

DOSSIER

«SONO FINTE IN PANNI, Ò VERO ARAZZI RIPORTATI»
LA (RE)NAISSANCE DES TAPISSERIES
FEINTES DANS L'ATELIER DE RAPHAËL
Roxanne Loos

Dans sa description des peintures conçues par Raphaël pour la voûte de la chambre d'Héliodore, Giovan Pietro Bellori juge opportun de préciser qu'elles sont feintes ou « rapportées » – « finte in panni, ò vero arazzi riportati » – pour mieux souligner le caractère résolument novateur d'un tel système décoratif. Nées dans l'atelier du maître d'Urbino dans les premières décennies du Cinquecento, ces tapisseries feintes sont le fruit de réflexions conjointes menées sur les vraies tapisseries pour la Sixtine et les décors antiques. Rarement étudiées comme un ensemble, ces œuvres constituent pourtant un pan important de la production du peintre, à la fin de sa carrière, qui n'a pas manqué d'inspirer, tout au long du XVI^e siècle, les décors monumentaux jusqu'à devenir l'un des parangons du maniérisme.

Nella sua descrizione degli affreschi concepiti da Raffaello per la volta della camera di Eliodoro, Giovan Pietro Bellori ritiene opportuno precisare che essi « sono finte in panni, ò vero arazzi riportati » sottolineando così il carattere innovatore di un simile sistema decorativo. Questi « arazzi riportati » – o finti –, che hanno visto la luce nei primi decenni del Cinquecento, nell'atelier del maestro di Urbino, sono frutto della duplice riflessione dell'artista sugli arazzi veri e propri per la Cappella Sistina, e sui decori ornamentali. Raramente esaminate come un insieme loro insieme, queste opere rappresentano tuttavia una parte importante della ultima produzione del pittore, che sarà fonte di ispirazione, per tutto il XVI secolo, per i successivi decori monumentali, confermandosi tra i principali riferimenti del manierismo.

In his description of the paintings by Raphael for the Heliodorus vault, Giovan Pietro Bellori states the need to specify that they are fictive tapestries, or « inserted » – « finte in panni, ò vero arazzi riportati » –, to emphasize the innovative nature of this decorative system. Born in the first decades of the Cinquecento in the Urbino master's studio, these fictive tapestries are the outcome of his comprehensive process of reflection on both the proper tapestries for the Sixtine Chapel and antique decorations. This body of work, rarely considered as a whole, represents a significant part of the painter's late production, which would inspire successive monumental decoration throughout the 16th century and affirm itself among the greatest models of Mannerism.

In seiner Beschreibung der Fresken, von Raffael für das Gewölbe der Stanzen des Heliodors entworfen, hielt es Giovan Pietro Bellori für richtig, genau anzugeben, dass diese « sono finte in panni, ò vero arazzi riportati » (falsche, oder « abgebildete », Wandteppiche), und somit wollte er den innovativen Charakter dieses Systems einer Dekoration hervorheben. Diese Werke, die das Licht in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts im Atelier des Meisters aus Urbino erblickt haben, sind Frucht einer wiederholten Reflektion des Künstlers über die echten Wandteppichen für die Sixtinische Kapelle und über ornamentale Dekorationen. Selten als ein Gesamtwerk betrachtet sind diese Werke doch ein wichtiger Teil der letzten Schaffensperiode des Künstlers, die Quelle der Inspiration für die monumentale Dekoration während des ganzen 16. Jahrhunderts sein wird und sich als eines der wichtigsten Modelle für den Manierismus bestätigen wird.

Roxanne Loos est docteure en histoire de l'art de l'Université catholique de Louvain. Elle est actuellement professeure invitée à l'Université Saint-Louis – Bruxelles et chargée de projet au Musée L – Musée universitaire de Louvain. S'inspirant des études consacrées à l'intermédialité et au cadre, conçus comme lieux de réflexion plastique sur les frontières entre la fiction et la réalité, ses recherches portent sur les dispositifs d'encadrement peints à fresque dans les décors d'Italie centrale, à la charnière des XV^e et XVI^e siècles. Une partie de ses recherches menées sur le dispositif de l'« arc-cadre » a été publiée en 2018 (« Across the Frame: The Painted Proscenium Arch in Renaissance Frescoes as a Place to Connect Fiction to Reality », in Fridericke Conrad, Daniela Wagner (éd.), *Rahmen und Frames*, Berlin, 2018).

roxanne.loos@uclouvain.be

«RAFAELLE DA URBINO IL GRAN MAESTRO DI COLORO
CHE SANNO». MARATTI, BELLORI ET L'HÉRITAGE
DE RAPHAËL « PEINTRE UNIVERSEL »
Vincenzo Mancuso

Cet article entend retracer les grands traits du culte voué par le peintre Carlo Maratti (1625-1713) à la figure de Raphaël, en questionnant les modalités artistiques, historiographiques et institutionnelles de sa revendication de l'héritage raphaëlesque. Dès son arrivée à Rome, Maratti se forme auprès d'Andrea Sacchi avec la conviction d'être l'héritier d'une tradition artistique remontant à Raphaël et se consacre à l'étude des œuvres majeures du maître. Tout au long de sa production, il lui rend ostensiblement hommage, notamment dans ses décorations de la chapelle de la Présentation de la basilique Saint-Pierre et de la chapelle Cybo à l'église de Santa Maria del Popolo. Maratti poursuit en parallèle une activité de restaurateur lui permettant de protéger et d'intervenir sur les œuvres de la Renaissance. Son rôle dans la direction de ces chantiers de restauration sera d'ailleurs à l'origine d'un conflit institutionnel qui l'opposera au directeur de l'Académie de France à Rome.

