 40, 44-45 ; Diogène Laërce 1965, I, p. 205-206.
20. Gianoncelli 1977, p. 48.
21. Rave 1961, p. 280.
22. Gianoncelli 1977, p. 57-69.

23. Giovio 1999a, « *Musaei Ioviani descriptio*/ Descrizione del Museo di Giovio », p. 50-51. Casini 2004, p. 33, 35-36.
24. De Vecchi 1977, p. 87a.
25. Pavel 1996, p. 51 ; Baxandall 2020, p. 52-53, 59, 78-79.
26. Klinger 1991, p. 102-129.
27. Zimmermann 1995, chap. 7, 8 et 10.
28. Giovio 1956-1958, *passim*.
29. *Ibid.*, II, lettre n° 425.
30. Michelacci 2004, p. 111 ; Giovio 1999b, pl. 8-9 (Gianoncelli 1977) ; Gianoncelli 1977, p. 15-25, 53-54 ; Rave 1961, p. 279.
31. Giovio 1546, « *Ordines imaginum* », fol. 4, r°-v° : *Quarta erit maximorum Pontificum, Regnum et Ducum, qui pace et bello gloriam consecuti, praeclara ingentium facinorum exempla imitanda, aut vitanda posterie tradiderunt*.
32. Michelacci 2004, p. 109-110 ;
33. Lettre de Paolo Giovio à Cosme I^{er} de Médicis, « *Di Roma, il 18 di genaro 1549* », dans Giovio 1956-1958, II, lettre n° 303.
34. Giovio 1999b, p. 167.
35. *Ibid.*, p. 306.
36. von Schlosser 1996, p. 73-77
37. Mommsen 1952, p. 103.
38. Giovio 1999b, « Glossario », p. 379-404.
39. Giovio 1552 (4°, 246 p.) ; Giovio 1559 (8°, 70 ff., 3 ff. lim., tables).
40. Lettre de Paolo Giovio à Daniele Barbaro, 5 décembre 1544, dans Giovio 1956-1958, II, p. 4, cité par Giovio 1999b, p. 160.
41. Klinger 1991, 2 (catalogue), p. 1-212 ; Fasola 1985.
42. Giovio 1999b, p. 161, n. 218, et 162.
43. Lettre de Paolo Giovio à Daniele Barbaro, 5 décembre 1544, dans Giovio 1956-1958, II, p. 4, cité par Giovio 1999b, p. 160.
44. Giovio 1546.
45. Giovio 1551 (2°, 340 p., index).
46. Giovio 1956-1958, II, lettres n° 300 sq.
47. Giovio 1575 (2°, 3 ff. n. eh., 391 p. index, fig.) et Giovio 1577 (2°, 3 ff. n. eh., 149 p., index, fig.).
48. Fulvio (8°, 120 fol., fig.).
49. *Tavola dei ritratti del Museo dell'Illustriss. et Eccellentiss. S. Cosimo Duca di Fiorenza e Siena*, Vasari 1568 (p. 404 dans Vasari 1647). Il s'agit de la copie faite pour la collection du duc Cosme I^{er} : Fiorani 2005, p. 89. Une lettre de Cristofano Dell'Altissimo de 1564 mentionne que 180 portraits ont été copiés à cette date : Gaye 1839-1840, II, p. 401-402 et 412-414, cité dans Vasari 2005, X, II, p. 236 n. 6. Gianoncelli 1977, p. 49.
50. Ridolfi 2001 ; Gianoncelli 1977, p. 49.
51. Lettres de Ferdinand de Tyrol aux héritiers de Paolo Giovio, des 8 octobre 1579 et 2 décembre 1580 (Monti 1904, p. 42-43).
52. Canisi 2004, p. 58-111.
53. Vasari – Milanese 1881 (VII), p. 609 n.1 cité par Klinger 1991, p. 96.
54. Haskell 1995, p. 73-74 ; Pommier 1998, p. 120 sq.
55. Pomian 2020.

Auteur

Guy Le Thiec

Aix-Marseille Université

© Publications de l'École française de Rome,

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

THIEC, Guy Le. *Du Museo à l'illustration : la fabrique d'hommes illustres de Paolo Giovio* In : *Panthéons de la Renaissance : Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)* [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, (n.d.) (généré le 01 juillet 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/24800>>.

Référence électronique du livre

CROUZET-PAVAN, Elisabeth (dir.) ; DELZANT, Jean-Baptiste (dir.) ; et REVEST, Clémence (dir.). *Panthéons de la Renaissance : Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*. Nouvelle édition [en ligne]. Rome : Publications de l'École française de Rome, (n.d.) (généré le 01 juillet 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/efr/21343>>. Compatible avec Zotero