

Dossier

La main de l'artiste

Bertrand Madeline

L'homme à la main médusante

FR «Or veduto di avere risuscitato un morto»: tels sont les mots que Benvenuto Cellini emploie dans sa *Vita*, lorsqu'il nous conte le processus de fabrication du *Persée* en bronze, fondu au cours de l'hiver 1549. Ainsi s'exprime-t-il pour parler non pas de l'œuvre achevée, mais du bronze à l'état liquide, au moment de la fusion de l'alliage, juste avant que l'artiste ne procède à la coulée métallique qui va pénétrer dans le moule d'où il extraira par la suite sa sculpture. Que le sculpteur considère le métal en fusion comme un corps quasiment animé, presque chargé d'un souffle, voilà qui ne peut qu'attirer notre attention. À l'autre pôle, non pas celui de la production de la sculpture mais celui de sa réception, les premiers commentaires de l'œuvre insistent sur l'impression de vie qu'elle provoque: pour Paolo Mini, Cellini n'est rien moins qu'un nouveau Myron, le fameux sculpteur antique dont la «main savante» (*dotta mano*) était capable d'animer ses œuvres et de faire paraître vivant ce qui ne l'était pas. Du début à la fin, dans les deux sens du mot création – désignant à la fois l'action de créer et le résultat –, le vivant imprègne l'histoire du *Persée* de Benvenuto Cellini. C'est cette histoire que nous allons ici retracer en interrogeant ce que peut signifier l'idée d'une main médusante.

IT “Or veduto di avere risuscitato un morto”: con queste parole Benvenuto Cellini, nella *Vita*, conclude il processo di fabbricazione del suo *Perseo* di bronzo, fuso durante l'inverno del 1549. Non allude all'opera compiuta, ma al bronzo liquido: al momento in cui la lega viene fusa, poco prima che l'artista proceda alla colata metallica nello stampo, da cui estrarrà in seguito la sua scultura. Merita attenzione il fatto che lo scultore consideri il metallo fuso come un corpo quasi animato, quasi dotato di un soffio. Da parte loro, per quanto riguarda non più la produzione ma la ricezione, i primi commentatori dell'opera insistono sull'impressione di vita che essa provoca: secondo Paolo Mini, Cellini va considerato come un nuovo Myron, cioè come il famoso scultore antico di cui “la *dotta mano*” era capace di animare le opere e di far apparire vivo ciò che non lo era. Per secoli, in entrambi i sensi della parola ‘creazione’ – l'azione di creare che il risultato –, la metafora del vivente permea la storia del *Perseo* di Benvenuto Cellini. È questa la

storia che qui abbiamo cercato di ripercorrere.

EN “Or veduto di avere risuscitato un morto”

These are the words Benvenuto Cellini uses in his *Vita*, when he tells us about the process of making Perseus in bronze, which was melted down in the winter of 1549. He does not speak of the finished work, but of the bronze in its liquid state, when the alloy is fused, just before the artist proceeds with the metal casting that will enter the mould from which he will later extract his sculpture. The fact that the sculptor considers the fused metal as an almost animated body, almost provided with breathing, can only attract our attention. At the other pole, not the production of the sculpture but its reception, the first comments on the work insist on the impression of life it provokes: according to Paolo Mini, Cellini is nothing less than a new Myron, the famous antique sculptor whose *dotta mano* (learned hand) was capable of animating his works and making alive, what not appear alive. From beginning to end, in both directions of the word creation – designating both the action of creating and the result, the living permeates the story of Benvenuto Cellini's Perseus. It is this story that we will retrace here by questioning what the idea of an amazing hand can mean.

AL “Or veduto di avere risuscitato un morto”

Dies sind die Worte, die Benvenuto Cellini in seiner *Vita* verwendet, wenn er uns über den Herstellungsprozess von Perseus in Bronze berichtet, die im Winter 1549 eingeschmolzen wurde. Er spricht nicht vom fertigen Werk, sondern von der Bronze in ihrem flüssigen Zustand, wenn die Legierung geschmolzen wird, kurz bevor der Künstler mit dem Metallguss fortfährt, der in die Form gelangt, aus der er später seine Skulptur entnehmen wird. Die Tatsache, dass der Bildhauer das geschmolzene Metall als einen fast belebten, fast mit einem Atemzug versehen Körper betrachtet, kann unsere Aufmerksamkeit nur erregen. Andererseits, nicht die Herstellung der Skulptur, sondern ihre Wahrnehmung, bestehen die ersten Kommentare zum Werk auf dem Eindruck von Leben, den es hervorruft: für Paolo Mini ist Cellini nichts weniger als ein neuer Myron, der berühmte antike Bildhauer, dessen *dotta mano* (gelehrte Hand) in der Lage war, seine Werke zu beleben und das, was nicht lebendig erschien, lebendig erscheinen zu lassen. Von Anfang bis Ende, in beiden Bedeutungen des Wortes Schöpfung – das sowohl die

Handlung des Schaffens als auch das Ergebnis bezeichnet – durchdringt das Lebendige die Geschichte von Benvenuto Cellinis Perseus. Es ist diese Geschichte, die wir hier zurückverfolgen wollen, indem wir uns fragen, was die Idee einer erstaunlichen Hand bedeuten kann.

