
Histoire de la peinture italienne XVI^e-XVII^e siècles

Florence au XVII^e siècle : la cour et les artistes

Conférences de l'année 2011-2012

Elena Fumagalli



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/ashp/1506>

DOI: 10.4000/ashp.1506

ISSN: 1969-6310

Publisher

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Printed version

Date of publication: 1 September 2013

Number of pages: 18183

ISSN: 0766-0677

Electronic reference

Elena Fumagalli, « Florence au XVII^e siècle : la cour et les artistes », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [Online], 144 | 2013, Online since 06 November 2014, connection on 04 March 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1506> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1506>

Tous droits réservés : EPHE

FLORENCE AU XVII^e SIÈCLE LA COUR ET LES ARTISTES

Conférences de M^{me} Elena FUMAGALLI,
universités de Modène et de Reggio Emilia
directeur d'études invité

Résumé

En suivant le sommaire d'un livre en cours d'écriture, les conférences ont porté sur la place des artistes à la cour des Médicis, à Florence, et plus particulièrement sur la question de leurs rapports avec la famille grand-ducale et celle de leurs conditions de travail et financières. Après avoir précisé les modalités de la présence des artistes dans les Rôles (*Ruoli*) de la cour et les changements subis par cette catégorie du personnel au service des grands-ducs entre le xvi^e et le xvii^e siècle, on a focalisé l'attention sur trois cas emblématiques de peintres du Seicento, Pierre de Cortone, Salvator Rosa et Luca Giordano. Au cours des dix dernières années, nombre de documents ont jeté une lumière nouvelle sur l'activité florentine de ces trois artistes, tout en offrant la possibilité de repenser la chronologie de leur œuvre et de mieux comprendre leurs relations avec la cour qui les employait.

I. La place des artistes à la cour médicéenne du XVI^e au XVII^e siècle

Quelle était la position de l'artiste de cour à Florence sous les Médicis? La nature du service rendu à la Maison médicéenne en échange d'un salaire mensuel et d'avantages divers détermine le profil de l'artiste de cour, surtout au xvi^e siècle.

Les Rôles de la cour de Côme (1519-1574), duc et premier grand-duc, de François I^{er} (1541-1587) et de Ferdinand I^{er} (1549-1609) rendent compte d'une augmentation progressive des artistes et des artisans salariés par les Médicis (ingénieurs, architectes, sculpteurs, peintres, orfèvres, graveurs sur pierres précieuses et sur métaux, etc.), tous engagés pour répondre aux exigences de leurs seigneurs, lesquelles sont surtout liées au décor et à l'ameublement des résidences et des jardins de la famille grand-ducale, ainsi qu'aux lieux symboliques de la ville de Florence et à la production d'objets d'art, « ambassadeurs » à l'extérieur du grand-duc, sous la forme de cadeaux diplomatiques.

À partir de 1620, à la veille de la mort de Côme II et d'une période de régence, se pose la nécessité d'une réduction drastique des dépenses de la cour, qui va toucher aussi les artistes salariés. Le premier signal de ce fort changement est donné par le Rôle de 1622-1623 qui, par rapport à ceux de la période précédente, ne fait état que d'un très petit nombre d'artistes salariés. À partir de cette date et pour toute la durée du xvii^e siècle, les Rôles grand-ducaux se ressemblent : les artistes salariés sont réduits à 7 ou 8, pas plus. Parmi eux, sont toujours présents un ingénieur, un architecte, un sculpteur, un orfèvre, un ou deux graveurs de pierre.

Les artistes pénalisés dans cette réorganisation des dépenses sont les peintres. Le peintre de cour salarié disparaît, exception faite du portraitiste Justus Suttermans et de la miniaturiste Giovanna Garzoni. Les grands-ducs vont recruter différemment leurs

peintres. Il en va tout autrement pour les architectes et les sculpteurs, auxquels est assuré une place à vie dans les Rôles grands-ducaux et dont la charge se transmet de père en fils et du maître à l'élève.

II. *Pierre de Cortone au service des Médicis (1637-1647)*

Concernant Pierre de Cortone, ses origines toscanes sont à la base de ses rapports avec les Médicis : Cortone est un sujet du grand-duc, il ne peut donc refuser de travailler pour lui, bien qu'il soit déjà engagé avec d'autres commanditaires très importants (entre autres, le pape et les Théatins).

Plusieurs documents mis au jour au cours de ces dernières années ont permis de connaître le détail des rapports entre ce peintre et la cour médicéenne et d'affiner le déroulement des travaux dans le chantier des salles des Planètes du palais Pitti.

Cortone garde ses distances avec le grand-duc Ferdinand II. Il habite chez Michelangelo Buonarroti, non pas à la cour, il part à Rome ou ailleurs pendant les travaux du palais Pitti, dont il va jusqu'à différer l'achèvement, et c'est là l'une des raisons pour lesquelles il sera peu payé pendant ses années florentines.

