PASSÉS PRÉSENTS

XIVe École Internationale de Printemps d'histoire de l'art
16-21 mai 2016

Passés présents. Construction, transmission
et transgression du passé dans les arts

Present pasts. Construction, transmission,
and transgression of the past in the arts

Passati presenti. Costruzione, trasmissione
e trasgressione del passato nelle arti

Präsenz der Vergangenheit. Konstruktion, Transmission
und Transgression der Vergangenheit in der Kunst

350

Académie de France à Rome
1666 2016 Villa Medici

Passés présents.
Construction, transmission et transgression du passé dans les arts

Notre discipline entretient un rapport à la fois étroit et complexe avec l'histoire. Si elle s'est conçue tantôt comme une branche de l'histoire, tantôt comme un savoir indépendant, caractérisé par une dimension visuelle incontournable, il n'en reste pas moins que, lorsque l'historien de l'art reconstitue les productions artistiques du passé, l'histoire est un de ses horizons de possibilité, sans doute l'un des plus significatifs. Dès ses origines, l'histoire de l'art interroge les relations multiples qui se nouent entre le passé et le présent, et de nombreux historiens et théoriciens de l'art ont conçu la sphère du visuel comme un espace susceptible de servir plus que d'autres de révélateur des résurgences et des réémergences des strates les plus anciens de la culture. Si l'on considère l'œuvre de Winckelmann comme l'acte fondateur d'une *histoire* de l'art, il est aisé de mesurer à quel point celle-ci dépend de la redécouverte des formes antiques, dont elle est non seulement le témoin, mais également le moteur. Qu'en est-il, dès lors, de ces passés dans le présent dans nos pratiques actuelles, à l'ère numérique ? Leur examen serait-il spécifique à notre champ d'études ? Quels seraient les outils les plus adaptés à rendre compte de leur articulation ?

De telles résurgences, renaissances et redécouvertes constituent d'ailleurs des indicateurs particulièrement efficaces des dynamiques, des clivages et des tensions qui traversent non seulement le monde des arts, mais l'espace social tout entier. Essentiellement politiques, elles sont souvent l'expression de volontés de régénération et de critique sociale (le classicisme révolutionnaire ou le médiévalisme chrétien des romantiques…) ; érudites, elles dépendent d'un véritable travail de fouille – au sens propre et figuré du mot – qui met à la disposition des artistes, des savants et de tous les acteurs du champ culturel de nouveaux répertoires de formes « anciennes », autrement dit des constructions complexes réactualisant certains éléments anciens au sein de contextes modernes.

La XIVe École Internationale de Printemps du Réseau international pour la formation en histoire de l'art à l'occasion du 350e anniversaire de l'Académie de France à Rome interrogera précisément cette imbrication des temporalités, telle qu'elle se donne à voir dans la production artistique – que ce soit dans les arts visuels, dans les arts de la scène ou dans le cinéma –, mais également dans les dispositifs muséaux et dans l'écriture de l'histoire de l'art. À partir des communications des participants et des discussions collectives et quotidiennes, il s'agira notamment d'explorer les façons dont le passé est construit et mis en scène, transmis à la postérité et remis en question dans et par les arts, sans limite de médium ou de chronologie.

Present pasts.
Construction, transmission, and transgression of the past in the arts

Our discipline maintains close and complex connections with history. If art history conceives of itself now as a historical discipline, the distinctive character of that independent knowledge is its inescapable visual dimension. When the art historian reconstructs the artistic production of the past, however, history remains one of the horizons of possibility, and certainly one of the most significant.

From its origins, the history of art has interrogated multiple and dynamic relations between past and present, and numerous historians and theoreticians of art have described the sphere of the visual as a space in which the most ancient strata of culture re-emerge and are reactivated. If one considers the work of Winckelmann as a founding event, it is possible to measure the point at which a *history* of art depends upon the rediscovery of ancient forms not only as a symptom but equally also as a cause. How are we today to assess such an articulation of historical time and what are the instruments best adapted to account for it?

Such resurgences, renaissances and rediscoveries constitute particularly efficacious indicators of dynamics, cleavages and tensions that traverse not only the world of arts, but social space as a whole. Essentially political, they are often expressions of desires for regeneration and for social critique (revolutionary classicism, or the Christian medievalism of the romantics). Erudite, they depend on the veritable work of excavation – in the proper and figurative sense of the word – through which a new repertory of "ancient" forms is put at the disposition of artists, experts and all the actors of a cultural field. They are complex constructions in which ancient elements are re-actualized within their modern contexts.

The 14th International Spring School, organized by the International Network for the Formation of Research in the History of Art on the occasion of the three hundred and fiftieth anniversary of the Academy of France in Rome, will interrogate this imbrication of temporalities in artistic production – in the visual arts, in the arts of the stage, in cinema – as well as in museum exhibitions and in the writing of art history. Starting from the presentations of participants, and through collective discussions each day, the School explores ways in which the past is constructed and put on stage, transmitted to posterity, and put into question in and by the arts, without limitations of medium or chronology.

Passati presenti.
Costruzione, trasmissione e trasgressione del passato nelle arti

La nostra disciplina intrattiene con la storia rapporti stretti e complessi. La storia dell'arte è stata concepita ora come una disciplina storica, ora come un sapere indipendente, caratterizzato da un'insopprimibile dimensione visiva. Quando lo storico dell'arte ricostruisce la produzione artistica del passato, tuttavia, la storia resta uno dei suoi orizzonti di possibilità, certo uno dei più significativi.

Fin dalle sue origini, la storia dell'arte ha indagato le relazioni molteplici che intercorrono tra passato e presente, e diversi storici e teorici hanno descritto la sfera del visivo come uno spazio più di ogni altro capace di rivelare il riemergere e il riattivarsi di strati più antichi della cultura. Se si considera che l'opera di Winckelmann segna la nascita di una *storia* dell'arte, è facile misurare quanto quest'ultima, a sua volta, dipenda dalla riscoperta di forme antiche – riscoperta di cui questa nuova disciplina è tanto il sintomo quanto la causa. Come misurarsi oggi con tale articolazione di tempi storici e quali sono gli strumenti più adatti a renderne conto?

Le dinamiche di rinascenza e riscoperta costituiscono degli indicatori particolarmente efficaci di processi, fratture e tensioni che interessano non solo il mondo delle arti, ma lo spazio sociale nella sua totalità. Fenomeno essenzialmente politico, tali dinamiche sono spesso l'espressione di una volontà di rigenerazione e di critica sociale (come il classicismo rivoluzionario o il medievalismo cristiano dei romantici); processo erudito, esse dipendono da un vero e proprio lavoro di scavo – in senso proprio e figurato – che mette a disposizione degli artisti, degli studiosi e di tutti gli attori del campo culturale, una serie di nuovi repertori di forme "antiche", ovvero di costruzioni complesse che riattualizzano certi elementi antichi nel quadro di contesti moderni.

La quattordicesima Scuola Internazionale di Primavera, organizzata dal Coordinamento internazionale per la Formazione alla ricerca in Storia dell'Arte in occasione del trecentocinquantesimo anniversario dell'Accademia di Francia a Roma, indagherà precisamente l'interconnessione di temporalità nella produzione artistica – che si tratti di arti visive, delle arti della scena o del cinema –, nei dispositivi museali e nella scrittura della storia dell'arte. A partire dagli interventi dei partecipanti e da discussioni collettive e quotidiane, esploreremo i modi in cui il passato è costruito e messo in scena, trasmesso ai posteri e rimesso in questione nelle e dalle arti, senza limite di medium o di epoca.

LUNDI 16 MAI

9H

Accueil – Salle Michel Piccoli
Muriel Mayette-Holtz Directrice de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis
Jérôme Delaplanche Chargé de mission pour l'histoire de l'art, Académie de France à Rome – Villa Médicis

Présentation
Maria Grazia Messina Università di Firenze
Michela Passini Institut d'histoire moderne et contemporaine / CNRS-ENS

9H30–16H

Travaux des six tables rondes

Table ronde I
Représenter le passé I / Rappresentare il passato I

Pauline Duclos-Grenet ENS / Université de Bourgogne, **Pasquale Focarile** Università di Pisa, **Bruno Grimm** Ludwig-Maximilians-Universität München, **Akiko Kobayashi** Université de Lausanne, **Desmond-Bryan Kraege** Université de Lausanne, **Léonie Marquaille** Université de Genève, **Ségolène Le Men** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense, **Marie Theres Stauffer** Université de Genève / Institut Universitaire de France

Table ronde II
Représenter le passé II / Rappresentare il passato II

Hanna Baro Kunsthistorisches Institut Firenze, **Caroline Chamberland** Université de Montréal, **Noémi Joly** Université Paris-Sorbonne, **Raphaelle Occhietti** Université de Montréal / Sciences Po Paris, **Chiara Perin** Università degli Studi di Udine, **Sebastian Schmidt** Ludwig-Maximilians-Universität München, **Merlin Seller** University of East Anglia, **Michael Zimmermann** Katholische Univerisität, Eichstaett-Ingolstadt.

Table ronde III
Utiliser le passé / Usare il passato

Sophie Caron ENS / INP, **Fannie Caron-Roy** Université de Montréal, **Ginevra Odone** Université de Lorraine / Sapienza Università di Roma, **Michela Passini** Institut d'histoire moderne et contemporainee / **Natacha Pernac** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense, **Jutta Radomski** Ludwig-Maximilians-Universität München, **Marie Tchernia-Blanchard** École du Louvre /Université de Lorraine, **Stefania Ventra** Sapienza Università di Roma, **Noriko Yoshida**, Chuo University, Tokyo.