Questo articolo si propone di ritracciare le grandi tappe del culto che il pittore Carlo Maratti (1625-1713) ha sempre rivolto alla figura di Raffaello, interrogandone le modalità artistiche, storiografiche e istituzionali della rivendicazione dell'eredità raffaellesca. Dal suo arrivo a Roma, Maratti è stato formato da Andrea Sacchi nella convinzione di essere erede di una tradizione artistica che risaliva a Raffaello e ha studiato le opere maggiori del maestro del Rinascimento. In tutta la sua produzione, gli ha costantemente reso omaggio, in particolare nella decorazione della cappella della Presentazione della Basilica di san Pietro e nella Cappella Cybo a Santa Maria del Popolo. Grazie al suo primo biografo, Giovan Pietro Bellori, Maratti ha acquisito gli strumenti intellettuali per legittimare nel mondo artistico romano questa filiazione con Raffaello, che per estensione, lo avvicinava alla figura del pittore universale. In parallelo, ha anche sviluppato un'attività di restauratore che gli ha permesso di intervenire sulle opere del Rinascimento e di proteggerle. Il suo ruolo nella direzione di questi cantieri darà origine a un conflitto istituzionale che lo vedrà opposto al direttore dell'Accademia di Francia a Roma.

This article intends to retrace the main phases of the cult of Raphael in Carlo Maratti (1625-1713), by questioning the artistic, historic, and institutional modalities in his claim to a Raphaellesque inheritance. From his arrival in Rome, Maratti was trained by Andrea Sacchi with the conviction of inheriting an artistic tradition that went back to Raphael and he studied the major works of the Renaissance master. His whole production has constantly paid tribute to the master, particularly in the

decorations of the Presentation Chapel of St Peter's Basilica and the Cybo Chapel in Santa Maria del Popolo. Through his first biographer, Giovan Pietro Bellori, Maratti acquired the intellectual tools to legitimize this filiation with Raphael in the Roman artistic world, that brought him near him to the figure of the universal painter. At the same time, he also developed an activity as a restorer that allowed him to handle and protect the works of Renaissance artists. His role in the direction of these projects led to an institutional conflict that lead him into opposition with the director of the French Academy in Rome.

Dieser Artikel beabsichtigt die großen Phasen der Verehrung, mit der sich der Maler Carlo Maratti (1625-1713) der Figur Raffaels zugewendet hatte, aufzuspüren, indem er die künstlerischen, kunstgeschichtlichen und institutionellen Seiten eines Anspruchs auf das raffaelische Erbgut befragt. Seit seiner Ankunft in Rom wurde Maratti von Andrea Sacchi ausgebildet in der Überzeugung, Erbe einer künstlerischen Tradition, die auf Raffael zurückgeht, zu sein. Maratti hat all die größeren Werke des Meisters der Renaissance studiert. In seinem ganzen Schaffen hat er ihm ständig Tribut gezahlt, im Besonderen bei der Dekoration der Kapelle der Präsentation der Basilika Sankt Peter und in der Kapelle Cybo in Santa Maria del Popolo. Dank seines ersten Biografen Giovan Pietro Belloni hat sich Maratti die intellektuellen Instrumente angeeignet, um in der römischen Welt der Künstler diese Verwandtschaft zu legitimieren, was ihn im Folgenden der Figur dieses universellen Künstlers näherbrachte. Parallel dazu hat er ein Unternehmen als Restaurator aufgemacht, was ihm ermöglichte, auf Werke der Renaissance einzuwirken und sie zu schützen. Seine Rolle in der Leitung dieser Projekte führte zu einem institutionellen Konflikt, der ihn gegen den Direktor der Französischen Akademie in Rom stellte.

Vincenzo Mancuso est doctorant en histoire de l'art moderne à Sorbonne Université où il prépare une thèse sur les tableaux d'autel de Carlo Maratti, sous la direction d'Alain Mérot (Sorbonne Université) et Michel Hochmann (EPHE). Il a été chargé d'études et de recherche à l'INHA entre 2014 et 2018 (rattaché au programme RETIF). Ses domaines de recherche portent sur les rapports entre la théorie des arts et l'émergence de la notion d'école romaine aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il a participé aux catalogues des expositions Heures italiennes. Trésors de la peinture italienne en Picardie (Gand, 2017) et De Vouet à Boucher. Au cœur de la collection Motais de Narbonne. Peintures françaises et italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles (Gand, 2018). Récemment, il s'est intéressé à la question du portrait avec une contribution au colloque «Imagopapae» (Liège, 20-22 juin 2018), «Alla Santità del Nostro Signore Clemente IX per Carlo Maratti». Le Portrait de Clément IX de Carlo Maratti selon Giovan Pietro Bellori», en cours de publication.