Bertrand Madeline est doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS); il termine une thèse, sous la direction d'Yves Hersant, sur la question de l'image vivante à la Renaissance. Actuellement chargé d'enseignement en histoire de l'art à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, il a été auparavant ATER à l'EHESS. Il a publié divers articles, dont notamment «Piranèse ou la gravure saisie à sa source», dans la revue *Ligeia. Dossiers sur l'art* (2010), et «*Ars simia naturae*», dans les actes du colloque *Singes et singeries à la Renaissance* parus aux éditions Classiques Garnier (2018). En tant que co-organisateur, il a participé aux journées d'études internationales «Un Michel-Ange, des Sixtines? L'histoire de l'art à l'épreuve de la voûte de la chapelle Sixtine», qui se sont déroulées les 9 et 10 novembre 2015 à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris. [bertrand.madeline@ehess.fr]

Sara Vitacca

Michel-Ange et les divinissime mani de l'artiste: un topos réinventé au XIX^e siècle

FR Le topos de la main divine de Michel-Ange, relaté par les biographies de l'artiste, occupe une place déterminante dans la mythologie du sculpteur florentin, contribuant dès la Renaissance à consolider son image de « créateur divin ». Ce motif fait l'objet de résurgences fécondes au fil des siècles, et il revient avec une force inédite au XIX^e siècle, alors que la métaphore de la main intègre par ailleurs un débat fondamental autour de la nature intellectuelle ou manuelle de la création artistique. Auguste Rodin est le personnage qui, plus que tout autre artiste de son époque, s'empare du topos michelangelesque de la main, pour alimenter sa propre image légendaire. On assiste ainsi à une véritable stratification de mythologies d'artistes, puisque Rodin, faisant du thème de la main sa signature métaphorique, finit par juxtaposer son image, son geste, sa pratique, à ceux de son devancier illustre, dans un jeu des miroirs profondément symbolique.

IT Il topos della mano divina di Michelangelo, tramandato dalle

biografie dell'artista, svolge un ruolo cruciale nella mitologia dello scultore fiorentino poiché, fin dal Rinascimento, contribuisce a fondare la sua immagine di “creatore divino”. Questo tema emerge a più riprese nel corso dei secoli e si diffonde con una forza inedita nell'Ottocento, quando la metafora della mano creatrice fomenta il dibattito critico sulla natura intellettuale o manuale della creazione artistica. Auguste Rodin è senza dubbio l'artista che più di ogni altro s'impadronisce del topos michelangelesco della mano per promuovere la propria immagine d'artista leggendario. Si assiste così ad una vera e propria stratificazione di miti artistici. Rodin usa il motivo della mano come una firma metaforica da apporre alle sue opere, sostituendosi così, nel gesto e nella pratica, all'immagine del suo illustre predecessore, in un gioco di specchi profondamente simbolico.

EN The topos of Michelangelo's divine hand, related in the artist's biographies, occupies a decisive place in the mythology of the Florentine sculptor, contributing from the Renaissance onwards to the consolidation of his image as “divine creator”. This motif was the subject of fertile resurgence over the centuries, and it returned with unprecedented force in the 19th century, when the metaphor of the hand also included a fundamental debate on the intellectual or manual nature of artistic creation. Auguste Rodin is the figure who, more than any other artist of his time, seized the Michelangelesque topos of the hand to keep alive his own legendary image. We are thus witnessing a veritable stratification of artist mythologies, since Rodin, making the hand, theme of his metaphorical signature, ends up juxtaposing his image, his gesture, his practice, with those of his illustrious predecessor, in a deeply symbolic game of mirrors.

AL Der Topos der göttlichen Hand Michelangelos, von dem in den Biographien des Künstlers berichtet wird, nimmt in der Mythologie des Florentiner Bildhauers einen entscheidenden Platz ein und trägt seit der Renaissance zur Festigung seines Bildes als „göttlicher Schöpfer“ bei. Dieses Motiv erfuhr im Laufe der Jahrhunderte ein fruchtbares Wiederaufleben und kehrte im 19. Jahrhundert mit unveröffentlichter Wucht zurück, als die Metapher der Hand auch eine grundlegende Debatte über die intellektuelle oder manuelle Natur des künstlerischen Schaffens einschloss. Auguste Rodin ist die Figur, die mehr als jeder andere Künstler seiner Zeit den von Michelangelo Topos der Hand ergriff,

um sein eigenes legendäres Bild zu nähren. Wir werden somit Zeuge einer regelrechten Schichtung der Künstlermythologien, da Rodin, der das Thema der Hand zu seiner metaphorischen Signatur macht, sein Bild, seine Geste, seine Praxis schließlich in einem zutiefst symbolischen Spiel der Spiegeln denen seines berühmten Vorgängers gegenüberstellt.