Table ronde IV
Écrire l'histoire de l'art / Scrivere la storia dell'arte

Anna-Maria C. Bartsch Ludwig-Maximilians-Universität München, **Julie Cheminaud** Centre Victor Basch, Université Paris-Sorbonne / pensionnaire Académie de France à Rome – Villa Médicis, **Noémi Duperron** et **Antoine Gallay** Université de Genève, **Valentina Fraticelli** Università di Chieti-Pescara, **Milan Garcin** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense / Ecole du Louvre, **Claude Imbert** École Normale Supérieure, **Pauline Lafille** ENS / Université Paris-Sorbonne.

Table ronde V
Rêver/haïr le passé / Sognare/odiare il passato

Andrew Chen Trinity College Cambridge, **Frédérique Desbuissons** Institut national d'histoire de l'art, **Nikolas Werner Jacobs** Ludwig-Maximilians-Universität München, **Giulia Lotti** Università degli Studi Roma Tre, **Maja Michaliszyn** University of East Anglia, **Raphaëlle Merle** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense, **Sarah Pellé** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense, **Todd Porterfield** New York University.

Table ronde VI
Transmettre le passé / Trasmettere il passato

Dario Beccarini Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Thierry Dufrêne** Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense, **Iris Lauterbach** Zentral Institut für Kunstgeschichte, München, **Cosmin Minea** University of Birmingham, **Alice Ottazzi** Università di Torino / Université Paris-Sorbonne, **Diogo Rodrigues de Barros** Université de Montréal, **Alexandra Sotirakis** Université Paris-Sorbonne, **Delia Volpe** Scuola Normale Superiore di Pisa, **Bronwen Wilson** University of California at Los Angeles.

16H–17H

Salle Michel Piccoli
Conférence d'ouverture

Flavio Fergonzi Scuola Normale Superiore di Pisa
Dopo l'Avanguardia: qualche esempio di intertestualità visiva nell'arte italiana del Novecento

17H–18H

Débat
Les Passés dans le Présent / I Passati nel Presente
Laboratoire d'Excellence, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense

Marie-Claire Lavabre Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense,
Ségolène Le Men Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense / Institut Universitaire de France,
Christian Joschke Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense,
Natacha Pernac Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense.

18H–19H30

Visite de la Villa Médicis par Jérôme Delaplanche

MARDI 17 MAI

Salle Michel Piccoli

9H–12H30

Représenter le passé I / Rappresentare il passato I

Coordinatrice: Ségolène Le Men
Répondant: Bruno Grimm

Pauline Duclos-Grenet ENS / Université de Bourgogne
Représenter le présent dans le passé: les enjeux de la représentation de la Memoria dans les images dévotionnelles dans l'Italie de la fin du Moyen Âge
Desmond-Bryan Kraege Université de Lausanne
Temporality and the representation of architecture: Hubert Robert, antique temples and a chapel in Versailles
Léonie Marquaille Université de Genève
Passé catholique, présent calviniste: la peinture d'intérieurs d'églises sous l'angle des confessions dans les Pays-Bas du Nord au XVIIe siècle
Akiko Kobayashi Université de Lausanne
Le Lever du Soleil *et le* Coucher du Soleil *de Francois Boucher*
Pasquale Focarile Università di Pisa
L'albero genealogico in Toscana fra XVI e XVIII secolo. Iconografia e significato politico
Bruno Grimm Ludwig-Maximilians-Universität München
Pompeian art in the nineteenth century France – escapism or political program? The example of the "Maison Pompéienne" by Jérôme Napoléon and its atrium depicted in Gustave Boulanger's painting
Marie Theres Stauffer Université de Genève
L'Ermitage de Bayreuth. Passé idéalisé, passé réactualisé

14H–17H30

Représenter le passé II / Rappresentare il passato II

Coordinateur: Michael Zimmermann
Répondant: Raphaelle Occhietti

Michael Zimmermann Katholische Universität, Eichstaett-Ingolstadt
On cultural Memory. From Halbwachs to Assmann
Noémi Joly Université Paris-Sorbonne
Un optimisme sceptique? Le groupe ZERO à l'épreuve de la technique, entre répétition, innovation et anachronisme
Hanna Baro Kunsthistorisches Institut Firenze
Das Nachleben des Materials: Von Giambolognas Marmorskulptur zu Urs Fischers Wachsplastik
Merlin Seller University of East Anglia
Echoes: Touching the Past in Walter Sickert's Late Painting
Sebastian Schmidt Ludwig-Maximilians-Universität München
Conserving the image: structures of time and meaning in German Renaissance portraiture
Caroline Chamberland Université de Montréal
À la fois présent et passé. Le portrait historié dans les Flandres du XVIIe siècle: l'exemple du Christ bénissant les enfants
Chiara Perin Università degli Studi di Udine
La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio, 1951-1952. Renato Guttuso e la rilettura del Risorgimento

19H30-21H30

Visite de la Bibliothèque Hertziana suivie d'un apéritif

MERCREDI 18 MAI

Salle Michel Piccoli

9H–12H30

Utiliser le passé / Usare il passato

Coordinatrice : Michela Passini
Répondant : Noriko Yoshida

Ginevra Odone Université de Lorraine / Sapienza Università di Roma
Due motivi del collezionare: la collezione di Agostino Mariotti tra storia della Chiesa e "perfezione del disegno"
Stefania Ventra Sapienza Università di Roma
L'allestimento dell'antico nell'Ottocento purista: un progetto di Tommaso Minardi per la collezione Albani
Sophie Caron ENS / INP
Splendeurs et misères de la collection de sculptures médiévales au musée civique : les Pisano aux prises d'une politique identitaire ambiguë (1893-1949)
Marie Tchernia-Blanchard École du Louvre / Université de Lorraine
L'exposition Il Seicento europeo *(Rome, décembre 1956 – janvier 1957) : entre traditions artistiques nationales et universalité de l'esprit européen*
Fannie Caron-Roy Université de Montréal
Le passé à la rescousse du présent. Imagerie grégorienne dans la chapelle de Grégoire XIII à la villa Mondragone à Frascati
Jutta Radomski Ludwig-Maximilians-Universität München
Das erste Bild der Urzeit. Henry De la Beches Vision von der Grafschaft Dorset vor 200 Millionen Jahren
Natacha Pernac Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
Faire place au passé pour construire l'avenir. Visions du temps dans les cassoni *du Quattrocento florentin*

14H–17H30

Écrire l'histoire de l'art / Scrivere la storia dell'arte

Coordinatrice : Claude Imbert
Répondant : Julie Cheminaud

Pauline Lafille ENS / Université Paris-Sorbonne
La scène de bataille renaissante à l'épreuve du XXe siècle : ce que l'idéologie fait à l'histoire de l'art
Milan Garcin Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense / École du Louvre
Francis Bacon – Arthur Cravan : le mythe fondateur méditerranéen et le rôle de l'historien de l'art
Anna-Maria C. Bartsch Ludwig-Maximilians-Universität München
Astonishment — Incomprehension — Rejection. (Why) Can we appreciate artworks of the past?
Valentina Fraticelli Università di Chieti-Pescara
Scrivere la storia dell'arte. I disegni di Cavalcaselle e Crowe e la genesi della "A new History of Painting in Italy"
Noémi Duperron et **Antoine Gallay** Université de Genève
The Death of Leonardo: The Desire for Truth and The Power of the Myth
Julie Cheminaud Centre Victor Basch, Université Paris-Sorbonne / pensionnaire Académie de France à Rome – Villa Médicis
Le syndrome de Stendhal, réflexion sur une esthétique de la réception
Claude Imbert École Normale Supérieure
Brèves notes sur un propos de Manet : « je voudrais être le saint François de la nature morte »

JEUDI 19 MAI

Salle Michel Piccoli

9H–12H30

Rêver/Haïr le passé / Sognare/Odiare il passato

Coordinateur : Todd Porterfield
Répondant : Frédérique Desbuissons

Raphaëlle Merle Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
Athènes versus Rome : imaginaire du voyage antiquaire, de 1670 à 1730
Maja Michaliszyn University of East Anglia
Pietro Longhi's strategies for dealing with the past in his Paintings of Piazza San Marco
Andrew Chen Trinity College, Cambridge
Luca Signorelli, Rosso Fiorentino e the antica devozione *of the Flagellant Confraternities in San Sepolcro*
Frédérique Desbuissons Institut national d'histoire de l'art
Peindre, repeindre, dépeindre : présences et résurgences du passé dans L'Atelier du peintre *de Gustave Courbet*
Sarah Pellé Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
Balthus et son voyage de formation en Toscane (été 1926). À propos d'une formule utilisée dans la correspondance du jeune peintre : « Piero della Francesca, le Cézanne de son temps »
Giulia Lotti Università degli Studi Roma Tre
Un artista in visita all'arte del passato, tra pittura e scrittura. Renato Guttuso, l'Ottocento francese e Paul Cézanne
Nikolas Werner Jacobs Ludwig-Maximilians-Universität München
Der legitime Erbe. Jawlenskys Selbstbildnisse als gemalte Genealogie des Künstlers (Velázquez und Cézanne)

14H–18H

Visites

14h45
Palais Farnèse

16h30
Église Sant'Agostino

17h
Musée du Palais Altemps

19H–22H

Les jeudis de la Villa – Grand Salon

19h
Art Club #4
Installation – performance de Paolo Chiasera, artiste et commissaire d'exposition

20h30
La Grande Histoire de l'Homme et la petite histoire d'un homme
conférence de Yves Coppens, paléontologue