Il se tient aussi à l'écart du « milieu culturel » de la ville : nous ne possédons qu'un nombre très limité de témoignages des rapports entre Pierre de Cortone et d'autres peintres et commanditaires florentins. Pour prendre toute la mesure de sa prise de distance à l'égard de la capitale du grand-duché, il suffit de rapprocher son cas de celui d'un autre peintre qui arriva à Florence dans les années quarante pour travailler pour les Médicis et qui est Salvator Rosa.

III. *Salvator Rosa au service des Médicis (1640-1648)*

On oublie souvent que l'installation de Salvator Rosa à Florence à la fin de l'année 1640 s'assortit de conditions de travail très précises : Rosa est un salarié du prince Jean-Charles, frère du grand-duc Ferdinand II, il perçoit 8 écus par mois (le montant de la rétribution versée à un valet de chambre) et il jouit d'un logement payé par les Médicis.

Si sa production des années 1641-1644 peut aujourd'hui être classée avec précision, grâce à une lecture correcte des sources et des documents, la rupture présumée de ses relations avec la cour en 1645 reste à éclaircir.

À la différence de Cortone, Rosa, à Florence, crée une académie informelle avec des lettrés et des artistes locaux et est bien considéré par des commanditaires évoluant dans l'entourage de la cour ; de plus, on connaît beaucoup de textes littéraires sur lui, ses œuvres et son cercle florentin (rien de tel, en revanche, n'a encore émergé concernant Pierre de Cortone, hormis une composition littéraire, difficile à interpréter).

Rosa s'insère dans le milieu florentin où les rapports entre les arts figuratifs et la littérature étaient très forts, et c'est ce contexte-là de sa création qui constitue actuellement l'un des terrains d'étude les plus intéressants.

IV. *Luca Giordano et ses commanditaires florentins (1682-1688)*

Lors de son séjour à Florence en 1682, Luca Giordano est engagé pour peindre la coupole de la chapelle Corsini, dans l'église de Santa Maria del Carmine. Il passe

en même temps avec le marquis Riccardi un accord pour la décoration de la galerie de son palais, accord dont les garants sont Bartolomeo Corsini et Andrea Del Rosso, ce dernier ami et hôte du peintre à Florence. Les Corsini et les Riccardi étaient à l'époque les deux familles les plus riches et les plus importantes de Florence, après les Médicis. Giordano entre en relations avec ces derniers probablement sur une suggestion de Bartolomeo Corsini, maître de chambre (*maestro di camera*) de Vittoria della Rovere, mère de Côme III (1642-1723), à laquelle le peintre envoie un tableau. Ce don le fait connaître et apprécier par la grande-duchesse, qui lui confiera des commandes. Au cours de son séjour florentin de 1685-1686, Giordano supplante Ciro Ferri – jusqu'alors le peintre préféré par Côme III – tant pour sa rapidité d'exécution que pour ses prix. Cela a lieu à l'occasion de la décoration du chœur de l'église Santa Maria Maddalena de' Pazzi, en mars-avril 1685, quand le peintre napolitain peint en un mois les deux tableaux destinés à prendre place de part et d'autre de la *pala centrale* que Ferri, lui, exécute en deux ans pour une rémunération trois fois plus élevée que celle demandée par Giordano. Dès lors, et jusqu'en 1688, c'est à Luca Giordano que le grand-duc confie ses commandes les plus importantes : parmi elles, les deux tableaux d'autel pour l'église du couvent de San Pietro d'Alcantara (Montelupo Fiorentino), l'*Immaculée Conception* et *Saint François recevant les stigmates*, et la toile pour le plafond de l'antichambre de l'appartement du prince Ferdinand, une allégorie du bon gouvernement des Médicis.

Bibliographie

- E. Fumagalli, « Napoli a Firenze nel Seicento », dans E. Fumagalli (éd.), *“filosofico umore” e “meravigliosa speditezza”. Dipinti napoletani del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogue d'exposition (Florence, Offices, 18 giugno 2007 – 6 gennaio 2008), Florence, 2007, p. 24-135.
- Ead., « Prime indagini sui rapporti economici tra pittori e corte medicea nel Seicento », dans R. Morselli (éd.), *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, Rome, 2007, p. 135-166.
- Ead., « Note per il dialogo tra storia sociale e storia dell'arte », *Ricerche di storia dell'arte*, 96 (2008), p. 31-40.
- Ead., « Firenze milleseicentoquaranta, Pietro da Cortona e Salvator Rosa », dans E. Fumagalli, A. Nova et M. Rossi (éd.), *Firenze milleseicentoquaranta arti, lettere, musica, scienza*, Venise, 2010, p. 349-365.
- Ead., « Florence », dans R. E. Spear et P. Sohm (éd.), *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, avec essais de R. Ago, E. Fumagalli, R. A. Goldtwhaite, C. R. Marshall, R. Morselli, New Haven - Londres, 2010, p. 172-203, 324-329.
- Ead., « Luca Giordano a Palazzo Pitti : un episodio di celebrazione medicea », *Paragone Arte*, 107 (janvier 2013), p. 47-63.