Sara Vitacca est docteure en histoire de l'art de l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne. Sa thèse, menée sous la direction de Pierre Wat, s'intitule «Un mythe à l'œuvre. La réception de Michel-Ange entre 1875 et 1914». Elle a été doctorante contractuelle et chargée de cours à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne, puis ATER à l'ENS de Lyon, et a également enseigné à l'Université Catholique de l'Ouest et à l'Institut national du patrimoine (INP). En 2016, elle a été co-commissaire et auteure du catalogue de l'exposition *Bacchanales modernes! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle*, présentée au musée des Beaux-arts de Bordeaux et au Palais Fesch, musée des Beaux-arts d'Ajaccio, et a édité en 2018 les actes du colloque accompagnant l'exposition. Elle est pensionnaire à l'Académie de France à Rome pour l'année 2019-2020; son projet de recherche explore les représentations de la nudité masculine dans la peinture, la sculpture et l'imaginaire culturel en Italie, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. [vitacca.sara@gmail.com]

Lydie Delahaye

Filmer l'art.

Une chorégraphie du geste créatif

FR L'intérêt pour une mise en scène des corps, que danse et cinéma partagent, ne s'exprime pas uniquement par l'enregistrement de scènes dansées, mais s'élargit à d'autres formes. En cadrant une attitude, une mimique ou une pose, le cinéma révèle les gestes les plus anodins en un acte de danse. Si l'on s'en tient à la définition de Paul Valéry, le geste créatif procède d'une « action de l'ensemble du corps humain »; en filmant l'artiste au moment de la création, le cinéma affirme de nouveau sa capacité à saisir le corps en mouvement et à transformer les « actions des êtres vivants » en gestes chorégraphiques. L'acte créatif, capté et cadré par le cinéma, devient une véritable chorégraphie pour caméra. Le geste de l'artiste constitue alors un outil opérant afin de sortir de la dichotomie entre le penser et le faire. En tant que processus, le geste n'est

plus seulement une mise en forme de la pensée, mais une forme de visibilité de l'intention.

IT L'interesse condiviso dal cinema e danza di una messa in scena dei corpi si esprime attraverso la registrazione delle scene danzate ma si estende anche ad altre forme. Nell'inquadrare un atteggiamento, una mimica, una posa il cinema rivela anche i gesti apparentemente più insignificanti del movimento danzato. Stando alla definizione di Paul Valéry il gesto creativo è generato “dalla azione dell'intero corpo umano”; filmando l'artista nell'atto creativo il cinema riafferma la propria capacità di rappresentare il corpo in movimento e trasformare le “azioni degli esseri viventi” in gesti coreografici. L'atto creativo, colto e inquadrato dalla ripresa cinematografica, diventa in sé una coreografia. Il gesto dell'artista diventa allora lo strumento per uscire dalla dicotomia pensiero-azione. Il gesto, in scena non più soltanto il pensiero, ma l'aspetto visibile della intenzione.

EN The interest in the direction of the body movement that dance and cinema shares is not only expressed through the recording of dancing scenes, but extends to other styles. By framing an attitude, a mimic or a pose, the cinema reveals the most harmless gestures in one act of dance. If we stick to Paul Valéry's definition, the creative gesture proceeds “from an action of the whole human body”; by filming the artist at the moment of creation, the cinema reaffirms its capacity to capture the body in movement and to transform the “actions of living beings” into choreographic gesture. The creative act, captured and framed by the cinema, becomes a true choreography for the camera. The artist's gesture then constitutes an operating tool in order to get out of the dichotomy between thinking and doing. As a process, the gesture is no longer just a shaping of thought, but a form of visibility of intention.

AL Das Interesse an der Inszenierung von Körpern, die Tanz und Kino gemeinsam haben, drückt sich nicht nur in der Aufzeichnung von Tanzszenen aus, sondern erstreckt sich auch auf andere Formen. Indem das Kino eine Haltung, eine Mimik oder eine Pose einrahmt, zeigt es die unbedeutenden Gesten in einem einzigen Tanz Akt. Bleiben wir bei der Definition von Paul Valéry, so geht die schöpferische Geste „von ein Geschehen des ganzen menschlichen Körpers“ aus; indem der Künstler im Moment der Schöpfung gefilmt wird, bekräftigt das Kino seine Fähigkeit,

den Körper in Bewegung zu erfassen und das „Wirken der Lebewesen“ in eine choreografische Geste zu verwandeln. Der kreative Akt, vom Kino eingefangen und gerahmt, wird zu einer wahren Choreographie für die Kamera. Die Geste des Künstlers stellt dann ein operatives Werkzeug dar, um aus der Dichotomie zwischen Denken und Tun herauszukommen. Als Prozess ist die Geste nicht mehr nur eine Form des Denkens, sondern eine Form der Sichtbarkeit der Absicht.

