

ArtItalies

Les Carracci, l'autre voie de la modernité



SOMMAIRE

	ÉDITORIAL		
4	PAOLA BASSANI PACHT	103	<i>Projets d'architecture du Bernin à Paris en 1665</i> DANIELA DEL PESCO
	« LES CARRACCI, L'AUTRE VOIE DE LA MODERNITÉ »	123	<i>Dessins acquis par Vincenzo Bonello en 1933-1934 pour le département des Arts graphiques du musée des Beaux-Arts de La Vallette, Malte</i> STEFANIA LUMETTA
6	<i>Sull'idea del 'vero' in Annibale Carracci</i> DANIELE BENATI	139	<i>Metafisica senza mitologia. Cinquant'anni di « ricerca delle cose » nella pittura di Tino Stefanoni</i> MICHELE TAVOLA
16	<i>Aperçu sur les gravures d'après Annibale Carracci au XVII^e siècle, en France</i> VÉRONIQUE MEYER		COMPTES RENDUS
25	<i>Fortuna collezionistica dei disegni bolognesi: Giuseppe Maria Crespi agli Uffizi</i> MARCO RICCÒMINI	145	<i>Giuliano da Sangallo</i> , Sabine Frommel, Florence, Ente Cassa di Risparmio di Firenze-Edifir, 2014 (EVA RENZULLI). – <i>Carlo Marchionni caricaturista: tra Roma, Montefranco, Civitavecchia e Ancona</i> , Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, con un saggio di Angela Maria D'Amelio, Roma, Campisano, 2015 (FRANCESCO GRISOLIA). – <i>L'Œil et la Passion 2. Dessins baroques italiens dans les collections privées françaises</i> , Mostra Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 26 giugno-13 settembre 2015, a cura di Catherine Monbeig Goguel, Patrick Ramade, Nicolas Schwed, Gand, Éditions Snoeck, 2015 (GIULIA FUSCONI). – <i>Disegni di Bernini e della sua scuola nella Biblioteca Apostolica Vaticana</i> , Manuela Gobbi, Barbara Jatta, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015 (GIULIA FUSCONI). – <i>Somnii explanatio. Novelle sull'arte italiana di Henry Thode</i> , Silvia Urbini, Rome, Viella, 2014 (ILARIA ANDREOLI). – <i>L'underdrawing del disegno genovese. Dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esame dell'infrarosso</i> , a cura di Maria Clelia Galassi e Margherita Priarone, Genova, Genova University Press, 2014 (ILARIA ANDREOLI).
31	<i>Poussin et les Carrache dans les années 1626-1629: étude de quatre motifs iconographiques et formels</i> NICOLAS MILOVANOVIC		PUBLICATIONS REÇUES
38	<i>Les Carracci et Naples: échos et assonances chez Ribera, Falcone et Rosa</i> VIVIANA FARINA	162	Références bibliographiques
50	<i>L'influence des Carracci et de leur école sur les artistes du XVIII^e siècle français</i> FRANÇOISE JOULIE		HOMMAGES
58	<i>La gloire manquée d'Agostino Carracci</i> CATHERINE LOISEL	163	<i>Hommage à Claude Lauriol</i> PIERRE GEORGEL
67	<i>The Adoration of the Shepherds in the Radnor art collection</i> AMELIA SMITH		
	ÉTUDES		
74	<i>Une résistance parfaitement datée: nouvelles attributions au Maître de 1446</i> DANIELE GUERNELLI		
80	<i>De l'Italie à la France: reconstitution d'un album de dessins de quadratura autrefois conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre</i> FEDERICA MANCINI		
91	<i>La morte effimera. Liturgia e modelli per il catafalco a pianta centrale di Francesco I d'Este</i> SIMONE SIROCCHI		

Somnii explanatio. *Novelle sull'arte italiana di Henry Thode*

Silvia Urbini, Rome, Viella, 2014, 272 p., ill. noir et blanc (La storia. Temi, 35).