VENDREDI 20 MAI

Salle Michel Piccoli

9H–12H30

Transmettre le passé / Trasmettere il passato

Coordinatrice : Bronwen Wilson
Répondant : Iris Lauterbach

Cosmin Minea University of Birmingham
André Lecomte du Noüy and the Creation of Romanian Architectural Heritage in the Late Nineteenth Century
Dario Beccarini Università degli Studi di Roma Tor Vergata
Carlo Maratti between Workshop and Academy
Delia Volpe Scuola Normale Superiore di Pisa
I bozzetti: modalità di esposizione e problemi di identificazione di un genere artistico
Alice Ottazzi Università di Torino / Université Paris-Sorbonne
La (ri)scoperta della scuola inglese nella Parigi dei Lumi (1744-1763)
Alexandra Sotirakis Université Paris-Sorbonne
Appropriation et transmission du passé dans l'architecture romane
Diogo Rodrigues de Barros Université de Montréal
De pierre et d'eau, de marbres et de fleurs : Pierre de Nolhac et la reconstitution de l'Ancien Régime à Versailles (1892-1919)
Thierry Dufrêne Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
«Transmettre, c'est tout changer pour que tout reste». D'un media l'autre, le paradoxe d'une Conférence d'autrefois filmée par Elsa Cayo : Allégorie. Où sont passés les chameaux ? *(1994)*

14H – 17H30

Passés présents / Present Pasts / Passati presenti / Präsenz der Vergangenheit
Débat sur la bibliographie

Modérateurs
Henri Zerner Harvard University
Johanne Lamoureux Institut national d'histoire de l'art, Paris / Université de Montréal

SAMEDI 21 MAI

Salon de musique

10H–13H

Assemblée générale du Réseau international de formation en histoire de l'art

ABSTRACTS

FR/EN/IT/DE

HANNA BARO

(ALLEMAGNE)
Kunsthistorisches Institut Firenze
hanna.baro@khi.fi.it

Das Nachleben des Materials: Von Giambolognas Marmorskulptur zu Urs Fischers Wachsplastik

„Meravigliosa. Tutto si può fare. […] Si muove pure." Mit diesen Worten zitiert Georges Didi-Huberman in seinem bedeutenden Essay Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben die begeisterten Worte eines der letzten Wachsbildner (sowie Lieferant von Ex-Votos und Krippenfiguren) Siziliens, als dieser auf die Eigenschaften von Wachs angesprochen wird. „Wunderbar" werden sich auch zahlreiche Besucher gedacht haben, als sie 2011 beim Betreten des Arsenalgeländes der 54. Biennale die Venezia auf einmal vor einer täuschend echt wirkenden Kopie von Giambolognas Raub der Sabinerinnen standen. Doch bestand das Werk des Schweizer Künstlers Urs Fischer in den Ausstellungsräumen der Biennale nicht wie seine Vorlage aus dem 16. Jahrhundert aus Marmor: bei genauerem Hinsehen konnte der Besucher erkennen, dass es sich hier um eine 1:1 Replik aus Wachs handelte, welche sozusagen in Form einer lebensgroßen Kerze während der mehrere Monate andauernden Ausstellung herunter brannte, bis am Ende nichts weiter übrig blieb außer einigen kläglichen Wachsresten auf dem Boden des Arsenale. Ausgehend von Didi-Hubermans Überlegungen zum Material Wachs als „Substanz zwischen zwei Zuständen" wird sich dieser Vortrag mit der Dualität zwischen Dauer und Vergänglichkeit beschäftigen und der Frage eines ‚Nachlebens' des Materials Wachs nachgehen. Denn die Geschichte von Wachs führt von Aristoteles über Plinius den Älteren bis hin zu den Votivgaben der frühen Neuzeit und den anatomischen Wachsmodellen des 18. Jahrhunderts und ist schon immer eng mit den Begriffen des Verschwindens und Nachlebens verbunden. Warum eignet sich nun ein zeitgenössischer Künstler dieses historisch aufgeladene Material (Wachs) an, um eine mehr als 400 Jahre alte Marmorskulptur eines antik-mythologischen Sujets nachzubilden? Welche Ebenen von Vergangenheit und Vergänglichkeit, Zeitlichkeit und Dauer lassen sich in dieser Arbeit ausmachen? Diese und weitere Fragen bzgl. der Aneignung eines historischen Kunstwerks und dessen, ‚Übersetzung' in ein anderes, geschichtsträchtiges Material gilt es in dem Vortrag zu klären.

The Afterlife of the Material: From Giambologna's Marble to Urs Fischer's Wax

"Meravigliosa. Tutto si può fare. […] Si muove pure." With these words, Georges Didi-Huberman – in his seminal essay *The Order of Material: Plasticities, Malaises, Survival* from 1997 – quotes one of the last wax-workers of Sicily (who was also supplier of ex-votos and figurines for nativity scenes) when being asked about the characteristics of wax. "Marvelous" was probably also what came to the mind of many visitors when they entered the spaces of the Arsenale during the 54th Biennale di Venezia in 2011 and suddenly found themselves in front of a life-sized replica of Giambologna's *Rape of the Sabine Women*. However, this work – or shall we say 'copy'? – by the Swiss artist Urs Fischer was not made of marble as the Florentine original from the sixteenth century. Looking closer one could see that it was a 1:1 scale wax model, which doubled as a candle; the sculpture slowly melted down during the course of the months-long Biennale until nothing was left of it except for a few wax lumps on the floor of the Arsenale. Taking Didi-Huberman's considerations regarding wax's "dubious character of a 'substance in between two states'" as a point-of-departure, this paper scrutinizes the duality between permanence and transience, durability and ephemerality, and deals with the question of the 'afterlife'/'survival' of the wax material. The history of wax leads us from Aristotle to Pliny the Elder through the ex-voti of the early modern period and into the anatomical wax models of the eighteenth century. Additionally, the history of wax has always been closely linked with the concepts of disappearance and survival. Why would a contemporary artist appropriate such a historically charged material (wax) to re-create a marble sculpture of an antique-mythological subject that is more than 400 years old? Which layers of history, transience, temporality and durability can we identify within this work? These as well as other questions regarding the appropriation of an artwork from the past and its 'translation' into another, historically charged material, will be explored in this paper.

ANNA-MARIA C. BARTSCH

(ALLEMAGNE)
Ludwig-Maximilians-Universität München
anna.maria.c.bartsch@googlemail.com

Astonishment — Incomprehension — Rejection. (Why) Can we appreciate artworks of the past?

Artworks which are somehow different from our actual cultural and temporal habits or that are different from our 'visual norms' might provoke a lack of understanding in the perceiver. If so, the artwork will not raise the aesthetic feeling of pleasure but will lead to displeasure. Even though one can assume that because of the obvious 'presence of the past' in artworks all humans are generally able to make sense of past cultures and epochs and to gain knowledge from artworks of the past, it does not guarantee that by trying to get the spirit of such an artwork of the past aesthetic appreciation and a feeling of pleasure will result. However, in most cases it's quite the opposite: not being familiar with the different spatio-temporal, social and artistic specificities of the past makes the perceiver reject the strange. In order not to reduce those works of art as some kind of "non-art" but to guarantee an aesthetic judgement for them, too, a special theory is necessary that enables such a judgement despite the 'emotional conflict' with artworks of the past.

This is exactly what Moses Mendelssohn's theory of 'mixed sentiments' intends: in general, mixed sentiments occur when we are equally appalled from and attracted to an aesthetic object. The event of aesthetic appreciation appears as a

complex sensible emotional and cognitive activity. He understands this complex activity as an inclusion of anthropological elements into the rationalistic understanding of aesthetic appreciation. Aesthetic appreciation can only take place in human beings, since it involves our sensible and discursive, rather than intuitive nature.

As I will show, the relations between subject and object are brought up by our particular perceiving of the artwork, which ultimately — and paradoxically — leads our attention away from the object. Here lies the crucial point for my thesis: by this inter-subjective aspect of artworks, that is the fact that the strange and unknown of the past can be displeasing even if the artwork itself is a beautiful one, aesthetic appreciation is nevertheless possible. Thus, to solve the problem of such 'displeasing beauty' of past art, I argue for a shift in our understanding of the (artistic) production: since an artwork's semblance is always lacking of presence insofar (and to a greater degree) as it is part of the past, aesthetic appreciation requires a reference that is outside of the object: thus, we enjoy an artwork of other cultures or epochs only because it includes a reference to the past and hence to the talents of its maker. Thereby, Mendelssohn's theory declines the constraint of beauty and focuses instead on the heterogeneity of emotional relations in art: while perceiving an artwork the spectator is in a self- and external relation, namely to its own mental capacities as well as to the artist's mind. Accordingly, the artwork hints towards the genius and its abilities which in turn leads to a pleasure in the perceiver. This intersubjective aspect in Mendelssohn's theory opens up a new perspective to explain how we can have a positive aesthetic experience even if we are deterred by the unknown and strange of the past.

Staunen – Unverständnis – Ablehnung.
Kann über vergangene und fremde Kunst ästhetisch geurteilt werden?

Die Rezeption eines Kunstwerkes aus vergangener Epoche oder fremden Kulturkreis kann im heutigen Betrachter auf Unverständnis stoßen und der Zugang zum Werk erschwert sein. Ist dies der Fall, löst das Werk kein Lustgefühl aus, sondern führt wegen der Unverständlichkeit zu einem Missfallen. Die Präsenz der Vergangenheit in der Kunst lässt zwar vermuten, dass der Mensch prinzipiell in der Lage ist, objektives Wissen über vergangene Kulturen und Epochen zu generieren; Doch dies erklärt noch nicht, dass mit dem Versuch des Einfühlens in das Vergangene auch die Möglichkeit eines positiven ästhetischen Urteils einhergeht. Es ist hingegen häufig der Fall, dass aus der Unkenntnis über die raumzeitlichen, sozialen und gestalterischen Umstände eines Kunstwerkes Unverständnis und Ablehnung resultiert. Um solche Werke nicht zur „Nicht-Kunst" zu degradieren, sondern auch hier ein Schönheitsurteil zu garantieren, muss ein Ansatz entwickelt werden, der trotz dieses ‚Zwiespalts' der Gefühle das Werk ästhetisch beurteilbar macht.