Lydie Delahaye est docteure en études cinématographiques et diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA). Ses recherches portent sur les films sur l'art comme forme de pensée cinématographique des œuvres. Elle a coanimé un séminaire à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), intitulé « Appropriations et pratiques historiennes des images », et enseigne la théorie du cinéma et la pratique artistique à l'université d'Amiens, à l'université Paris-Nanterre et à Paris-VIII. Récemment, elle a publié un article sur les films sur l'art dans *Perspective*, la revue de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Dans le cadre d'une bourse de recherche des Amis du Centre Pompidou, elle conduit actuellement une étude sur le fonds d'archives cinématographiques du Muséum national d'histoire naturelle de Paris. [delahaye.lydie@gmail.com]

Luisa Capodiecì
À fleur de peau. La Dame au bain et les «caresses de pinceaux» de François Clouet

FR La *Dame au bain* de François Clouet (Washington, National Gallery of Art) est l'une des œuvres les plus séduisantes de la Renaissance française. Si l'autographie ne fait pas de doutes, le sujet a été discuté à maintes reprises. Point de convergence entre modèles italiens et flamands, la *Dame au bain* s'inscrit d'une part dans la vague pétrarquiste qui aboutit en France aux *Blasons anatomiques du corps féminin* et, d'autre part, dans le débat sur l'*ut pictura poesis* au sein duquel l'*Élégie à Janet* de Ronsard constitue le terme de parangon principal. La fiction savamment élaborée par Clouet est entièrement construite sur la réciprocité entre objet du regard et effet haptique de la peinture. Elle propose une réflexion picturale et théorique sur la touche de la main créatrice de l'artiste et sur la double nature, eikastique et phantastique, de l'image.

IT La *Dame au bain* di François Clouet (Washington, National Gallery of Art) è una tra le opere più seducenti del Rinascimento francese. Per quanto l'autografia non lasci spazio a dubbi, il soggetto è stato più volte oggetto di discussione. Punto di convergenza tra i modelli italiani e fiamminghi, la *Dame au bain* si iscrive da un lato nel fenomeno del petrarchismo che, in Francia, culmina nei *Blasons anatomiques du corps féminin*, e dall'altro sulla scia del tema della *ut pictura poesis*, in cui l'*Élégie à Janet* di Ronsard è posto come principale termine di paragone. La narrazione sapientemente elaborata da Clouet è interamente costruita sulla reciprocità tra l'oggetto osservato e l'effetto tattile della pittura e invita alla riflessione pittorica e teorica sul tocco della mano creatrice e sulla duplice natura – icastica e fantastica – della immagine.

EN La *Dame au bain* by François Clouet (Washington, National Gallery of Art) is one of the most seductive works of the French Renaissance. Although the autography is beyond doubt, the topic has been discussed many times. A point of convergence between Italian and Flemish models, the Lady in the Bath is part of the Petrarchism wave that led to the *Blasons anatomiques du corps féminin* in France and, on the other hand, of the debate on the *ut pictura poesis* in which l'*Élégie à Janet* di Ronsard is the main comparison term. Clouet's cleverly elaborated fiction is entirely built on the reciprocity between the object of the gaze and the haptic effect of painting. She proposes a pictorial and theoretical reflection on the artist's creative hand on the double eikastic and fantastic nature of the image.

AL La *Dame au bain* von François Clouet (Washington, National Gallery of Art) ist eines der verführerischsten Werke der französischen Renaissance. Obwohl das Autogramm nicht in Zweifel steht, ist das Thema schon oft diskutiert worden. Als Konvergenzpunkt zwischen italienischen und flämischen Vorbildern ist die Dame in der Badewanne Teil der Petrarkismus Welle, die in Frankreich zu den *Blasons anatomiques du corps féminin* führte, und andererseits der Debatte über die *ut pictura poesis*, in der Ronsards *Élégie à Janet* der wichtigste Vergleichsgröße ist. Clouets raffiniert ausgearbeitete Fiktion ist ganz auf die Wechselwirkung zwischen dem betrachteten Gegenstand und der haptischen Wirkung der Malerei aufgebaut. Es schlägt eine bildliche und theoretische Reflexion über die schöpferische Hand des Künstlers

und über die Doppelnatur, eikastisch und fantastisch, des Bildes vor.

Maître de conférences à l'université Paris-I Panthéon-Sorbonne et membre du conseil scientifique du château de Fontainebleau, Luisa Capodiecì a été boursière de la Villa I Tatti, Harvard Center for Renaissance Studies à Florence et Frances Yates Long-Term Fellow au Warburg Institute. Ses recherches portent sur l'art de la Renaissance française et italienne, avec une attention particulière à l'iconographie profane et à la symbolique de l'image. Elle est auteure de *Medicaea Medaea. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis* (Genève, 2011) et coéditrice de *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations* (Villa Médicis / Rome, 2010), *Miroirs de Charles IX. Images, imaginaire, symbolique* (Genève, 2018), *Il Sogno d'arte di François I^{er}. L'Italie à la cour de France* (Rome, 2019), *Villa Guicciardini Corsi Salviati. Arte e storia* (Rome, 2020). Luisa Capodiecì est aussi spécialiste de l'œuvre de Gustave Moreau, dont elle a édité la correspondance italienne (Paris, 2002). Elle a été co-commissaire d'expositions internationales sur l'artiste et sur le symbolisme.