vincemancuso@live.fr

«MAREA CHE SI FRANGE»? RAFFAELLO NELLA CRITICA E NELL'ARTE ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

Virginia Magnaghi

Cette étude analyse la destinée de Raphaël dans la critique et dans la peinture italienne de la première moitié du XX^e siècle et remet en question pour la première fois ce qui a toujours été interprété comme une période d'adversité pour le peintre d'Urbino. Pour ce faire, l'auteur identifie en premier lieu les principaux éléments de l'affaire Raphaël rapportés en histoire de l'art entre 1900 et 1950: la prédominance, à quelques exceptions près, d'un discours encore vasarien présentant un Raphael infail-

libile a visiblement entravé la formulation d'un discours historico-artistique plus articulé et capable d'attirer l'attention des artistes sur le peintre d'Urbino. Sont ensuite examinés deux cas manifestes, passés pourtant jusqu'ici inaperçus, de citation raphaélesque, permettant de mettre en évidence les mécanismes possibles de traduction picturale adoptés dans deux domaines cruciaux de la peinture à l'époque: le portrait sur chevalet et la grande peinture murale.

Questo studio affronta il destino di Raffaello nella critica e nella pittura italiana del primo XX secolo. La ricerca risponde all'esigenza di interrogarsi per la prima volta su quello che per Raffaello è sempre stato etichettato come un periodo di sfortuna. A questo scopo sono dapprima individuati i principali snodi della vicenda raffaellesca raccontata dalla storia dell'arte tra il 1900 e il 1950: il prevalere, con poche eccezioni, di una narrazione ancora vasariana su un Raffaello perfetto ha di fatto ostacolato un più articolato discorso storico-artistico, capace di attirare l'attenzione degli artisti sul pittore urbinato. In un secondo momento, due casi di evidente, e tuttavia finora inosservata, citazione raffaellesca fanno luce sui possibili meccanismi di traduzione pittorica adottati in due campi cruciali per la pittura di allora: la ritrattistica da cavalletto e la grande pittura murale.

This study addresses the fortune of Raphael in the first half of the 20th Italian criticism and painting. It meets the need to question, for the first time, what has always been labelled as a period of misfortune for Raphael. For this purpose, the main elements of Raphael's story as recounted by art history between 1900 and 1950 have been identified: a predominant discourse that was still, with a few exceptions, shadowing Vasari's account of Raphael's perfection, that had prevented a more articulate art-historical discourse capable of drawing artists' attention to the Urbino painter. Later, two cases of obvious and hitherto unnoticed Raphaellesque quotations shed light on the possible mechanisms of pictorial translation adopted in two crucial fields of painting at the time: easel portraiture and large-scale mural painting.

Diese Studie nimmt das Schicksal Raffaels in der italienischen Kunstkritik und Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Angriff. Sie gibt Antwort auf die Notwendigkeit, zum ersten Mal in Frage zu stellen, was als eine unglückliche Periode für Raffael bezeichnet wurde. Zu diesem Zweck werden die wichtigsten Elemente des Geschehens um Raffael, wie sie von der Kunstgeschichte in den Jahren 1900 bis 1950 erzählt werden, wie folgend identifiziert: das Vorherrschen, mit wenigen Ausnahmen, einer Erzählung gemäß Vasari von einem perfekten Raffael, die sichtlich eine artikuliertere geschichtliche und künstlerische Betrachtung verhindert hat, welche die Aufmerksamkeit der Künstler auf den Maler aus Urbino hätte auf sich ziehen können. Weiter werfen zwei Beispiele von offensichtlicher, aber bis dahin nicht beachteter, raffaelischer Zitierung Licht auf mögliche Mechanismen einer künstlerischen Übertragung, die in zwei entscheidenden Gebieten der damaligen Malerei angewandt wurden: die Portrait-Malerei auf der Staffelei und die große Wandmalerei.

Virginia Magnaghi è dottoranda in storia dell'arte alla Scuola Normale Superiore di Pisa. La sua ricerca si concentra sul «quadro di paese» nell'Italia tra le due guerre, dunque sulla rappresentazione e sul racconto della natura durante il fascismo, in pittura e in letteratura. Nel 2019 ha conseguito la laurea magistrale presso la Scuola Normale e l'Università di Pisa, discutendo una tesi sulla fortuna di Raffaello nell'Italia dei critici e dei pittori del primo Novecento.

virginia.magnaghi@sns.it

LA TRANSFIGURATION DE RAPHAËL.
L'ANNÉE 1833
France Nerlich

Au cours des années 1830, la présence de Raphaël dans la discussion savante internationale s'intensifie avec la publication d'ouvrages majeurs (Quatremère de Quincy, Karl Friedrich von Rumohr, Johann Friedrich Passavant, etc.). En même temps, il reste une figure vivace de l'imaginaire artistique, à la fois par la persistance de ses œuvres dans les reproductions et par sa présence en tant que sujet. La manière dont les artistes s'approprient Raphaël est cependant loin d'être univoque. Le rapport à son art et à son héritage se ramifie en positions souvent diamétralement opposées, entre religion de l'art et histoire de l'art, entre acception de l'art comme expression du transitoire ou vision immuable. Confrontées à la matérialité du corps de Raphaël lorsque son squelette est exhumé en 1833, ces obédiences se révèlent de manière particulièrement saillante.