Genau darum geht bei Moses Mendelssohns Theorie der 'vermischten Gefühle': Hier ist eine ästhetische Erfahrung für Vergangenes und Unbekanntes begründet, die zugleich nicht vom Postulat der Wohlgefälligkeit abhängt. Mendelssohn lehnt einen hedonistischen Grundzug des Menschen im Kontext ästhetischer Erfahrung ab und befreit das Kunstwerk vom Zwang des Dekorativen. Die Theorie bietet ein völlig neues Verständnis durch den Konnex zwischen rationalistischer Ästhetik und empirischen Gefühlstheorien, wodurch — stärker als bei Kant — die anthropologische Dimension des Ästhetischen und die Heterogenität der Empfindungen berücksichtigt ist: Das Subjekt steht in der Erfahrung eines vergangenen Werkes in einem Modus der Selbst- und Fremdbeziehung — einerseits zu seinem Gemüt, andererseits zum Künstler. Trotz der möglichen Missfälligkeit am Unbekannten postuliert Mendelssohn die Möglichkeit eines positiven Urteils, insofern das Werk auf die Fähigkeiten des Künstlergenies hinweist und dies wiederum ein Gefallen im Rezipient hervorruft. Diese ‚intersubjektive Dimension' im Ästhetischen schafft einen Differenzraum, in dem die Heterogenität der ästhetischen Empfindungen und des Werkes selbst gewahrt ist, ohne den Anspruch der Beurteilbarkeit aufzugeben: Damit kann auch über fremde, alte und nicht-schöne Kunst reflektiert werden.

DARIO BECCARINI

(ITALIE)
Università degli Studi di Roma Tor Vergata
dariobeccarini@gmail.com

Carlo Maratti between Workshop and Academy

Since the beginning of the last century, a number of scholars have looked into Carlo Maratti's *œuvre* and activity: from the pioneering studies of Costanza Lorenzetti (1914), Amalia Mezzetti (1955), and Stella Rudolph (whose monograph on the artist is in preparation), to the more recent volume edited by Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò and Sebastian Schütze (2015).

Maratti's career within the Academy of St Luke is well known, spanning from his election as "accademico di merito" in 1662 to that of "Principe a vita" favoured by Clement XI.

Equally studied is the alliance between the artist and Giovan Pietro Bellori (1613-1696), investigated on the occasion of the exhibition *L'Idea del Bello* (Rome 2000). Although the role played by the artist within the Roman art market has been recently delineated (Coen, 2010, 2015), Maratti's artistic practice and his activity as the owner of a workshop are still to be brought to light.

This research aims to initiate a debate on this topic, presenting as an effective case study Maratti's painting *The Finding of Romulus and Remus* (Potsdam, Schloss Sanssouci) and its subsequent versions in order to discuss the problematic identification of the personalities forming Maratti's *entourage* (Chiari, Melchiorri *etc.*), the workshop practice and the semantic value tributed to copies, replicas and autograph works.

Dealing with the trasmission of models from the past, this research confirms that Maratti programmatically acted as the legitimate heir of the Raphael-Annibale-Albani-Sacchi genealogy (Ginzburg 2015).

The academic and artistic professions benefited from the same tools: drawings, engravings, casts and copies. In this respect, the artist, according to Bellori, was always keen to help his pupils (*corrigendo i difetti e risolvendo i dubii*), his

practice being in between academy and workshop, and his pupils' works reconducted to a stylistic unity.

Carlo Maratti tra Bottega e Accademia

Sin dal principio del secolo scorso numerosi studiosi si sono dedicati alla figura di Carlo Maratti (1625-1713): da Costanza Lorenzetti (1914), Amalia Mezzetti (1955), Stella Rudolph (dalla quale si attende la monografia sull'artista), fino al recente volume curato da Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò e Sebastian Schütze (2015), per citarne alcuni tra i più significativi. È noto il percorso di Maratti all'interno dell'Accademia di San Luca, dall'elezione ad accademico di merito del 1662 sino a quella di "Principe a vita" voluta da Clemente XI. Parimenti studiato è il sodalizio tra l'artista e Giovan Pietro Bellori (1613-1696), approfondito in occasione della mostra *L'Idea del Bello* (Roma 2000). Sebbene sia stata recentemente delineata la funzione dell'artista nel mercato dell'arte (Coen, 2010, 2015), rimane ancora da indagare il ruolo di Maratti nelle vesti di capo scuola e la prassi artistica seguita all'interno della sua bottega. Il progetto si propone di avviare un confronto su questo tema, scegliendo quale evidente caso di studio il dipinto di Maratti raffigurante il *Pastore Faustolo affida Romolo e Remo ad Acca Larenzia* (Potsdam, Schloss Sanssouci) e le sue derivazioni, per affrontare la problematica identificazione delle diverse personalità presenti nell'*entourage* marattesco (Chiari, Melchiorri *etc.*), il funzionamento della bottega ed il valore semantico attribuito a copie, repliche ed opere autografe. L'intervento conferma come nella trasmissione dei modelli del passato Maratti scelga consapevolmente di inserirsi quale legittimo erede della genealogia Raffaello-Annibale-Albani-Sacchi (Ginzburg 2015). Il magistero accademico e quello professionale si avvalgono dei medesimi strumenti: disegni, stampe, gessi e copie. In questo senso l'artista, secondo Bellori sempre pronto ad aiutare gli allievi *corrigendo i difetti e risolvendo i dubii*, si colloca tra insegnamento accademico e prassi di bottega, spesso conformando le opere degli allievi ad una comune cifra stilistica.

SOPHIE CARON

(FRANCE)
ENS / INP
caron@clipper.ens.fr

Splendeurs et misères de la collection de sculptures médiévales au musée civique : les Pisano aux prises d'une politique identitaire ambiguë (1893-1949)

« Giovanni Pisano ? Nino Pisano ? Giunta Pisano ? Sont-ce des électeurs ? Menacent-ils de faire grève ? Non. Et alors une Commune sérieuse ne peut perdre son temps » Les invectives ironiques du critique d'art Ugo Ojetti révèlent bien le désintérêt que subit vers 1920 la collection de sculptures médiévales au musée civique de Pise, aujourd'hui musée national de San Matteo.

Alors que la création du musée en 1893 répond au désir politique de s'intégrer dans la nouvelle Italie unifiée, en clamant son appartenance à une histoire nationale, le musée entend paradoxalement affirmer une identité communale cohérente et irréductible : le traitement réservé aux œuvres des Pisano au sein du musée, corpus au fondement de l'orgueil municipal, reflète ces hésitations autour de 1900.

À partir d'archives photographiques, de guides, catalogues et plans (1894, 1906), de notes informelles établies par l'historien de l'art Enzo Carli alors âgé de 24 ans et d'un important inventaire de 1943, l'évolution de la collection depuis sa création et surtout l'étude des dispositifs muséographiques qui la régissent successivement jusqu'en 1949 ont permis d'obtenir une meilleure vision de la physionomie changeante de la sculpture médiévale au musée civique. Le plus souvent, davantage de salles sont consacrées à la peinture qu'à la sculpture : la visibilité de celle-ci est encore concurrencée, au début de la période, par l'importance donnée aux souvenirs garibaldiens, image de l'histoire nationale et laïque qu'entend faire voir le musée civique ; la statuaire médiévale est d'abord associée aux reliques de fêtes folkloriques pisanes (Gioco del Ponte), comme reflet de l'histoire locale, puis connaît une crise au point d'être entièrement exclue des salles, reléguée dans les cloîtres et en hauteur, au profit des marbres antiques, qui affirment l'appartenance de Pise à l'histoire romaine commune à l'Italie.

À la fin de la période, la statuaire médiévale monopolise entièrement les espaces du musée et constitue le matériau des expérimentations muséographiques les plus en pointe : dans le contexte de l'après-guerre, elle est au centre d'un processus de reconstruction identitaire qui a pour frontières celles, pluriséculaires et stables, de la commune.

Splendori e miserie della collezione di sculture medioevali al Museo Civico: i Pisano alle prese con una politica identitaria ambigua (1893-1949)

"Giovanni Pisano? Nino Pisano? Giunta Pisano? Sono elettori? Minacciano di scioperare? No. E allora un Comune serio non può perdere tempo". Le invettive ironiche del critico d'arte Ugo Ojetti rivelano il disinteresse subito dalla collezione di sculture medievali del Museo Civico di Pisa verso il 1920, oggi Museo Nazionale di San Matteo. Mentre la creazione del museo nel 1893 rispondeva al desiderio politico di integrarsi nella nuova Italia unificata, con la proclamazione di un'appartenenza alla storia nazionale, il museo intende paradossalmente affermare un'identità comunale coerente e irriducibile; il trattamento riservato alle opere dei Pisani nel museo, corpus fondamentale dell'orgoglio municipale, riflette queste esitazioni attorno al 1900.

A partire dall'archivio fotografico, dalle guide, cataloghi e piante (1894, 1906), dalle note informali dello storico dell'arte Enzo Carli allora ventiquattrenne, e a partire dall'importante inventario del 1943, la descrizione dell'evoluzione della collezione dalla sua creazione, e soprattutto lo studio dei diversi dispositivi museografici che la regolano successivamente fino al 1949 hanno permesso di ottenere una migliore visione della fisionomia mutevole della scultura medievale al Museo Civico.

Spesso le sale consacrate alla pittura sono più numerose rispetto alla scultura: la loro visibilità è ancora minacciata, all'inizio del periodo, dall'importanza data ai ricordi garibaldini, immagine della storia nazionale e laica che il museo vuole mettere in avanti; la statuaria medievale è prima di tutto legata alle reliquie delle feste folcloristiche pisane (Gioco del Ponte) come riflesso della storia locale, poi conosce una crisi fino ad essere totalmente esclusa dalle sale, relegata nei chiostri e in altezza, a beneficio dei marmi antichi, che sottolineano meglio l'appartenenza di Pisa alla storia romana comune all'Italia.