Varia

Antonio Geremicca
Quattro sonetti per quattro ritratti. Attestazioni letterarie per Jacopino del Conte ritrattista dei Del Monte e degli Orsini

FR Cette étude présente quatre sonnets méconnus, dédiés à Jacopino del Conte. Ces compositions – signées par Olivier de Magny, Muzio Manfredi et Giovan Francesco Leoni – témoignent de l'exécution d'un certain nombre de portraits réalisés par l'artiste, dont il n'existe aucune autre trace écrite: le premier portrait est celui du cardinal Innocenzo del Monte; les trois autres – représentant ses deux sœurs, Cornelia Baglioni Tuttavilla et Francesca Baglioni Orsini, et Lucrezia Salviati Orsini. Les vers nous permettent d'analyser la façon dont le peintre s'inscrit dans l'entourage de Giulio III del Monte et de connaître sa notoriété de portraitiste de la famille Orsini. Les témoignages littéraires permettent également d'estimer la portée des relations du peintre avec l'univers littéraire romain.

IT L'obiettivo di questo studio è presentare quattro sconosciuti sonetti dedicati a Jacopino del Conte. Tali componimenti – firmati da Olivier

de Magny, Muzio Manfredi e Giovan Francesco Leoni – documentano l'esecuzione di alcuni ritratti di mano del pittore non documentati altrimenti: il primo di questi, del cardinale Innocenzo Del Monte; gli altri tre, delle due sorelle Cornelia Baglioni Tuttavilla e Francesca Baglioni Orsini e di Lucrezia Salviati Orsini. I versi offrono l'occasione per valutare l'inserimento del pittore nell'entourage di Giulio III del Monte e per integrare quanto era noto sulla sua attività di ritrattista per la famiglia Orsini; consentendo, infine, di tornare sulle testimonianze letterarie che riguardano il pittore, al fine di valutare la portata delle sue relazioni con il mondo dei letterati romani.

EN This study presents four unknown sonnets dedicated to Jacopino del Conte. These compositions – signed by Olivier de Magny, Muzio Manfredi and Giovan Francesco Leoni – witness the execution of a number of portraits by the artist, of which there is no written records: the first portrait is of Cardinal Innocenzo del Monte; the other three – representing his two sisters, Cornelia Baglioni Tuttavilla and Francesca Baglioni Orsini, and Lucrezia Salviati Orsini. The verses allow us to analyse how the painter relates to the entourage of Giulio III del Monte and to experience his fame as a portrait painter of the Orsini family. The literature evidences also makes it possible to assess the extent of the painter's relationship with the Roman literary world.

AL Diese Studie präsentiert vier wenig bekannte Sonette, die Jacopino del Conte gewidmet sind. Diese Kompositionen – signiert von Olivier de Magny, Muzio Manfredi und Giovan Francesco Leoni – bezeugen von der Ausführung einer Reihe von Porträts des Künstlers, von denen es keine weiteren Aufzeichnungen gibt: das erste Porträt ist von Kardinal Innocenzo del Monte, die anderen drei – darstellend denen seiner beiden Schwestern, Cornelia Baglioni Tuttavilla und Francesca Baglioni Orsini, und Lucrezia Salviati Orsini. Die Verse erlauben uns zu analysieren, wie der Maler in das Entourage von Giulio III. del Monte beiträgt, und seinen Ruhm als Porträtist der Familie Orsini kennen zu lernen. Die literarischen Schilderungen erlauben es uns auch, den Umfang der Beziehung des Malers zur römischen Literaturwelt abzuschätzen.

Antonio Geremicca è ricercatore F.R.S.-FNRS all'Università di Liegi, dove è stato Marie Curie Cofund Post-doc Fellow tra il 2013 e il 2015. Borsista della Fondazione Roberto

Longhi (2012) e del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut (2013), è specialista di arte italiana del XVI secolo, in particolare di pittura manierista fiorentina e romana, che indaga alla luce dei rapporti tra artisti e letterati. Su questi temi ha pubblicato in occasione di diverse esposizioni, tra cui *Florence. Portraits à la cour des Médicis* (Parigi, 2015). È autore della monografia *Agnolo Bronzino. "La dotta penna al pennel dotto pari"* (Roma, 2013) e curatore, con Carla Chiummo e Patrizia Tosini, del volume *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento* (Roma, 2017). [antonio.geremicca@uliege.be]

Elena Bugini
«...avec grande curiosité...»: les caractères originaux des boiseries de la chapelle d'Urfé à travers la description d'un écrivain du XVII^e siècle (et ses lacunes)

FR Face au silence presque total des documents relatifs au réaménagement Renaissance de la Bâtie d'Urfé, la *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François* de Jacques Fodéré (1619) mérite une mention particulière. Avec l'inventaire des biens de la Bâtie (1778) et les photographies de Félix Thiollier (c. 1874), ce texte se révèle être la source la plus importante pour comprendre l'agencement d'origine des boiseries qui lambrissaient la chapelle d'Urfé avant qu'elles ne prennent le chemin de New York (aujourd'hui conservées au Metropolitan Museum). Cette contribution vise à mettre en valeur certaines spécificités, méconnues jusqu'ici, qui contribuent à amplifier les différences entre ce lambris et les chefs-d'œuvre de la marqueterie de la Renaissance italienne. Il s'agit de caractères originaux, issus sans doute des *desiderata* du commanditaire (le diplomate-humaniste Claude d'Urfé), que Fodéré met involontairement en lumière.