Nel terzo decennio dell'Ottocento, la presenza di Raffaello nel dibattito specialistico internazionale va intensificandosi, grazie anche alla pubblicazione di importanti volumi (da Quatremère de Quincy, a Karl Friedrich von Rumohr e Johann Friedrich Passavant, tra gli altri). Allo stesso tempo, resta una figura vivace nell'immaginario artistico, sia per la persistenza delle sue opere nelle riproduzioni, sia per la presenza per il soggetto. Il modo in cui gli artisti apprezzano Raffaello è tuttavia lungi dall'essere univoca. La relazione con l'opera e l'eredità del maestro si ramifica in posizioni spesso diametralmente opposte, tra religione dell'arte e storia dell'arte, tra l'arte concepita come espressione del transitorio o visione immutabile. E, nel confrontarsi alla materialità del corpo di Raffaello, esumato nel 1833, la varietà di queste diramazioni si rivela in modo sempre più manifesto.

During the 1830s, Raphael's presence in international scholarly discussion intensified with the publication of significant works (Quatremère de Quincy, Karl Friedrich von Rumohr, Johann Friedrich Passavant, ...). At the same time, he remains a vivid figure in the artistic imagination, both by the persistence of his works through reproductions and through his presence as a topic. The way in which artists appropriated Raphael is, however, far from unequivocal. The relationship to his art and his legacy branches out into often diametrically opposed positions, between religion of art and history of art, between the acceptance of art as expression of the transitory or immutable vision. As they are confronted by the materiality of Raphael's body when his skeleton is exhumed in 1833, these branches reveal themselves in an especially striking contrast.

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wird in der internationalen fachlichen Diskussion Raffael immer intensiver präsentiert, auch mit der Publikation wichtiger Werke (Quatremère de Quincy, Karl Friedrich von Rumohr, Johann Friedrich Passavant, usw.). Gleichzeitig bleibt Raffael eine lebendige Figur in der künstlerischen Vorstellungsgabe, sowohl erscheint er immer wieder bei spätere Reproduktionen, so wie er auch bei der Wahl der dargestellten Subjekte präsent ist. Die Art und Weise, in der sich Künstler Raffael nähern, ist jedenfalls weit davon entfernt, einstimmig zu sein. Die Beziehung zum Werk und das Erbe des Meisters verzweigt sich oft in genau entgegengesetzte Richtungen, zwischen religiöser Kunst und Kunstgeschichte, zwischen Kunstwahrnehmung als Ausdruck von Vergänglichem oder unveränderlicher Vision. Konfrontiert mit der Körperlichkeit von Raffaels Leichnam, im Jahr 1833 exhumiert, erweisen sich die Gegensätzlichkeiten besonders offensichtlich.

Professeure d'histoire de l'art à l'Université de Tours et actuellement directrice du Département des études et de la recherche à l'Institut national d'histoire de l'art de Paris, France Nerlich a consacré ses travaux au XIX^e siècle, et plus particulièrement aux interactions et transferts artistiques et culturels entre la France et les pays germanophones. Elle a publié plusieurs études et ouvrages sur l'historiographie et les fantasmes nationaux, la réception de l'art français en Allemagne (La Peinture française en Allemagne. 1815-1870, Paris, 2010), les discours critiques européens, les représentations de l'histoire et de l'histoire de l'art ainsi que sur la formation artistique dans une perspective transnationale (Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. 1793-1870, avec Bénédicte Savoy, 2 vol., Berlin, 2013); Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863, avec Alain Bonnet, Tours, 2013).

france.nerlich@inha.fr

VARIA

VIN, MUSIQUE ET SEXUALITÉ,
PARODIE ET TRADITION BURLESQUE
EUROPÉENNE CHEZ LES PEINTRES
CARAVAGESQUES D'UTRECHT
Philippe Morel

Cette étude se situe à la croisée de trois thèmes de recherche pour les XVI^e et XVII^e siècles: la culture burlesque et le rôle de la parodie, la représentation de la tempérance et de l'intempérance dans l'art européen et l'importance du rire dans l'art hollandais. Il s'agit de montrer comment les artistes caravagesques d'Utrecht se sont employés à parodier des inventions de leurs collègues italiens et français, en particulier Manfredi et Valentin de Boulogne, portant sur le rapport entre la musique et le vin sous le signe de la tempérance. Honthorst et ses collègues opèrent de la sorte par un détournement ou une inversion sémantique d'une gestuelle codifiée par leurs prédécesseurs et en usant de façon soutenue de la métaphore et du double entendre propres à la tradition burlesque qui était largement diffusée et partagée dans la littérature et l'art européens des deux siècles concernés.

Questo studio si situa nell'incrocio di tre temi di ricerca, la cultura burlesca e il ruolo della parodia tra XVI e XVII secolo, la rappresentazione della temperanza e dell'intemperanza nell'arte europea e l'importanza del riso nell'arte olandese del periodo. Si tratta di mostrare come gli artisti caravaggeschi di Utrecht abbiano fatto della parodia sulle invenzioni dei loro colleghi italiani e francesi, in particolare Manfredi e Valentin de Boulogne, mettendo in evidenza il rapporto tra la musica e il vino sotto il segno della temperanza. Così Honthorst e i suoi compagni mettono in opera una deviazione o inversione semantica di una gestualità codificata dai loro predecessori, usando la metafora e il doppio senso tipico della tradizione burlesca, largamente diffusa e condivisa dalla letteratura e dall'arte europea dei due secoli in questione.