ILARIA ANDREOLI

Depuis le romantisme, l'histoire de l'art romancée, ou pour le moins racontée comme un récit, a subi des hauts et des bas éditoriaux, marqués par des succès commerciaux comme par des condamnations critiques. Récemment, en dépit de la « littérature du chaos » qui a révolutionné le roman du XX^e siècle, on a assisté à un retour à des structures littéraires caractéristiques du XIX^e siècle, à des récits réalistes et achevés, ayant souvent vocation biographique. Dans ce contexte, la biographie artistique a connu un succès renouvelé, grâce à la publication de nombreuses vies de peintres hommes et femmes, de sagas familiales avec en toile de fond l'histoire (aussi) artistique d'une nation ou d'une époque, auxquels se sont adjoints récemment un certain nombre de *biopics* cinématographiques. Ces formes d'écriture, en équilibre élégant mais précaire entre l'histoire de l'art et le roman, possèdent en réalité une noble tradition qui remonte à la fin du XVIII^e siècle, et à la traduction et l'introduction critique par Goethe de la vie romancée de Benvenuto Cellini. C'est précisément sur le modèle de cet univers romantique que l'historien de l'art allemand Henry Thode (Dresde, 1857 – Copenhague, 1920) façonne sa propre marque stylistique pour ses trois *Kunstnovellen*, ou nouvelles sur l'art italien.

Passionné par l'Italie, il y passe de nombreuses années de sa vie et établit l'atelier de la maturité dans une villa sur le lac de Garde – devenue ensuite bien plus connue sous le nom de Vittoriale degli Italiani. Mais on se souvient de Thode surtout pour son essai *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*¹ (1885), dans lequel il identifiait les origines de la Renaissance non pas tant dans le *revival* antiquaire et païen du Quattrocento mais plutôt dans le nouveau réalisme issu du renouveau religieux franciscain du XIII^e siècle, qui fut, dans le même temps, l'expression de l'affirmation de la classe bourgeoise et l'élément fondateur de la révolution picturale giottesque. Les nouvelles sur l'art, beaucoup moins connues, appartiennent au contraire à cette tradition de la « science romantique », union particulière de l'esprit romantique et de la science positiviste, qui avait été rendue possible entre 1850 et 1930. Alors, le manque d'une définition précise des confins entre les disciplines et d'une tradition codifiée à respecter avait permis d'une part à l'exégèse scientifique – et historico-artistique en particu-

lier – de s'ouvrir à l'expérimentation linguistique, et d'autre part à l'enquête documentaire et philologique de s'intégrer à d'autres catégories du savoir, s'exprimant à travers une narration romancée des événements et de leur paysage culturel.

L'ouvrage de Silvia Urbini, experte de la relation texte-image et de l'illustration du livre, mais aussi spécialiste raffinée et attentive aux méthodologies les plus complexes et originales de la recherche historico-artistique, présente pour la première fois une traduction et un commentaire critique des *Kunstnovellen* qui, partant d'une relecture des recherches de Thode, développe les thèmes et les problèmes que ses écrits laissent encore ouverts, en les reconsidérant à la lumière des positions historiques critiques contemporaines.

Le premier chapitre retrace de manière synthétique la vie de Thode, le milieu culturel complexe et fécond au sein duquel il vécut et fut actif, et les traits principaux de sa personnalité de savant. Diplômé à Vienne en 1880 avec une thèse sous la direction de Moritz Thausing sur la réception des estampes de Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano et Marco Dente, Thode fut un spécialiste précoce des sujets liés à la culture antique. Loin de rejeter l'importance de l'Antique dans le tournant de la Renaissance, il eut le mérite d'insister, au contraire, sur l'existence et la continuité des « renaissances » et de leur nature ambivalente. Ce dernier aspect intéressa tout particulièrement son élève et collègue Aby Warburg, son cadet de neuf années seulement, inscrit à partir de 1886 aux cours que Carl Justi, dont Thode était devenu l'assistant, donnait à l'université de Bonn, caractérisée à l'époque par un milieu culturel particulièrement vivant et stimulant et une *Kulturgeschichte* élargie à des disciplines expérimentales et au positivisme. Lors d'un voyage d'étude en Italie, le savant allemand fut introduit à Rome auprès de la famille Wagner et rencontra Daniela Senta von Bülow, fille du premier mariage de Cosima, la seconde femme du compositeur, qu'il épousa en 1886. Il faut attribuer à cette relation intime avec le clan Wagner le ton aux accents mystiques qu'il adopta alors dans sa production scientifique, s'éloignant de l'approche positiviste qui caractérisait la discipline historico-artistique de l'époque. Au début de l'année 1911, au sommet de sa carrière universitaire, émaillée d'abord d'attentes frustrées, puis constellée de charges prestigieuses (souvent grâce à l'influence et à l'inter-