IT Di fronte al silenzio quasi unanime dei documenti relativi al riallestimento rinascimentale del castello di Bastie-d'Urfé, la *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François* di Jacques Fodéré (1619) merita una attenzione particolare. Assieme all'inventario dei beni della Bâtie (1778) e la documentazione fotografica di Félix Thiollier (c. 1874), questo testo si rivela una fonte fondamentale per lo studio della organizzazione originaria della pannellatura lignea della cappella prima del suo trasferimento a New York (che appartiene oggi al Metropolitan Museum). L'articolo intende metterne in luce alcune

specificità, finora sconosciute, e le differenze esistenti tra la pannellatura in oggetto e in capolavori dell'intarsio rinascimentale italiano: alcune caratteristiche originali senza dubbio oggetto dei desiderata del committente (il diplomatico Claude d'Urfé) che l'opera di Fodéré mette, sia pur involontariamente, in evidenza.

EN In absence of an almost utter lack of documents relating to the renovation of Renaissance of Bastie-d'Urfé Castle, the *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François* by Jacques Fodéré (1619) deserves special attention. Together with the inventory of the Bâtie's property (1778) and the photographic documentation by Félix Thiollier (c. 1874), this text proves to be a fundamental source for studying the original organisation of the wooden panelling of the chapel before its transfer to New York (which today belongs to the Metropolitan Museum). This publication aims to highlight certain specific features, so far little known, that contribute to amplify the differences between this panelling and the masterpieces of Italian Renaissance marquetry. These are original features, undoubtedly resulting from the desiderata of the commissioner (the diplomat-humanist Claude d'Urfé), which Fodéré unintentionally emphasizes.

AL Angesichts des fast völligen Verstumens der Dokumente über die Renovierung der Bâtie d'Urfé im Renaissance-Stil verdient die *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François* von Jacques Fodéré (1619) besondere Erwähnung. Zusammen mit dem Inventar der Besitztümer der Bâtie (1778) und den Fotografien von Félix Thiollier (um 1874) erweist sich dieser Text als die wichtigste Quelle zum Verständnis der ursprünglichen Anordnung der Holzarbeiten, mit denen die Kapelle D'Urfé getäfelt war bevor sie nach New York überführt wurde (heute im Metropolitan Museum konserviert). Dieser Beitrag soll bestimmte, bisher wenig bekannte Besonderheiten hervorheben, die dazu beitragen, die Unterschiede zwischen dieser Vertäfelung und den Meisterwerken der italienischen Renaissance Intarsien zu verstärken. Es handelt sich um originelle Eigenschaften, zweifellos das Ergebnis der Wünsche des Kommittent (des Diplomaten und Humanisten Claude d'Urfé), die Fodéré unbeabsichtigterweise hervorhebt.

Elena Bugini, docteure en histoire de l'art des universités de Tours et de Genève et en musicologie

de l'université de Turin, est une spécialiste de la marqueterie de la Renaissance italienne et des changements qui affectent l'ars tarsitata lors de sa migration en France au XVI^e siècle. Post-doctorante à l'Université de Liège dans le cadre du programme européen BEIPD-COFUND-IPD (2016-2017 et 2017-2018) avec une recherche consacrée à la chapelle Renaissance de la Bâtie d'Urfé, elle a bénéficié d'une bourse André Chastel (de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis (juillet 2018)).
[e.bugini@gmail.com]

Anthony Colantuono
Visceral Responses: Unexplained Expressions of Astonishment, Disbelief and Marvel in Poussin's Martyrdom of Saint Erasmus

FR L'auteur analyse l'exécution du *Martyre de saint Érasme* par Nicolas Poussin (1628), en mettant en évidence une particularité iconographique jusqu'ici inobservée: l'expression d'étonnement, d'incrédulité, de merveille sur le visage du bourreau, difficilement conciliable avec l'acte qui l'occupe – extraire les intestins du saint. Dans le cadre de la théorie de Poussin sur l'invention picturale, l'auteur veut montrer comment l'artiste a essayé de mitiger la nature extrêmement désagréable du sujet en l'ornant d'un extravagant *conchetto*: par la présence de la figure d'un prêtre païen, l'artiste implique un rapprochement entre l'éviscération du saint et le rite divinatoire païen de l'haruspicine, l'art de lire dans les entrailles d'un animal sacrifié. L'artiste suggère ainsi qu'en manipulant les entrailles du saint, les bourreaux y ont vu un futur bouleversant, dans lequel leur religion païenne serait dépassée par le christianisme.

IT In questo articolo l'autore esamina l'esecuzione del *Martirio di sant'Erasmus* (1628) di Nicolas Poussin, evidenziandone una particolarità iconografica finora inosservata: l'espressione attonita, incredula e meravigliata del boia, che difficilmente si concilia con l'atto di estrarre del viscere del santo in cui è impegnato. Nell'ambito della teoria di Poussin sulla invenzione pittorica, l'autore intende mostrare come l'artista abbia cercato di mitigare la natura estremamente sgradevole del soggetto ornandolo di uno stravagante *conchetto*: nell'aggiungere la figura di un sacerdote pagano, Poussin mette a confronto l'eviscerazione del santo con la pratica divinatoire pagana dell'aruspicina, l'arte di leggere nelle viscere degli animali sacrificali. L'artista suggerisce dunque che

nell'estrazione delle viscere del santo i torturatori pagani abbiano visto uno sconvolgente futuro, in cui la loro religione sarebbe superata dal Cristianesimo.