This study lies at the crossroads of three research themes: burlesque culture and the role of parody between the 16th and 17th Centuries, the representation of temperance and intemperance in European art and the importance of laughter in Dutch art. The aim is to demonstrate how the Caravaggesque artists of Utrecht parodied the inventions of their Italian and French colleagues – particularly Manfredi and Valentin de Boulogne – on the relationship between music and wine under the sign of temperance. Honthorst and his colleagues did so by diverting or

semantically inverting a gesture codified by their predecessors and by making sustained use of the metaphor and double meaning characteristic of the burlesque tradition that was widely disseminated and shared in European literature and art in these two centuries.

Diese Studie ist auf dem Schnittpunkt von drei Forschungsthemen angesiedelt: die burleske Kultur und die Rolle der Parodie im 16. und 17. Jahrhundert, die Darstellung der Mäßigkeit und der Unmäßigkeit in der europäischen Kunst und die Bedeutung des Lachens in der holländischen Kunst dieser Periode. Es geht darum, zu zeigen, wie die caravaggesken Künstler in Utrecht die Erfindungen ihrer italienischen und französischen Kollegen parodierten, im Besonderen Manfredi und Valentin de Boulogne, indem sie die Beziehung zwischen Musik und Wein im Zeichen der Mäßigkeit hervorhoben. Honthorst und seine Kameraden schafften auf diese Weise eine Entgleisung oder eine semantische Umkehr einer Gestik, die von ihren Vorgängern kodifiziert worden war und machten ständigen Gebrauch von Metaphern und dem typischen doppelten Sinn der burlesken Tradition, die weit verbreitet und in der Literatur und in der europäischen Kunst in diesen zwei Jahrhunderten Anwendung fand.

Philippe Morel est professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne, membre senior honoraire de l'Institut Universitaire de France et membre de l'Accademia delle Arti del Disegno et de l'Accademia Europaea. Il a été pensionnaire et chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome, Fellow et Visiting Professor auprès de la Villa I Tatti, du Clark Art Institute et du Max Planck – Kunsthistorisches Institut in Florence. Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages portant essentiellement sur l'art italien de la Renaissance, dont Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630), Paris, 2015, et il a dirigé ou co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs et actes de colloques, dont Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance, Turnhout, 2017.

philippe.morel@univparis1.fr

ARTISTES AVIGNONNAIS À ROME AU XVIII^e SIÈCLE: UNE NOUVELLE HYPOTHÈSE D'ÉTUDE

Émilie Beck Saiello et Yves Di Domenico

Avignon était un État pontifical placé sous l'autorité du pape jusqu'en 1791. L'article questionne l'éventuel impact entre une carrière à Rome et une origine avignonnaise à travers l'examen du parcours de deux artistes nés dans la « Cité des papes », Étienne Parrocel et Joseph Vernet. Comment ces peintres avignonnais parviennent-ils à s'insérer dans le milieu artistique local? Ou encore quel réseau leur permet, à la différence des autres Français présents dans la Ville Éternelle, d'obtenir de nombreuses commandes et de bénéficier d'une rapide reconnaissance? L'examen des sources identifiées permet de mettre en avant la permanence d'un axe Avignon-Rome au XVIII^e siècle, axe jusqu'alors peu pris en compte dans l'étude des artistes avignonnais et comtadins à Rome à l'époque moderne.

Avignone era uno Stato pontificio sotto l'autorità del papa fino al 1791. L'articolo si interroga sul possibile impatto tra una carriera a Roma e un'origine avignonese attraverso l'esame della carriera di due artisti nati nella « Città dei Papi », Etienne Parrocel e Joseph Vernet. Come questi pittori avignonesi sono riusciti a inserirsi nel panorama artistico locale? Oppure quale rete gli ha permesso,

a differenza degli altri francesi presenti nella Città Eterna, di ottenere numerose commissioni e di beneficiare di un rapido riconoscimento? L'esame delle fonti individuate permette di evidenziare la permanenza di un asse Avignone-Roma nel XVIII secolo, un asse fino ad allora poco considerato nello studio degli artisti avignonesi e contadini a Roma in epoca moderna.

Avignon was a pontifical state under the authority of the Pope until 1791. This article raises the question of the possible relationship between a career in Rome and an origin in Avignon, through the study of the career of two artists born in the « City of Popes », Étienne Parrocel and Joseph Vernet. How did these painters from Avignon manage to become part of the local artistic scene/milieu? What network allowed them, unlike the other Frenchmen in the Eternal City, to be frequently commissioned and to gain rapid recognition? An examination of the identified sources allows us to highlight the permanence of an Avignon-Rome axis in the 18th century, that until now has received little attention in the study of Avignon and Comtadine artists in Rome in the modern period.