Alla fine del periodo, la scultura medievale monopolizza invece interamente gli spazi del museo e costituisce il materiale delle più recenti sperimentazioni museografiche: nel contesto del dopoguerra, la scultura medievale si trova al centro di un processo di ricostruzione identitaria che ha come frontiere quelle stabili e plurisecolari del Comune.

FANNIE CARON-ROY

(CANADA)
Université de Montréal
fannie.caronroy@gmail.com

Le passé à la rescousse du présent. Imagerie grégorienne dans la chapelle de Grégoire XIII à la villa Mondragone à Frascati

Près de sa villa de Frascati dans la campagne romaine, le cardinal Marco Sittico Altemps entreprit la construction d'une seconde villa à la suggestion de son collègue et ami Ugo Boncompagni, qui devint pape sous le nom de Grégoire XIII en 1572. La chapelle de la villa, nommée Mondragone en référence au pape dont l'emblème est le dragon, fut décorée en 1576 par l'artiste Guidonio Guelfi. Sur les parois figurent huit épisodes de la vie de saint Grégoire le Grand. Le personnage apparaît également dans le tableau d'autel, priant devant la Nativité, ainsi que dans un coin de la pièce, en tant qu'un des quatre pères de l'Église. La juxtaposition du blason de Grégoire XIII à ces fresques ainsi que les ressemblances entre la représentation du saint et du pape signalent l'analogie qu'on a souhaité instaurer entre Grégoire le Grand et son successeur. Nous suggérons que le souverain pontife actuel s'appuie sur les résurgences du passé paléochrétien dans l'iconographie de la chapelle pour construire son identité personnelle et justifier son autorité, remise en cause par les tenants du protestantisme.

À l'instar du récit de Jacques de Voragine dans *La légende dorée*, les évènements représentés mettent l'accent sur les vertus de Grégoire le Grand. La reprise de l'imagerie grégorienne dans la chapelle de la villa Mondragone constitue de ce fait un éloge du comportement papal idéal, comportement attribué à Grégoire le Grand et, par analogie, à Grégoire XIII. L'appropriation de la Rome paléochrétienne dans les décors de la chapelle, une Rome à laquelle Grégoire le Grand participe, promet au regardeur le retour de la gloire passée de la chrétienté, telle qu'elle l'était à l'époque de Grégoire le Grand, et ce par l'intermédiaire de Grégoire XIII. La récupération du passé dans la chapelle de la villa Mondragone contribue ainsi à une mise en scène de la personne du pape, participant d'une propagande politique et religieuse plus large.

Salvaging Images from the Past – Paintings of Gregory the Great in Gregory XIII's Chapel in Villa Mondragone at Frascati

In the roman countryside, in a village named Frascati, Cardinal Marco Sittico Altemps built Villa Mondragone next to his own villa, for his colleague and friend Ugo Boncompagni, whom family emblem is the dragon, and who became Pope Gregory XIII in 1572. The villa chapel is decorated in 1576 by Guidonio Guelfi. Eight scenes of Gregory the Great's life are painted at the top of the walls. Gregory the Great is also depicted in the altarpiece, praying in front of the newborn Christ, and in a corner of the room, as one of the four Church fathers. The juxtaposition of Gregory XIII's arms to these frescoes and the likeness between the depiction of Gregory the Great and the current pope point out to the analogy that Gregory XIII has wished to establish between him and his predecessor. I suggest that Gregory XIII used references of early Christian past in the iconography of his villa chapel to build his own identity and to justify his authority, called into question by protestant attacks.

As in Voragine's *Golden Legend*, the events depicted stress Gregory the Great's virtuousness, ascribing the ideal papal behavior to Gregory the Great and, by analogy, to Gregory XIII. The references to early Christian Rome in the chapel's paintings promise to the viewers the return of the glory that surrounded Christianity when Gregory the Great was pope through the new pope Gregory XIII. In short, Gregory XIII has taken over the past in Villa Mondragone's chapel in order to stage his own identity, a strategy which participated to his far-reaching religious and political propaganda.

CAROLINE CHAMBERLAND

(CANADA)
Université de Montréal
caroline.chamberland@umontreal.ca

À la fois présent et passé. Le portrait historié dans les Flandres du XVIIe siècle : l'exemple du Christ bénissant les enfants

Le portrait historié est un genre souvent négligé en l'histoire de l'art, sans doute parce que son usage demeure relativement limité dans l'art occidental. S'il a pu être perçu comme une simple fantaisie de la part de la classe aisée, il est pourtant une application importante de la conception cyclique du temps à l'époque baroque. En fait, le portrait historié est à la fois le présent de l'individu représenté et l'événement passé auquel il choisit de s'identifier. Notre compréhension de ce phénomène s'approfondit d'autant plus lorsque l'on considère que les spectateurs de l'époque traçaient des liens entre les individus portraiturés et leur rôle dans la

représentation à travers cette notion de récurrence dans le temps. Des parallèles typologiques se créaient entre les deux récits, offrant ainsi un second niveau de sens au portrait historié. Non seulement les individus représentés faisaient partie intégrante de la scène, mais ils étaient en plus porteurs des mêmes valeurs que les personnages dont ils jouaient le rôle. Nous entendons démontrer que l'utilisation du portrait historié était intimement liée à cette conception du temps, tout particulièrement dans le cas des scènes religieuses dès lors que l'anachronisme permettait au commanditaire de prendre position au sein des débats qui faisaient alors rage entre Catholiques et Protestants.

Notre exposé s'intéressera principalement à deux œuvres ayant pour thème le Christ bénissant les enfants : *Laissez les enfants venir à moi* par Antoine van Dyck (v. 1618-1820, NGOC Ottawa) et *Le Christ bénissant les enfants* par Jan de Bray (1663, Frans Hals Museum, Haarlem) et leur lien direct avec la légitimation du sacrement de la confirmation.

Simultaneously past and present. The *portrait historié* in the seventeenth century Flanders : the example of the Christ Blessing the Children

The *portrait historié* is a genre often overlooked in the Art History, mainly because his use remains relatively limited in Western art. If it could be viewed as a mere fantasy from the upper class, it is nonetheless an important application of the cyclical conception of time in the Baroque era. In fact, the *portrait historié* is simultaneously the present of the person portrayed and the past event which he chooses to identify. Our understanding of this phenomenon is deepened even more when considering that contemporary viewers were tracing connections between the portrayed individuals and their role in the representation through this notion of recurrence over time. Typological parallels were created between both stories, providing a second level of meaning to the *portrait historié*. Not only the individuals represented were part of the scene, but furthermore they were holders of the same values than the characters they were playing the role. We intend to demonstrate that the use of the *portrait historié* was closely associated with the conception of time, especially in the case of religious scenes since anachronism allowed the sponsor to take position in the debates raging between Catholics and Protestants.

Our presentation will focus mainly on two Christ Blessing the Children: *Suffer Little Children to Come unto Me* by Anthony van Dyck (c. 1618-1620, NGOC, Ottawa) and *Christ Blessing the Children* by Jan de Bray (1663, Frans Hals Museum, Haarlem) and their direct connection with the legitimacy of the sacrament of confirmation.

JULIE CHEMINAUD

(FRANCE)
Centre Victor Basch, Université Paris-Sorbonne / pensionnaire Académie de France à Rome – Villa Médicis
juliecheminaud@wanadoo.fr

Le syndrome de Stendhal, réflexion sur une esthétique de la réception

Le syndrome de Stendhal désigne un choc éprouvé par certains touristes contemporains face à des œuvres d'art, principalement à Florence. Le principal problème posé par cette réaction esthétique excessive est celui de sa cause : pour la psychiatre et psychanalyste Graziella Magherini, qui a établi ce syndrome, l'explication tient à l'histoire personnelle de chacun. Mais ne pourrait-on considérer que ce sont les œuvres elles-mêmes qui provoqueraient les crises, lesquelles relèveraient alors d'un écho du passé dans le présent ? Certaines formes d'art ont été pensées pour inciter à une sortie de soi. Quand certains spectateurs contemporains se trouvent à ce point bouleversés, ne retrouvent-ils pas cette intention première ?

L'enjeu de cette intervention n'est pas de développer cette hypothèse, mais d'en poser les enjeux méthodologiques, afin de se demander quelle expérience du passé est possible dans la réception contemporaine. Il n'est en effet pas de rencontre possible avec le contexte de création d'une œuvre si l'on tient à une esthétique libre de la réception, telle celle de Kant, ou à une pure esthétique formaliste. La seule manière de considérer que l'on puisse retrouver, même sous la forme d'une variation, l'enjeu initial d'une œuvre d'art, est d'affirmer que l'on puisse établir une correspondance entre un contexte de création et un contexte de réception, malgré l'écart des siècles. Or chaque culture a son « *period eye* », pour reprendre l'expression de Baxandall : peut-être alors que le syndrome de Stendhal révélerait que nous pouvons encore recevoir quelque chose des œuvres du passé, mais le malaise dont il témoigne manifesterait également que nous n'en avons plus tout à fait les codes. L'art garderait son rôle essentiel, mais l'on n'en saisirait plus que la force de perturbation.

The Stendhal syndrome, reflection on an aesthetic of reception

The Stendhal syndrome designates a shock eprouved by some contemporary tourists in front of works of art, mainly in Florence. The principal issue of this excessive aesthetic reception is its cause : according to the psychiatrist and psychoanalyst Graziella Magherini, who established this syndrome, the explanation lies in one's own personal history. But couldn't we consider that this is the works of art which cause the attacks, as if it was an echo of the past in the present? Some forms of art have been made to transport out of oneself. When some contemporary spectators are so moved, don't they get back to this originel intention?