EN In this article the author examines Poussin's treatment of the *Martyrdom of St. Erasmus* (1628), explaining a previously unnoticed iconographic novelty: The tormentors' unexpected expressions of astonishment, disbelief and marvel, which seem strangely inconsistent with their activity of extracting the Saint's intestines. In the context of Poussin's theory of pictorial invention, the author argues that the artist sought to mitigate the highly unpleasant nature of this subject by adorning it with an extravagant *conchetto*: Through the addition of the figure of a pagan priest, the artist has implied a comparison between the saint's evisceration and the pagan divinatory rite of haruspicy, which involved the examination of a sacrificial animal's internal organs. The artist thus implies that in handling the saint's intestines, the pagan tormentors have foreseen a surprising future, in which their pagan religion will be surpassed by Christianity.

AL Der Autor analysiert die Ausführung des *Martyriums des Heiligen Erasmus* von Nicolas Poussin (1628) und hebt dabei eine bisher unbeachtete ikonographische Besonderheit hervor: den Ausdruck des Erstaunens, der Ungläubigkeit und des Staunens auf dem Gesicht des Henkers, der schwer mit dem Akt des Herausziehen der Eingeweide des Heiligen, sich befindet, zu vereinbaren ist. Im Rahmen von Poussins Theorie der bildlichen Erfindung will der Autor zeigen, wie der Künstler versuchte, die äußerst unangenehme Natur des Sujets zu mildern, indem er es mit einem extravaganten *Concepto* schmückte: Durch die Anwesenheit der Figur eines heidnischen Priesters deutet der Künstler eine Verbindung zwischen der Ausweidung des Heiligen und dem heidnischen Wahrsagekunst der Haruspex, die Kunst des Lesens in den Eingeweiden eines geopfertem Tieres, an. Der Künstler suggeriert damit, dass der Henker durch die Manipulation der Eingeweide des Heiligen eine erschütternde Zukunft sehen, in der ihre heidnische Religion vom Christentum überholt werden würde.

Anthony Colantuono is Professor and Interim Chair of Early Modern Italian, French and Spanish Art in the Department of Art History and Archaeology, University of Maryland, College Park. He earned the Ph.D. at The Johns Hopkins University in

1987, with a dissertation titled "The Tender Infant: *Invenzione* and *Figura* in the Art of Poussin". He has been a predoctoral Fellow of the American Academy in Rome (1983-1985) and has held postdoctoral fellowships from Villa I Tatti, Harvard Center for Renaissance Studies, Florence (2002-2003), and the National Endowment for the Humanities (1991, 2004). His book-length studies include *Guido Reni's Abduction of Helen* (1997), *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation* (2010), and *Critical Perspectives on Roman Baroque Sculpture*, co-edited with Steven Ostrow (2014).
[colantonius@yahoo.com]

Villa Médicis, histoire et patrimoine

Dominique Jarrassé
Liaisons dangereuses. Mécénat et réseaux d'influence droitrière à la Villa Médicis durant l'entre-deux-guerres

FR Dans le contexte des relations complexes entre l'Italie de Mussolini et la France, les directeurs de l'Académie de France à Rome se sont sentis investis d'un rôle politique. Dès 1926, date où l'Académie reçoit la personnalité civile, Denys Puech, directeur de 1921 à 1933, construit un réseau de mécènes pour tenir son rang d'« ambassadeur » culturel, organiser des expositions, ouvrir un musée... Or ce réseau réunit plusieurs personnalités de droite, voire d'extrême droite, comme le patron de *Figaro*, François Coty, ou l'artiste et mécène américain John Hemming Fry, un contempteur violent de toute modernité.

IT Nel contesto delle complesse relazioni tra la Francia e l'Italia di Mussolini i direttori dell'Accademia di Francia a Roma si sono sentiti investiti di una funzione politica. Dal 1926, anno in cui l'Accademia ottiene la personalità giuridica, Denys Puech (direttore dal 1921 al 1933) inizia a instaurare una rete di finanziatori al fine di mantenere il proprio ruolo di "ambasciatore" culturale, di organizzare mostre, concepire una attività museale... Ma questa rete riunisce una serie di personalità dichiaratamente di destra, e di estrema destra – tra cui il proprietario del *Figaro*, François Coty, o l'artista e mecenate americano John Hemming Fry, noto denigratore della modernità.

EN In the context of the complex relations between Mussolini's Italy and France, the directors of the Academy of France in Rome felt invested with a political role. As early as 1926, when the Academy was given a juridical character, Denys Puech,

director from 1921 to 1933, built up a network of patrons to hold his role of cultural "ambassador", organise exhibitions, open a museum... This network brought together several personalities from the right wing, or even right extremism, such as the patron of *Figaro*, François Coty, or the American artist and patron John Hemming Fry, a violent contemptuous of all modernity.