Avignon war ein Kirchenstaat unter der Autorität des Papstes bis 1791. Der Artikel befragt eine mögliche Auswirkung, wie eine Karriere in Rom mit dem Ursprung in Avignon vereinbar war, indem er die Karriere zweier Künstler, die in der « Stadt der Päpste » geboren wurden, untersucht: Etienne Parrocel und Joseph Vernet. Wie haben es diese Maler aus Avignon geschafft, sich in das örtliche künstlerische Milieu einzufügen? Oder welches Netzwerk hat ihnen ermöglicht, im Gegensatz zu anderen französischen Künstlern in der Ewigen Stadt, zahlreiche Aufträge zu bekommen und schnell Anerkennung zu finden? Die Prüfung aufgefundener Quellen erlaubt, das Bestehen einer Achse Rom-Avignon im 18. Jahrhundert sichtbar zu machen, eine Achse, die bis heute in den Studien über die Künstler aus Avignon und die römischen Künstler wenig Beachtung fand.

Émilie Beck Saiello est maître de conférences à l'Université Sorbonne Paris Nord. Ancienne élève de la Scuola Normale Superiore di Pisa, elle a été pensionnaire à l'Académie de France à Rome. Elle s'intéresse aux échanges culturels entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle et a publié notamment Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet à Valenciennes, Pierre Jacques Volaire (1729-1799), Rome, 2005 et, avec M. Bayard et A. Gobet, L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792), Rennes, 2016. Elle termine actuellement l'édition critique du livre de raison de Joseph Vernet et travaille sur la diplomatie culturelle des ambassadeurs français à Rome au XVIII^e siècle.

emilie.saiello@univ-paris13.fr

Yves Di Domenico termine une thèse de doctorat sur « Étienne Parrocel, dit le Romain (Avignon, 1696 - Rome, 1775). Un peintre avignonnais à Rome au XVIII^e siècle » sous la direction d'Étienne Jollet, professeur à l'Université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne et de François-René Martin, professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts. Il consacre ses recherches à la peinture et au dessin français des XVII^e et XVIII^e siècles et a notamment publié différentes études sur les artistes de la dynastie des Parrocel, Louis (1634-1694), Pierre (1670-1739) et Étienne (1696-1775). Il a été lauréat de la bourse de recherche de l'École du Louvre (Fondation Carasso) en 2017-2018 ainsi que de la bourse Daniel Arasse de l'École française de Rome et de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis en 2018 et 2019.

didomenicoyves@yahoo.fr

«LOS BORRONES DE TIZIANO»
THE VENETIAN BRUSHSTROKE
AND ITS SPANISH TRANSLATIONS

Diane H. Bodart

De Venise à l'Espagne, de Titien à Velázquez, le *colorito* porte au cœur de sa matrice le défaut de *macchia* – la tache –, *borrón* ou *mancha* en castillan. Zone de couleur informe qui souille, défigure et dissimule la surface sous-jacente, la tache est rachetée par le discours sur les arts pour devenir potentiellement créatrice de formes. Dans ce registre, cependant, la frontière entre la peinture parfaite et la mauvaise peinture est extrêmement ténue: alors que Titien et Velázquez sont loués pour l'illusionnisme miraculeux de leur coup de pinceau, ils sont aussi considérés comme des barbouilleurs – *imbrattatori*, des *empastadores*, des *manchantes*. Par une analyse des implications sémantiques et techniques de la traduction de la *macchia* vénitienne en *borrón* espagnol, l'article aborde l'interprétation du modèle du Titien en Espagne et ses processus de transformation.

Da Venezia alla Spagna, da Tiziano a Velázquez, la pittura di *colorito* porta nel cuore della sua matrice il difetto della *macchia* – *borrón* o *mancha* in castigliano. Zona informe di colore che insudicia, deturpa e nasconde la superficie sottostante, la *macchia* è nondimeno riscattata dal discorso sulle arti per essere potenzialmente creatrice di forme. In questo registro, tuttavia, il confine tra pittura perfetta e cattiva pittura è estremamente esile: mentre Tiziano e Velázquez vengono lodati per l'illusionismo miracoloso della loro pennellata, i loro seguaci sono biasimati come *imbrattatori*, *empastadores*, *manchantes*. In base all'analisi delle implicazioni semantiche e tecniche della traduzione della *macchia* veneziana nel *borrón* spagnolo, il saggio indaga nei suoi processi trasformativi l'interpretazione del modello di Tiziano in Spagna.

From Venice to Spain, from Titian to Velázquez, *colorito* bears at the heart of its matrix the defect of the stain – *borrón* or *mancha* in Castilian. It is first a shapeless area of colour that soils, disfigures and hides the surface beneath, but the stain is also redeemed by the discourse on the arts by being a potential creator of form. In this respect however, the boundary between a perfect and a bad painting is extremely thin: while Titian and Velázquez are praised for the miraculous illusionism of their brushwork, they are also blamed as stainers, smudgers – *imbrattatori*, *empastadores*, *manchantes*. Based on an analysis of the semantic and technical implications of the translation of the Venetian *macchia* into the Spanish *borrón*, this essay investigates the interpretation of Titian's model in Spain through its transformative processes.