The issue of this communication is not to develop this hypothesis, but to show its methodological issues, in order to question the possibility of experiment the past in the contemporary reception. There is actually no possible meeting with the context of one work of art's creation if we stayed in a free aesthetic of recep-

tion, as Kant, or in a pure formalist aesthetic. The only way to consider that we could go back, even if it's a variation, to the initial issue of a work of art, is to affirm that it is possible to establish a similarity beetween the creation context and the reception context, despite the temporal distance. Yet each culture has its "period eye", as Baxandall names it: so maybe the Stendhal syndrome could reveal that we can still receive something from ancient art, but its awkwardness also shows that we have not all the codes anymore. Art would keep its essential role, but we only get its perturbative power.

ANDREW CHEN

(ROYAUME-UNI)
Trinity College, Cambridge
ahc32@cam.ac.uk

Luca Signorelli, Rosso Fiorentino and the *antica devozione* of the Flagellant Confraternities in San Sepolcro

In one of its record books, the Confraternity of the Holy Cross in Sansepolcro recorded that, when the *Pietà* by Rosso Fiorentino was installed on the high altar, it displaced a wooden crucifix which had previously been there. In one key respect, Rosso's altarpiece was a worthy replacement for the crucifix, from a devotional point of view. The body of Christ in the picture is foregrounded, starkly illuminated, and arresting, and one might even say it has a wooden surface. It is clear from the archival evidence that the body of Christ (as opposed to other elements like the Cross or the Virgin) was the primary concern of the patrons. The contract mentions only the body of Christ specifically; the rest are merely cited as "other figures". The company's sixteenth-century statutes required members to convene on Sundays and feast days to "see the body of Christ". Other aspects of the painting seem less than conducive to the immersive kind of meditation signalled by these statutes. Rosso placed, in the background of the picture, emerging from the darkness, a monstrous soldier figure – a remarkably literal, even witty, interpretation of Alberti's "someone who… threatens with severe face and turbid eyes". This figure has the power not only to distract but even to spook.

A similarly new banner-altarpiece by Luca Signorelli, on the other side of town, contained the distinctly irrelevant motif of a cloud-face next to the right hand of the crucified Christ; this, I argue, would have been disruptive to the meditation on the Crucifixion prompted by one of the confraternity's hymns. These two case studies provide a solid basis for a broader consideration of the potentially disruptive effects of Renaissance aesthetics on traditional approaches to devotion.

Luca Signorelli, Rosso Fiorentino, e l'antica devozione delle confraternite dei flagellanti a Sansepolcro

In uno dei suoi registri storici, la Confraternita della Croce di Sansepolcro riportò che, quando la *Pietà* di Rosso Fiorentino fu collocata sull'altare maggiore, prese il posto di un crocifisso ligneo. Da un lato, dal punto di vista devozionale, la tavola di Rosso fu una buona soluzione. Il corpo di Cristo si trovava in primo piano nell'immagine, e, illuminato, catturava l'attenzione del fedele, rendendo verosimile che si trattasse, addirittura, di una superficie lignea. È evidente, dalla documentazione d'archivio, che il corpo di Cristo (al contrario di altri elementi come la Croce e la Vergine) fu la preoccupazione principale dei commitenti. Il contratto si riferiva nello specifico soltanto al corpo di Cristo; gli altri elementi erano citati meramente come "altre figure". Gli statuti cinquecenteschi prescrivevano che i membri convenissero nella celebrazione domenicale e dei giorni festivi per "vedere il corpo di Cristo". Ne deriva che altri aspetti della tavola fossero meno curati per la pratica di meditazione immersiva indicata dagli statuti. Rosso pose, nello sfondo dell'immagine, mentre emerge dal buio, la figura mostruosa di un soldato – una riproposizione fedele, quasi colta, del personaggio che in Alberti "ammonisca… con viso cruccioso e con gli occhi turbati". Il personaggio ha il potere non solo di distrarre, ma addirittura di incutere timore.

Altrove nella città, una nuova pala d'altare di Luca Signorelli (utilizzata anche come stendardo) contiene il distintamente irrelevante motivo di una nuvola antropomorfa accanto alla mano destra del Cristo crocifisso. Questo, sostengo, avrebbe disturbato la meditazione sul Crocifisso indotta da una delle laude della confraternita. Questi due casi di studio forniscono un solido punto di partenza per una più generale considerazione sugli effetti potenzialmente perturbatori dell'estetica rinascimentale sugli approcci tradizionali alla devozione.

FREDERIQUE DESBUISSONS

(FRANCE)
Institut national d'histoire de l'art
frederique.desbuissons@inha.fr

Peindre, repeindre, dépeindre : présences et résurgences du passé dans* L'Atelier du peintre *de Gustave Courbet

Entrepris dès 1854 par Gustave Courbet qui le destinait à l'Exposition universelle de 1855, *L'Atelier du peintre* est une peinture d'histoire à la fois individuelle et collective dans laquelle l'artiste entendait « détermin[er] une phase de sept années de [s]a vie artistique ». En résumant, au moyen d'autocitations, de portraits et de types les débuts de sa carrière, qui coïncidaient avec l'arrivée au pouvoir de Napoléon III, l'artiste répondait au projet rétrospectif sous le signe duquel ce dernier avait placé le Palais des Beaux-Arts. *L'Atelier du peintre* constitue ainsi un cas d'école pour l'historien du réalisme, de la peinture du XIXe siècle et du Second Empire. L'œuvre que nous regardons est grosse de trois modalités distinctes de temporalités permettant au passé et au présent d'entrer en résonnance : le temps de son exécution, avec sa sédimentation et ses palimpsestes ; le temps de ses référents, amis, témoins et œuvres antérieures ; et le temps de son interprétation, déroulée d'abord dans la correspondance du peintre avant de s'épanouir dans

la critique et l'historiographie, formant autour du tableau un halo d'évidences et d'attentes dont il est désormais impossible de le défaire. Ces temporalités, et les différentes formes de narration qu'elles induisent, coexistent de manière instable dans cette alliance de mots, de formes et d'images que nous appelons « L'Atelier du peintre ». Sa restauration entreprise en 2014, en en mettant à jour des détails autrefois invisibles, soit qu'ils aient été recouverts par l'artiste au cours de son travail, soit que le passage du temps les ait obscurcis, soit qu'ils aient été dissimulés par d'anciennes restaurations, ne nous permet pas seulement d'approfondir sa compréhension : elle nous conduit à douter de son caractère « positif », stable et donné une fois pour toutes, et à considérer avec méfiance l'illusion d'un présent qui se distinguerait sans ambiguïté d'un passé clairement identifié, dont il suffirait d'écrire l'histoire depuis notre poste d'observation. Ce que nous pourrions qualifier de « trouble dans la temporalité » caractéristique de *L'Atelier du peintre* fera l'objet de notre intervention.

Painted, Repainted, Unpainted. Presences and Resurgences of the Past in Gustave Courbet's *Painter's Studio*

As part of his participation in the 1855 Paris World Fair, *The Painter's Studio* was planned by Gustave Courbet as an individual as well as a collective history painting. Intended to "determin[e] a phase of seven years of [his] artistic life" and summarising his career with quotations of his own work, portraits and types, the painting was a response to the retrospective project of Napoleon III, whose rise to power coincided with Courbet's early career. Thus *The Painter's Studio* is a textbook case for historians of both Realism, nineteenth-century painting, and Second Empire France. The work we will consider allows past and present to intervene by connecting three distinct temporalities: the time of the painting, with its sedimentation and palimpsests; the time of its referents, friends and preceding works; and the time of its interpretation, first in the artist's own letters, then in the art criticism of the work. The above created traces and expectations that can no longer be removed. Those temporalities, and the different modes of narration they engage, coexist in an unstable way in this alliance of words, forms and images that we identify as *The Painter's Studio*. The painting's restoration undertaken in 2014 has revealed previously invisible details, whether covered by the artist during the creation process, darkened by time, or concealed by previous restorations. The latest restoration allows not only a deeper understanding of the artwork but it leads us to doubt its status as "positive", stable, once and for all; and to consider with caution the illusion of a "Present" unambiguously distinguished from a clearly identified "Past" whose history we could write from our observation post. What I call "temporal trouble" in *The Painter's Studio* will be the subject of my paper.

THIERRY DUFRÊNE

(FRANCE)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
thierry.dufrene@inha.fr

Transmettre, c'est tout changer pour que tout reste. D'un media l'autre, le paradoxe d'une Conférence d'autrefois filmée par Elsa Cayo : *Allégorie. Où sont passés les chameaux* ? (1994)

Dans *Le Guépard* (1958) de Lampedusa, le neveu du prince Salina, Tancredi prononce cette phrase célèbre : « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut que tout change ! » (« Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi ! »). Je pense à cette phrase en regardant le film *Allégorie. Où sont passés les chameaux ?* de l'artiste d'origine péruvienne Elsa Cayo, qui enseigne à l'ENSBA (Paris). Elle a choisi pour sujet les débats entre Philippe de Champaigne et Charles Le Brun au sein de l'Académie royale de peinture au temps de la Querelle des Anciens et des Modernes. Le premier (qui fait partie des Anciens) reproche au peintre Nicolas Poussin de n'avoir pas respecté la règle de l'exactitude de la représentation du texte biblique dans son tableau *Eliézer et Rébecca*, alors que le second, un des Modernes, défend Poussin. Ce dernier a omis de représenter les chameaux mentionnés dans la Bible par lesquelles on reconnaît Rébecca qui les fait boire. La controverse entre les Académiciens est rejouée devant la caméra par des acteurs, mais ceux-ci n'incarnent pas les Académiciens du XVIIe siècle mais au contraire des êtres d'un temps futur regardant une télévision où apparaît le tableau controversé. Les convives sont à table, conversent, habillés sur un mode intemporel. Une voix *off* lit les arguments des uns et des autres : Charles Le Brun explique que Poussin a respecté l'esprit du texte de la Bible plutôt que sa lettre en privilégiant la noblesse (*decorum*) de la scène et la bienséance sur l'exotisme et la bizarrerie qu'auraient forcément introduits les chameaux. Que la caméra filme avec précision et clarté les quelques fruits présents sur la table, une véritable nature morte classique, et mette en valeur la noblesse des gestes et des drapés des figures, suit parfaitement les règles de l'art que la postérité identifie immédiatement comme « classiques ». La cinéaste transpose la peinture en cinéma à la manière dont Poussin transfigure le texte de la Bible en peinture. Quand Philippe de Champaigne reproche à Nicolas Poussin d'avoir « oublié » les chameaux dans sa peinture d'*Eléazar et Rébecca*, il le fait au nom d'un patrimoine commun, celui de la Bible, l'« ordre » de l'écrit. Champaigne est un Ancien, et Poussin un Moderne qui sait faire passer la création avant la référence biblique. Lorsque que dans son film, Elsa Cayo fait jouer la scène dans les costumes d'un futur aussi lointain qu'indistinct et substitue l'image enregistrée du tableau à la peinture, ne veut-elle pas signifier que la vidéo n'est jamais aussi fidèle à la peinture qu'en la transmettant à travers son propre dispositif spatio-temporel ?