AL Im Zusammenhang mit den komplexen Beziehungen zwischen Mussolini's Italien und Frankreich fühlten sich die Direktoren der Akademie von Frankreich in Rom mit einer politischen Rolle betraut. Bereits 1926, als die Akademie eine Rechtsordnung erhielt, errichtete Denys Puech, Direktor von 1921 bis 1933, ein Netzwerk von Mäzenen auf, um seinen Rang als kultureller „Botschafter“ zu behaupten, Ausstellungen zu organisieren, ein Museum zu eröffnen... Dieses Netzwerk brachte mehrere Persönlichkeiten des Rechts oder sogar des Rechtsextremismus zusammen, wie den Mäzen des *Figaro*, François Coty, oder den amerikanischen Künstler und Mäzen John Hemming Fry, einen gewalttätigen Verächter der gesamten Moderne.

Dominique Jarrassé, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux-Montaigne. Ses recherches portent sur le XIX^e siècle et le premier XX^e siècle dans les domaines de l'architecture, de l'art juif et de l'art colonial français et italien (voir *Studiolo*, n° 13, 2016), dans une perspective croisant histoire de l'art et anthropologie. Il a publié divers travaux sur l'histoire de l'histoire de l'art. Dans le cadre de l'Académie de France à Rome, il a participé à divers colloques, à l'exposition *Trois cent cinquante ans de création. Les artistes de l'Académie de France à Rome, de Louis XIV à nos jours* (Rome, Villa Médicis, 2016), et codirige *Une tradition révolutionnaire. Les arts figuratifs de Rome à Paris, 1905-1940* (Rome 2020).
[d.jarrassé@gmail.com]

Alessandra Gariazzo
La Mission Patrimoine continue

FR La Mission Patrimoine, lancée en 2012, est le résultat d'une prise de conscience progressive de la valeur historique et culturelle que représentent les collections de la Villa Médicis. Elle commence par le sauvetage de la collection de tirages en plâtre, suivi par l'identification, la datation et la reconstruction historique des objets. L'enregistrement des données réunies sur support informatique,

aboutit à la création de la Base d'Antin, base de données mise en ligne et consultable sur le site internet de l'institution. Grâce à un programme de restauration et d'étude par groupes d'objets établi chaque année, la mission aboutira à un récolement général et à la restauration de l'ensemble des collections appartenant à l'Académie de France à Rome et à leur conservation.

IT La missione patrimoniale, avviata nel 2012, è il risultato della graduale presa di coscienza del valore storico e culturale delle collezioni appartenenti alla Villa Medici. Essa ha iniziato con il salvataggio della collezione di calchi in gesso e prosegue con l'identificazione, la datazione e la ricostruzione storica delle opere. La raccolta dei dati su supporto informatico conduce alla creazione della Base d'Antin, una banca dati online consultabile dal sito internet dell'istituzione. Attraverso un programma di restauri e di studio delle opere, selezionate anno per anno un gruppo per volta, la missione punta ad una catalogazione generale e al restauro di tutte le collezioni dell'Accademia di Francia a Roma e alla loro conservazione.

EN Launched in 2012, the patrimonial mission is the consequence of a gradual awareness of the historical and cultural value of the Villa Medici's heritage collection. It began with the rescue of the plaster casts collection and continued by the identification, dating and historical reconstruction of each artwork. The recording of data gathered on computer support led to the creation of the Base d'Antin, an online data base available on the institution's website. Thanks to a program of restoration and study by groups of objects established each year, the mission will lead to a general inventory checking and the restoration of all the collections belonging to the Académie de France in Rome and their conservation.

AL Die 2012 gestartete „Mission Patrimoine“ ist die Folge des allmählichen Bewusstseins des historischen und kulturellen Wertes der Studien Sammlung der Villa Medici. Es begann mit der Rettung der zum Teil noch sehr alten Gussammlung und wurde durch die Identifikation und Rekonstruktion jedes historische Kunstwerk fortgesetzt. Die Eintragung von Daten, die auf Computerunterstützung gesammelt wurden, führten zur Erstellung von der Base d'Antin, eine Online-Datenbank, die über die Website der Institution zugänglich ist. Dank eines Restaurierungsprogramms und

nachfolgender Studien, die jedes Jahr eingerichtet werden, die Mission wird zu einer allgemeinen Inventarisierung führen und die Wiederherstellung aller Sammlungen der Académie de France in Rom und ihre Erhaltung.

Alessandra Gariazzo est employée à l'Académie de France à Rome depuis 1991 comme assistante du département d'Histoire de l'art pour la coordination des expositions, l'organisation des colloques et les restaurations; à partir de 2004 est chargée des collections patrimoniales et des archives historiques de la Villa Médicis. Diplômée en histoire de l'art à l'Université de Pérouse et à l'École de Bibliothéconomie du Vatican, elle effectue les recherches sur les collections de l'Académie, gère la base de données et la documentation du département et assiste ce dernier dans la programmation et la gestion des restaurations, ainsi que dans le récolement des collections.
[alessandra.gariazzo@villamedici.it]