vention de sa belle-mère), Thode renonça à la chaire de l'université de Heidelberg, et divorça de son épouse trois ans plus tard. Il se remaria très peu de temps après avec la violoniste danoise Hertha Tegner avec laquelle il vécut dans la villa Cargnacco, sur le lac de Garde, jusqu'en 1914. Alors déclarés *personae non gratae* à la suite de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand et de sa femme Sophie Chotek à Sarajevo, ils furent contraints de quitter l'Italie. Au même moment, le rêve de l'histoire de l'art se transforma en une amère réalité pour un Thode désormais réactionnaire et nationaliste, qui succomba sous les salves des critiques et des artistes allemands les plus ouverts et au fait des avant-gardes européennes naissantes. En 1918 la villa de Gardone fut placée sous séquestre avec les biens de Thode, qui mourut deux ans plus tard à Copenhague, et acquise par Gabriele D'Annunzio qui en fit le Vittoriale degli Italiani. Les plus de six mille volumes de la bibliothèque, en quatre langues – avec une prédominance de classiques allemands, de publications d'histoire de l'art, certaines très rares, et quelques volumes anciens –, la photothèque tout entière, quelques centaines d'estampes et quelques œuvres d'art furent inventoriés sur commission ministérielle par Giuseppe Fiocco en 1921. Et outre le fait de représenter un legs important, bien qu'involontaire, au pays tant aimé, ils furent surtout une nourriture précieuse pour le nouveau propriétaire. Dans les textes de ce dernier les références constantes à des expériences visuelles des œuvres du passé et du présent s'expliquent par le recours à un matériel iconographique considérable, précisément ces photographies et ces livres illustrés que D'Annunzio s'était appliqué à « *stodeschizzare* », gommant les ex-libris des livres de Thode et les remplaçant par les siens.

À cette fresque biographique succède l'analyse des trois fascinants textes historiographiques et narratifs de Thode, hybrides entre histoire de l'art et roman historique. Dans ceux-ci, le néoromantisme est le courant culturel qui semble avoir le plus marqué l'auteur – courant qui se ressaisissait des élans mystiques et nationaux-patriotiques du romantisme, au contraire du positivisme et du matérialisme qui avaient profondément marqué la seconde moitié du XIX^e siècle. En témoigne au premier abord l'expression conceptuelle de « *Kunstnovellen* », employé pour la première fois par Franz Wickhoff dans un article de 1901 pour désigner deux des trois textes de Thode déjà publiés à cette date. La première *Kunstnovelle*, *Die Römische Leiche vom Jahre 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance*, publiée dans une revue en 1883, prend pour objet un buste féminin à l'origine très controversée, précédemment conservé dans la collection Wicar, aujourd'hui au