À travers cet exemple, ne peut-on comprendre que Jannis Kounellis et Christian Boltanski se disent peintres, et Gilbert and George sculpteurs ?

Trasmettere, è cambiar tutto perché tutto rimanga. Da un medium all'altro, il paradosso di un dibattito d'altri tempi filmato da Elsa Cayo: *Allégorie. Où sont passés les chameaux?* (1994)

Nel *Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, il nipote del principe Salina, Tancredi, pronuncia questa frase celebre: "Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi!". È a questa frase che penso guardando il film *Allégorie. Où sont passés les chameaux?* dell'artista di origine peruviana Elsa Cayo che insegna all'ENSBA di Parigi. L'artista ha scelto come soggetto il dibattito tra Philippe de Champaigne e Charles Le Brun all'Académie royale de peinture all'epoca della *Querelle* degli Antichi e dei Moderni. Il primo, che si schiera con gli Antichi, rimprovera al pittore Nicolas Poussin di non aver rispettato, nel suo quadro *Eliezer e Rebecca*, la regola dell'esattezza della rappresentazione del testo biblico, mentre il secondo, che appartiene ai Moderni, difende Poussin. Quest'ultimo ha omesso di rappresentare i cammelli citati nella Bibbia, grazie ai quali é possibile riconoscere Rebecca, che li fa bere. La disputa tra gli accademici è riportata in scena da attori; questi tuttavia non incarnano figure del passato, ma esseri di un tempo futuro che guardano un televisore sul cui schermo appare il quadro di Poussin. Sono seduti a tavola, conversano e portano abiti che non appartengono a un'epoca precisa. Una voce fuori campo legge le tesi degli uni e degli altri: Charles Le Brun spiega che Poussin ha rispettato lo spirito del testo più che la lettera privilegiando la nobiltà (*decorum*) della scena e la *bienséance* rispetto all'esotismo e a una vena bizzarra che i camelli avrebbero certamente introdotto. I frutti presenti sulla tavola, una vera e propria natura morta classica, sono filmati con precisione e chiarezza, cosi come lo sono i gesti e i drappeggi, di cui viene valorizzata la nobiltà: la rappresentazione segue alla perfezione le regole dell'arte che i posteri identificano immediatamente come "classica". Elsa Cayo traspone la pittura nel cinema nello stesso modo in cui Poussin trasfigura il testo della Bibblia nella sua pittura. Quando Philippe de Champaigne rimprovera a Poussin di aver "dimenticato" i cammelli, lo fa in nome di un patrimonio comune, quello della Bibbia, l'"ordine" della scrittura. Champaigne è un Antico e Poussin un Moderno che privilegia la creazione rispetto alla fedeltà alla fonte biblica. Quando nel suo film Elsa Cayo sceglie costumi che richiamano un futuro tanto lontano quanto indistinto e sostituisce al quadro di Poussin la sua immagine registrata, non vuole forse suggerire che la videoarte realizza la massima fedeltà alla pittura proprio nel momento in cui la ritrasmette attraverso il proprio dispositivo spazio-temporale? A partire da questo esempio è possibile capire in che senso Jannis Kounellis e Christian Boltanski si definiscono pittori e Gilbert and George scultori.

PAULINE DUCLOS-GRENET

(FRANCE)
ENS / Université de Bourgogne
duclosgrenet.pauline@gmail.com

Représenter le présent dans le passé : les enjeux de la représentation de la Memoria dans les images dévotionnelles dans l'Italie de la fin du Moyen Âge

Les images jouent un rôle crucial dans les processus de *memoria* et d'*imitatio* en œuvre dans la spiritualité occidentale de la fin du Moyen Âge. Elles permettent d'engager le fidèle dans une participation active, mentale et quelque fois physique dans les cas de pratique de la discipline. Dans cette visée, la convocation visuelle d'événements d'un passé antique ou évangélique, ou encore la mise en présence du « passé » et du « présent » sont devenues essentielles. Il s'agira ici d'examiner les modalités et les enjeux de la représentation de ces différentes temporalités, ainsi que d'interroger la complexité de leurs rapports à partir de panneaux peints et en particulier d'images de dévotion destinées à l'usage des confréries flagellantes italiennes.

Portraying the present within the past: the representation of the Memoria in the devotional pictures of the late Italian Middle Ages

Images play a major part in the process of *memoria* and *imitatio* of the late medieval Western spirituality. They involve the believer in an active – mental and seldom physical in the case of self-discipline – participation. In this context, the visual evocation of an antique or evangelical "past", or the meeting of past and present temporalities has become a crucial point. That is why it will be interesting to examine the various modalities and aims of the representation of these different temporalities, and to question the complexity of their interrelationship. This study will be based upon a corpus of Italian painted panels, and in particular upon images for Italian flagellant confraternites.

NOÉMI DUPERRON
ANTOINE GALLAY

(SUISSE)
Université de Genève
noemi.duperron@unige.ch
antoine.gallay@unige.ch

The Death of Leonardo: The Desire for Truth and The Power of The Myth

On the 2nd of May 1519, Leonardo da Vinci, bedridden in the Château de Cloux, is visited by his illustrious protector, Francis I. As the old man tries to sit up to

welcome his guest, he is stricken by a dreadful spasm. The king hastens to support his head. Leonardo, filled with joy and gratitude, dies in the arms of his sovereign.

That is the story Vasari tells us. None of the other contemporary sources – Lomazzo, Paolo Giovo, or Francesco Melzi – mentions such a romanesque death. However, the story meets with an extraordinary success in Enlightenment France. Still considered by Félibien (1666-1685) as hearsay, the event becomes a genuine historical fact in subsequent biographies: all of them describe Leonardo's death in the arms of Francis I.

It then becomes a subject for painting. Leonardo's death is now considered as a historic event, worthy of memory. Through the paintings of François-Guillaume Ménageot (1781), Jean-Auguste Dominique Ingres (1818) and Jean-François Gigoux (1831), it becomes the symbol of France as the rightful heir of Italian Renaissance. The mythical impact of the story grows during the nineteenth century through the numerous engravings and illustrated histories.

However, since the very end of the eighteenth century, some historians have begun to doubt the truth of the event – notably thanks to the rediscovery of some documents by Venturi (1796) and Amerotti (1804). Francis I could not have witnessed the last breath of the painter. A debate of experts rages through the first half of the century, until the falsity of Vasari's story seems to be unanimously recognised.

From a comparative analysis of textual and pictural objects, we would like to propose a global reflection on the stakes of history, between the problem of historical truth and that of the symbolic richness of fiction.

La mort de Léonard : désir de vérité et puissance du mythe

Le 2 mai 1529, Léonard de Vinci, malade et alité au château de Cloux, reçoit à son chevet son illustre protecteur, François Ier. Alors que le vieillard se redresse pour honorer son visiteur, il est saisi d'un violent spasme. Le roi s'empresse de lui soutenir la tête. Léonard, comblé par tant d'affection, s'éteint dans les bras du souverain.

C'est l'histoire contée par Vasari. Aucune des autres sources contemporaines – Lomazzo, Paolo Giovo, ou Francesco Melzi – ne fait mention d'une mort si romanesque. L'anecdote connaît pourtant une immense fortune dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles. Encore traité comme un ouï-dire par Félibien (1666-1685), l'événement devient un véritable fait historique dans les biographies qui lui succèdent : tous font état de la mort de Léonard dans les bras de François Ier. Le sujet est alors adapté en peinture. De fait historique, la mort de Léonard devient un événement mémorable : François-Guillaume Ménageot (1781), Jean-Auguste Dominique Ingres (1818) et Jean-François Gigoux (1831) l'érigent en symbole de la France héritière du grand art italien.

La portée mythique de l'épisode est cultivée au travers de la gravure et des histoires illustrées tout au long du XIXe siècle. Cependant, dès la fin du XVIIIe siècle, certains historiens commencent à mettre en doute la véracité de l'événement – notamment suite à la redécouverte de documents par Venturi (1796) et Amerotti (1804). François Ier n'aurait pas été témoin du dernier souffle du peintre. Un véritable débat occupe les experts pendant plus d'un demi-siècle, avant que la fausseté de l'épisode vasarien ne paraisse unanimement acceptée.

À partir d'une analyse comparée de ces objets textuels et picturaux, nous aimerions proposer une réflexion globale sur les enjeux de l'écriture de l'histoire entre vérité historique et richesse symbolique de la fiction.