Von Venedig bis Spanien, von Tiziano bis Velázquez, trägt die Farbmalerie im Herzen ihrer Matrix den Defekt der Flecken – *borrón* oder *mancha* in Katalanisch. Es ist zuerst eine formlose farbige Fläche, die die darunterliegende Oberfläche befleckt, entstellt und verdeckt. Aber der Flecken ist von der Diskussion über die Künste dazu auserwählt ein möglicher Schöpfer der Formen zu sein. In diesem Register ist in jedem Fall die Grenze zwischen perfekter Malerei und schlechter Malerei dünn: während Tiziano und Velázquez wegen der wunderbaren Illusion ihres Pinselstrichs verehrt werden, werden deren Nachfolger als *imbrattatori*, *empastadores*, *manchantes* beschimpft. Auf der Basis der Analyse der semantischen und technischen Bedeutung der Übersetzung von der venezianischen *macchia* in den spanischen *borrón*, erforscht der Aufsatz die Interpretation des tizianischen Modells in seinen sich wandelnden Prozessen.

Diane H. Bodart is David Rosand Associate Professor of Italian Renaissance Art History at Columbia University. She is the recipient of fellowships from the Académie de France in Rome (Villa Medici), the Deutsches Forum für Kunstgeschichte in Paris, the Harvard University Center for Renaissance Studies (Villa I Tatti) and the Kunsthistorisches Institut in Florence, and she was teaching at the University of Poitiers before coming to Columbia University. She is the author of *Tiziano e Federico II Gonzaga, Rome, 1998* and *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne, Paris, 2011*, and her research focuses on early modern art in Italy and in the Spanish Habsburg Empire, with special attention to the relation between art and politics, and between image theory and practice. Among other topics, her recent publications have concerned portraiture, public monuments and urban space, reflection in Renaissance painting, and laughter in Renaissance art.

db2920@columbia.edu

RIFLESSIONI SULL'APPRENDISTATO DEI PITTORI
A ROMA TRA CINQUE E SEICENTO

Patrizia Cavazzini

Pour de nombreux peintres ayant travaillé à Rome au début du XVII^e siècle, et en particulier pour un certain nombre de peintres caravagesques, il est presque impossible de reconstituer leur parcours d'apprentissage et leurs premières années de carrière. Les difficultés sont moins dues au manque de documents ou à la perte des œuvres qu'à leur condition dans la Rome de l'époque. Seuls les peintres de second ordre, et plus particulièrement ceux qui disposaient d'un atelier dédié au commerce de tableaux, permettaient à un jeune homme d'effectuer un apprentissage traditionnel auprès d'eux et lui fournir formation, nourriture et logement pendant plusieurs années. Les peintres les plus établis avaient tendance à avoir des relations moins suivies et moins contraignantes avec les jeunes qui aspiraient à devenir peintres, et ne dispensaient généralement qu'un enseignement discontinu et non structuré.

Per molti pittori che operarono a Roma all'inizio del Seicento, e in particolare per vari caravaggeschi, è quasi impossibile ricostruire sia l'apprendistato che i primi anni di carriera. Le difficoltà non dipendono dalla casuale mancanza di documenti o perdita di opere, ma riflettono le condizioni che sussistevano all'epoca a Roma. Solo i pittori di secondo rango, e perlopiù quelli che avevano una bottega dedita alla vendita di dipinti, offrivano a un giovane la possibilità di svolgere un apprendistato tradizionale presso di loro, offrendo insegnamento, vitto e alloggio per un certo numero di anni. I pittori più affermati tendevano ad avere rapporti poco continuativi e non vincolanti con i giovani che aspiravano a diventare pittori, offrendo un insegnamento discontinuo e non strutturato.

For many painters working in Rome at the beginning of the 17th century, and in particular for several Caravaggesque painters, it is almost impossible to reconstruct both their apprenticeship and their early career. The difficulties are not due to accidental lack of documents or loss of works but reflect their condition in Rome at the time. Only second-rate painters, and mostly those who had a workshop dedicated to the sale of paintings, allowed a young person to follow a traditional apprenticeship with them and provide them tuition, food, and lodging for several years. The more established painters tended to have less continuous and non-binding relationships with young people aspiring to become painters, offering intermittent/irregular and unstructured teaching.

Für viele Maler, die am Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom wirkten, und im Besonderen für einige caravaggeske Maler, ist es fast unmöglich, die Lehrjahre wie auch die ersten Jahre der Karriere zu rekonstruieren. Die Schwierigkeiten hängen nicht vom zufälligen Mangel an Dokumenten oder vom Verlust der Werke ab, sondern spiegeln die Bedingungen, die in dieser Epoche in Rom herrschten, wider. Nur zweitklassige Maler und meist diejenigen, die eine Werkstatt mit Verkauf der Gemälde hatten, konnten einem jungen Menschen die Möglichkeit bieten, bei ihnen eine traditionelle Lehre zu absolvieren, indem sie Lehre, Essen und Wohnen für eine bestimmte Anzahl von Jahren anboten. Die schon etablierten Maler neigten dazu, wenig andauernde und feste Beziehungen zu den jungen Malern zu haben, und boten keinen fortschreitenden und strukturierten Unterricht.