musée de Lille, qui au cours de ces années ensorcelait littéralement les critiques et les lettrés. Parmi ceux-ci, Eugène Müntz l'avait désigné comme icône représentative de la Renaissance italienne, en le choisissant comme image de couverture de son second volume, consacré à *l'Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Franck Wickhoff y voyait au contraire une œuvre de dévotion du baroque romain, représentant peut-être une martyre chrétienne et Wilhelm von Bode la mettait en relation avec la *Flore* de Berlin, qu'il avait lui-même attribuée à Léonard de Vinci. Thode, qui, comme Dumas fils, en possédait une copie de dérivation en bronze placée sur le mur en face de son propre bureau, la rapprochait de manière assez téméraire de l'anecdote de la découverte à Rome, à la fin du Quattrocento, du cadavre miraculeusement intact d'une jeune fille de l'époque romaine, rapportée par des sources textuelles et iconographiques du premier Cinquecento mais aussi plus tard par Burckhardt. L'atmosphère est celle de Hofmannsthal, chez qui le dialogue avec les œuvres prenait la tournure d'un entretien avec les ombres, comme une évocation nécromantique aux abords d'une tombe sans repos. À la lumière des progrès de la recherche historico-artistique, en particulier des études d'Andrea Emiliani sur la statuaire en cire bolonaise du Settecento et en s'appuyant sur une comparaison convaincante avec certaines œuvres, l'auteur propose une attribution du buste à Angelo Gabriello Piò, sculpteur de cires, entre autres anatomiques, actif dans le milieu de l'école bolonaise. Mais elle dessine en même temps, de manière tout aussi savante qu'évocatrice, une histoire du moulage en cire du visage à la fin du Quattrocento et du regain d'intérêt dont ces pratiques et ces matériaux font l'objet entre les XIX^e et XX^e siècles, au point que le *Totenmaske* devient un objet fréquenté des spécialistes et très recherché par les collectionneurs. Elle observe de quelle manière les nouveaux musées de cire, la passion pour les automates, la photographie et le cinéma relèvent finalement de l'expression de la même investigation du XX^e siècle sur le thème du « double ». Pensons aux « boti » de l'église florentine de la Santissima Annunziata étudiés par Warburg, ou à l'extraordinaire fortune du masque de l'*Inconnue de la Seine*, reproduite à l'infini et icône des lettrés, des artistes, des photographes et des cinéastes du début du XX^e siècle. Outre la traduction de l'essai de Thode, une seconde annexe propose celle d'un article de Franz Wickhoff de 1901 dans lequel le savant autrichien reconsidère, avec une grande lucidité, l'attribution proposée par son collègue et le contexte historico-critique qui l'avait vue naître. La seconde nouvelle, *Der Ring des Frangipani (L'anello dei Frangipane)*, est un ouvrage publié en 1895 qui

eut un succès remarquable – il fut traduit en anglais dès 1900 et réimprimé de nombreuses fois –, dû non seulement à la qualité de l'écriture et à la capacité de montage de son auteur, mais aussi à la véritable fascination qu'éprouvait le peuple allemand à l'égard de la figure épique du cavalier, premier entre tous celui de Dürer, capable d'affronter la mort et le diable. Il s'agit de l'histoire romanesque d'un *condottiere* croate de l'armée de Maximilien I^{er} de Habsbourg, Cristoforo Frangipane, emprisonné à Venise, dont Thode reconstitua les aventures à partir des *Diarii* de Marin Sanudo. Objet éditorial sophistiqué, illustré par des estampes de Hans Thoma, avec Böcklin l'un des artistes préférés de son auteur, l'ouvrage possède une nature ambivalente : c'est une rigoureuse reconstitution historique, avec une annexe documentaire importante, enveloppée dans les brumes romantiques caractéristiques du cercle wagnérien dont Thode faisait partie, à tel point que chaque chapitre s'ouvre sur les mots d'un personnage wagnérien et que le titre est clairement copié sur celui de la *Tétralogie* de *L'Anneau du Nibelung*. En février 1892 Thode résidait à Venise et, alors qu'il étudiait dans la salle des manuscrits de la Bibliothèque marcienne, il fut interrompu par le bibliothécaire, le comte Camillo Soranzo, qui soumit à son attention un anneau de facture gothique portant une inscription en allemand qui lui avait été confié par deux paysans du Frioul l'ayant déterré dans leur champ. Ayant pressenti la valeur de l'objet, ces derniers l'avaient apporté à Venise en espérant pouvoir en tirer quelque chose. En excellent connaisseur, le spécialiste allemand reconnu immédiatement la facture gothique de l'anneau, qu'il acheta : dans sa tentative d'en identifier le propriétaire il tomba sur l'histoire singulière de Frangipane et de son épouse, Apollonia von Lang, qui demanda et obtint l'autorisation de la Segneurerie de Venise de pouvoir partager la captivité de son époux au palais ducal pendant quatre très longues années, de 1514 à 1519. Pour fêter leur libération, les époux soutinrent une remarquable entreprise éditoriale, comme don pour remercier ceux qui avaient intercédé en leur faveur, et financèrent l'impression, sous les presses du typographe vénitien Gregorio de Gregori, de quatre cents exemplaires – dont une figurait dans la bibliothèque de Thode – d'un bréviaire en allemand, en caractères gothiques rouges et noirs, illustré de nombreuses xylographies provenant de l'atelier du graveur vénitien Giovanni Andrea Vavassore, dit Guadagnino. Le texte de Thode offre à Silvia Urbini un point de départ pour approfondir les relations possibles entre certaines œuvres des Quattro et Cinquecento véni-tiens et la commande artistique des familles des deux personnages. Elle propose en particulier d'attribuer à

Pellegrino da San Daniele, « *belliniano di terraferma* » d'origine frioulane comme les Frangipane, une *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, sainte Barbe et un donateur* à présent au musée de Capodimonte, œuvre portant une attribution aujourd'hui contestée à Dosso Dossi, dans laquelle serait figuré un personnage dont la physionomie et le vêtement pourrait correspondre à Cristoforo. Quant au présumé portrait de Frangipane exécuté par Giorgione, connu seulement par une copie du XX^e siècle donnant la longue transcription de ce qui figurait au verso, il pourrait en réalité s'agir, mêlant une nouvelle fois réalité et fiction, d'un faux exécuté de toutes pièces précisément dans le sillage du succès du livre de Thode.

La dernière *Kunstnovelle*, l'ouvrage de 1909 *Somnii explanatio. Traumbilder vom Gardasee in S. Vigilio* dont le volume tire son titre, est une description érudite et romantique d'une ville encore existante sur le lac de Garde et de ses jardins « à l'antique » agrémentés d'épigraphes et de sculptures renaissantes. Dix ans après la publication de *l'Interprétation du rêve* de Freud, Thode s'aventure lui aussi dans le territoire des visions oniriques avec un voyage non dans l'inconscient mais plutôt dans le temps : un retour à l'humanisme et à la culture antiquaire de la Renaissance. Ici le personnage principal est un jardin habité par des divinités antiques, des poètes et des fées, situé sur le promontoire de San Vigilio, sur la rive orientale du lac de Garde, à travers les secrets duquel nous sommes guidés par le fantôme de son créateur, Agostino Brenzone, avocat véronais mais vénitien d'adoption, ami de l'Arétin. Thode, toujours plus épris de son *buen retiro* de villa Cargnacco, éprouve de nombreuses affinités avec le projet de Brenzone et considère comme un signe le fait que l'unique villa d'un humaniste de la Renaissance, typique dans sa disposition et son décor, parvenue presque intacte jusqu'à nous, soit dans une position géographiquement spéculaire à sa demeure de Gardone, beaucoup plus humble, certainement, mais investie d'expectatives similaires. Le récit commence lorsqu'une noble brigade du Cinquecento, pendant la suspension des leçons universitaires et des charges professionnelles du mois d'août, décide d'entreprendre un voyage en barque le long des côtes du lac de Garde – divertissement organisé par un noble de Brescia, le comte Fortunato Martinengo, le « *saturnino in panni cortesi* » portraituré par Il Moretto (Londres, National Gallery), et qui comptera aussi parmi ses diverses escales la villa d'Agostino Brenzone. Thode trouve la description de cette excursion dans le « journal de bord » de l'un des participants, Silvan Cattaneo, qui raconta dans un texte écrit en 1552, l'année du voyage, mais resté inédit jusqu'en 1745, les douze journées de villégiature des