Patrizia Cavazzini è Research Fellow presso la British School at Rome e advisor dell'American Academy in Rome. Ha conseguito il dottorato alla Columbia University di New York nel 1996. La sua tesi è stata pubblicata nel 1998 con il titolo Palazzo Lancellotti ai Coronari: cantiere di Agostino Tassi. È l'autrice di Painting as Business in Early 17th century Rome, State College, 2008 e curatrice del catalogo Agostino Tassi 1578-1644. Un paesaggista tra immaginario e realtà, Roma, 2008. I suoi saggi sulla pittura del Seicento a Roma spaziano dal mercato dell'arte, all'allestimento e ricezione dei quadri, alla biografia dei pittori caravaggeschi. Ultimamente ha contribuito al progetto «Pictor: le métier de peintre à la Renaissance en Europe» per la parte sulla Roma cinquecentesca.

cavazzinip@gmail.com

VILLA MÉDICIS, HISTOIRE ET PATRIMOINE

LA BASE DE DONNÉES. LES ENVOIS DE ROME EN PEINTURE ET SCULPTURE 1804-1914

France Lechleiter

De 2016 à 2019, le Département des études et de la recherche de l'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA) a accueilli le programme « Base de données sur les envois de Rome en peinture et sculpture 1804-1914 ». Accessible depuis la plateforme AGORHA de l'INHA, la base regroupe actuellement 1583 notices d'œuvres, 945 mentions d'archives, 391 notices personnes et 739 références bibliographiques. Elle permet de découvrir et d'étudier une collection unique en son genre et qui témoigne sur plus d'un siècle de la politique artistique officielle et institutionnelle en France. Cet article présente ce nouvel outil numérique, son fonctionnement ainsi que ses potentialités, notamment par l'analyse des résultats d'une recherche menée sur les copies peintes et dessinées des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome entre 1804 et 1914.

Dal 2016 al 2019, il Département des études et de la recherche dell'Institut national d'Histoire de l'Art (INHA) ha accolto il programma « Banca dati sugli Envois de Rome in pittura e scultura dal 1804 al 1914 ». Accessibile dalla piattaforma AGORHA dell'INHA, esso raccoglie attualmente 1583 schede di opere, 945 fonti archivistiche, 391 schede individuali e 739 riferimenti bibliografici e rende possibile scoperta e lo studio di una collezione unica nel suo genere, testimone di oltre un secolo di politica artistica ufficiale e istituzionale in Francia. L'articolo offre una presentazione di questo nuovo strumento, del funzionamento come delle potenzialità, analizzando in particolare i risultati di una ricerca condotta sulla produzione di copie dipinte e diseguate dei borsisti dell'Accademia di Francia tra il 1804 e il 1914.

From 2016 to 2019 the Department of Studies and Research of the Institut national d'Histoire de l'Art (INHA) hosted the « Database on Envois de Rome in painting and sculpture, 1804-1914 ». Accessible from the INHA's AGORHA platform, the database currently contains 1,583 records of artworks, 945 archive entries, 391 biographic records and 739 bibliographic references. This database gives the opportunity to discover and study a unique collection that bears witness to more than a century of official and institutional French artistic policy. This article presents this new numerical resource, explains how it works and its potential uses through a review of the results yielded by a search on the painted and drawn copies of the XX of the Académie de France à Rome between 1804 and 1914.

Von 2016 bis 2019 hat das *Département des études et de la recherche* vom *Institut national d'Histoire de l'Art (INHA)* das Programm « Base de données sur les envois de Rome en peinture et sculpture 1804-1914 » aufgenommen. Erreichbar über die Plattform AGORHA des INHA enthält die Datenbank 1583 Einträge über Kunstwerke, 945 Archiv-Quellen, 391 Biografien und 739 bibliografische Anhänge. Die Datenbank ermöglicht Forschung und Studium in einer einzigartigen Sammlung, Zeugnis einer öffentlichen und institutionellen französischen Kunstpolitik über ein Jahrhundert lang. Der Artikel bietet eine Präsentation dieses neuen Instruments, seine Funktionsweise wie auch seine Leistungsfähigkeit, indem er im Besonderen die Ergebnisse einer Forschungsarbeit über gemalte und gezeichnete Kopien analysiert, die von den Stipendiaten der Französischen Akademie von 1804 bis 1914 angefertigt wurden.

Docteur en histoire de l'art, France Lechleiter a été chef de projet à l'INHA entre 2016 et 2019. Rattachée au domaine Histoire des collections, histoire des institutions artistiques, économie de l'art, elle a développé le programme de base de données « Envois de Rome en peinture et sculpture 1804-1914 ». Elle a également enseigné l'histoire de l'art à l'université et dans des écoles formant aux arts appliqués. Elle a soutenu sa thèse sur « Les Envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome 1803-1914 » sous la direction de Bruno Foucart, en 2008 à Paris IV – Sorbonne. Spécialiste de l'art académique et de ses institutions dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elle s'attache dans ses travaux à questionner la notion d'académisme(s) au travers notamment de la réception critique. Intéressée par l'histoire du goût, de la formation artistique et des transferts culturels entre la France et l'Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et des débuts du XX^e siècle, elle s'intéresse également à la circulation des modèles artistiques par la pratique de la copie (Italie-France-Chine). Elle travaille à mieux faire connaître la production des pensionnaires de la Villa Médicis présents entre 1804 et 1925.

lechleiter.france@free.fr