«neuf hommes en barque». À mi-chemin entre *venatio epigrafica* et reconstitution des origines antiques des lieux visités, en particulier du tracé de temples romains préexistants dans les églises, le texte est mêlé de considérations philosophiques, de chants, de rires, de facéties, de musiques et de somptueux déjeuners sur l'herbe. La relecture du texte de Cattaneo offre tout d'abord à l'auteur la possibilité de vérifier l'hypothèse d'une visite de Bramante aux dites «grottes de Catulle», une villa romaine sur le promontoire de Sirmione, dont l'architecte aurait tiré un grand dessin en élévation, intégrant les parties manquantes. Elle retrace ensuite de manière synthétique, avec Thode, l'histoire de la villa humaniste initiée avec Pétrarque, et propose enfin une restitution – qui ne se prétend pas exhaustive – du projet originel des jardins de la villa de Brenzone sur la base d'une réflexion sur l'idéal de vie qui en est à l'origine et de l'analyse historico-artistique des sculptures qui le peuplent, nombreuses d'entre elles résultant de réemplois.

La lecture et l'analyse des *Kunstnovellen* a permis à Silvia Urbini d'affronter et d'approfondir quelques aspects de nombreux sujets divers et particulièrement complexes – l'histoire de la critique et du collectionnisme, celle du goût au XIX^e siècle, de la culture antique, de l'art du modelage en cire, les rapports entre art italien et allemand, l'histoire du livre et de son illustration. Elle les soumet au lecteur à travers une écriture qui fait honneur à la prose narrative et scientifique caractéristique de Thode, mais aussi à la meilleure tradition italienne de l'écriture sur l'art.

Parallèlement à la publication de l'ouvrage, l'auteur a également mis en ligne un site internet, www.somniexplanatio.it, qui en constitue une extension virtuelle recueillant du matériel iconographique et des contenus, et proposant des réflexions supplémentaires au sujet d'un projet de recherche conçu comme ouvert, partagé et non achevé dans ce produit éditorial.

1. *Saint François d'Assise et l'origine de l'art de la Renaissance en Italie*, traduit en français en 1909 (Paris, trad. fra. Gaston Lefèvre), *NdT*.

*L'underdrawing del disegno genovese.
Dentro la genesi dell'opera grafica attraverso l'esame dell'infrarosso*

Sous la direction de Maria Clelia Galassi et Margherita Priarone, Gênes, Genova University Press, 2014, 107 p.,
73 ill. en noir et blanc et coul., 40 pl. en noir et blanc et coul.

ILARIA ANDREOLI

Les essais qui constituent ce volume découlent des recherches et des analyses utilisant la technologie infrarouge effectuées sur un corpus d'une centaine de dessins du Gabinetto Disegni e Stampe du palazzo Rosso de Gênes exécutés à l'encre métallogallique et avec des médiums secs de nature carbonée, caractéristiques nécessaires à ce type d'examen. On peut les répartir en deux groupes : celui d'une «école postcambiasque» de la première moitié du XVII^e siècle, de Giovan Battista Paggi à Giulio Benso, avec un usage prépondérant de l'encre, presque toujours précédé d'une esquisse au crayon, et celui de l'atelier Piola-De Ferrari, de la seconde moitié du Seicento à la première moitié du Settecento. Dans ce dernier on transforme avec une grande virtuosité le dessin préparatoire en véritable *modello* extrêmement pictural, avec un usage abondant de l'aquarelle, faisant

rarement l'économie, toutefois, d'une première ébauche à l'aide d'un médium sec. On a exclu de cette phase de la recherche des maîtres génois certainement représentatifs mais appartenant, en tant que dessinateurs, à d'autres traditions, comme Bernardo Strozzi et Domenico Fiasella qui, à partir de la leçon des maîtres toscans, recourent plus volontiers à l'usage du seul crayon ou esquissent directement à l'encre sans recours à un dessin sous-jacent. Les feuilles ont été examinées en réflectographie infrarouge, infrarouge fausses couleurs, photographie infrarouge numérique, et grâce aux méthodes diagnostiques non invasives les plus avancées, de type multi spectrale, actuellement en usage pour l'étude des dessins : la spectrophotométrie de fluorescence X et Pixe pour identifier les éléments chimiques, la spectroscopie micro-Raman pour analyser la composition moléculaire, la photographie