PASQUALE FOCARILE

(ITALIE)
Università di Pisa
focarilepasquale@gmail.com

L'albero genealogico in Toscana fra XVI e XVIII secolo. Iconografia e significato politico

La comunicazione intende contribuire al dibattito sul tema "Rappresentare il passato", riflettendo su un (sotto)genere artistico concepito espressamente per rappresentare l'identità di una casato nobiliare sfruttando il potere nobilitante del suo passato.

Attraverso l'analisi iconografica di un piccolo campione di alberi genealogici (dipinti o incisi), esemplificativi della produzione toscana fra XVII e XVIII secolo, si cercherà di mettere in evidenza in che modo il ceto nobiliare toscano scelse di rappresentare il proprio passato per affermare la propria identità nei secoli fra granducato mediceo e lorenese. L'aderenza a uno schema iconografico di origine cinquecentesca, emerso in concomitanza coi dibattiti sull'identità nobiliare dopo l'affermazione del principato mediceo e diffusosi attraverso le incisioni con alberi genealogici corredanti le genealogie di Scipione Ammirato (*Delle famiglie nobili napoletane* e *Delle famiglie nobili fiorentine*, 1580 e 1615); l'accorta selezione dei dati storico-genealogici tradotti in immagini e simboli (e la conseguente esclusione di altri); l'esposizione congiunta con ritratti di famiglia e stemmi inquartati negli ambienti domestici più aperti alla frequentazione pubblica, sono tutti elementi che sostengono una lettura in chiave politica dell'albero genealogico, offrendo un valido esempio di uso strumentale del passato attraverso gli oggetti d'arte.

The genealogical Tree in Tuscany between the sixteenth and eighteenth centuries. Iconography and political meaning

This communication aims to give a contribution to the panel discussion "Representing the Past", reflecting on an artistic subgenre specifically created to represent the identity of a noble family using the ennobling power of its past. Through the analysis of a small sample of genealogical trees, painted or engraved in Tuscany between the seventeenth and eighteenth centuries, we will reflect on the strategies adopted by the Tuscan patriciate under the Medicean and Lorenese grand dukes in order to fashion its past and display its noble identity. The adherence to a sixteenth-century iconographic scheme originated by the debates on true nobility that followed the settlement of the Medici grand duchy; the launch

and wide circulation of that iconography through the engravings accompanying two collections of genealogical accounts of noble families by Scipione Ammirato (*Delle Famiglie Nobili Napoletane* and *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*, 1580 and 1615); the accurate selection of historical and genealogical data to be represented on trees (and the consequent exclusion of others); the display of large-size paintings next to family portraits and coat of arms in the public spaces of noble houses; all these elements contribute to validate a political interpretation of genealogical trees, giving us a precious example of how the past of a noble family was represented and instrumentalized by art objects.

VALENTINA FRATICELLI

(ITALIE)
Università di Chieti-Pescara
valefraticelli@libero.it

Scrivere la storia dell'arte. I disegni di Cavalcaselle e Crowe e la genesi della "A new History of Painting in Italy"

Nel 1864 furono pubblicati i primi due volumi della *A new History of Painting in Italy*, frutto della collaborazione tra Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe. La portata rivoluzionaria della metodologia d'indagine dei due studiosi, basata sulla realizzazione di disegni dal vero dei monumenti per studiarne le fattezze e analizzarne i caratteri stilistici e tipologici, è stata più volte sottolineata ma solo in parte indagata attraverso l'analisi di alcuni nuclei di disegni della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

La singolare natura di questi fogli, in cui convivono testo e immagine, oltre a trarre informazioni preziosissime sui monumenti in oggetto, consente di indagare la natura dell'approccio dei due studiosi all'opera d'arte rendendo chiaro il processo di genesi della loro *Storia della pittura in Italia*, che si sviluppa in tre fasi: osservazione dell'opera dal vero, disegno dell'opera, riflessioni e scambio di idee appuntate sul foglio. Mai analizzato nella sua interezza, in questa sede si propone un'analisi del nucleo di disegni tratto dalla Biblioteca Marciana di Venezia raffiguranti opere medievali tratte dalla città di Roma, e proporre così una riflessione sull'importanza del disegno non soltanto per l'incommensurabile valore documentale in relazione al monumento e ai suoi cambiamenti attraverso i secoli, ma in quanto strumento metodologico per lo studio della storia dell'arte.

Écrire l'histoire de l'art. Les desssins de Cavalcaselle et Crowe et la genèse de «A new History of Painting in Italy»

En 1864 ont été publiés les premiers deux volumes de *A new history of painting in Italy*, collaboration entre Giovanni Battista Cavalcaselle et Joseph Archer Crowe. L'impact révolutionnaire de la méthode d'enquête des deux savants, fondé sur la réalisation des dessins d'après nature des monuments afin d'étudier leurs caractéristiques stylistiques et typologiques, a été souligné à plusieurs reprises mais seulement partiellement étudié à travers l'analyse des certains groupes de dessins préservés dans la Biblioteca Nazionale Marciana de Venice. Le caractère unique de ces dessins, où coexistent texte et image, nous donne de précieux renseignements sur les monuments et permet d'examiner la nature d'approche des deux savants à l'œuvre d'art, et donc le processus de la genèse de *La storia della pittura in Italia*; celui se développe en trois phases: observation de l'œuvre d'après nature, dessins de l'œuvre, réflexions et échange d'idées annotées sur la feuille. Le but de mon discours est une analyse des dessins qui représentent les œuvres médiévales de Rome, et donc réfléchir sur l'importance du dessin soit pour la valeur documentaire pour ce qui concerne le monument et ses changements à travers les siècles, soit comme outil méthodologique pour l'étude de l'histoire de l'art.

MILAN GARCIN

(FRANCE)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense / École du Louvre
milan.garcin@recherche.ecoledulouvre.fr

Francis Bacon – Arthur Cravan: le mythe fondateur méditerranéen et le rôle de l'historien de l'art

Le rapport intime qu'a entretenu Bacon avec la Méditerranée est particulièrement remarquable; non seulement parce qu'il y a longtemps séjourné, mais aussi parce qu'il y a trouvé une source fondamentale dans ses réflexions esthétiques. La mer, à la fois comme vecteur psychanalytique, mais aussi comme intermédiaire entre la terre et l'horizon, est particulièrement présente dans une série d'œuvres réalisées dans l'année 1952, représentant des paysages du sud de la France. Si l'on lit ces œuvres avec un regard philosophique, il apparaît que l'artiste s'attache à donner à voir un moment qui correspond à une tradition qui prend racine dans l'antiquité méditerranéenne (aristotélisme, plotinisme, néo-platonisme) et qui trouve de nombreuses occurrences dans l'histoire de la peinture: la trinité terre-mer-ciel posée comme la représentation d'un modèle métaphysique.

A travers une comparaison entre cette série de toiles quasi-inédites de l'artiste et celle d'Arthur Cravan, nous nous attacherons à l'exploration des possibilités iconographiques de ce moment philosophique. Ainsi, nous nous évertuerons à mettre en évidence leur préoccupation commune: un rapport au monde empreint d'un vécu du territoire méditerranéen, de son histoire, ainsi que des paradigmes philosophiques que ce dernier a vu naître. Quel est alors le point de rencontre de ces deux images, entre elles et vis-à-vis de cette iconographie particulière dans l'histoire? Quelle part du passé donne-t-elle à voir? Quel rôle l'histoire de l'art peut-elle jouer dans leur rapprochement, fondamentalement formel et spéculatif, et quelles leçons doit-elle en tirer afin de définir sa propre méthode de travail pour écrire l'histoire des images, et ainsi, en transgressant le rapport chronologique du présent au passé, déterminer les outils de sa lecture, afin de la transmettre, la construire, la comprendre?

Francis Bacon – Arthur Cravan: the Mediterranean founding myth and the art historian's role

Bacons intimate's relationship to the Mediterranean Sea is remarkable; initially because he lived near to it for long years, but also because there he found a fundamental source to his aesthetic thoughts. The sea, as a psychoanalytic figure, but also as a link between the land and the horizon, is significantly present in a series of canvas, representing landscapes in the south of France (*Landscape, South of France,* 1952). If we look at these paintings in a philosophical way, we understand that the artist tries to offer a view, that refers to a tradition, rooted in the Mediterranean antique (Aristotelianism, Plotinism, Neoplatonism) and occurs currently in the history of paintings: the land-sea-sky trinity as a metaphysical model.

By a comparison between these very unusual canvases of the painter, and the painting of Arthur Cravan (*La silhouette bleue, Nice,* 1914), we will explore the iconographical possibilities of this philosophical moment. By this study we will try to show their common preoccupation: a relationship to the world, marked by their similar experience of the Mediterranean territory, its history and the philosophical paradigms which were born in these spaces. What is, then, the meeting point of these paintings, among themselves but also as regards this particular iconography? Which part of the past do they show? Which role can art history play, even if the confrontation is formal and speculative? Which lesson must art history take, as a discipline, in order to define its own way to investigate, to write the history of images, and, thereby, transgressing the chronological relevance of the present to the past, to determinate the tools to read this history, to transmit it, to construct and to understand it?

BRUNO GRIMM

(ALLEMAGNE)
Ludwig-Maximilians-Universität München
brunogrimm@gmx.de

Pompeian art in the nineteenth century France – escapism or political program? The example of the "Maison Pompéienne" by Jérôme Napoléon and its atrium depicted in Gustave Boulanger's painting

Pompeian art and architecture takes a special place amongst the reception of Greek and Roman antiquity in nineteenth century. Painters such as Jean-Léon Gérôme or Théodore Chassériau meticulously studied the newest archeological publications by François Mazois, William Gell or August Mau. Alfred Normand even built a Maison Pompéienne for Jérôme Napoléon, cousin of emperor Napoleon III, in Paris. This house was equipped with paintings by Chassériau, Gérôme and Ingres, its architecture reflected the Pompeian Villa of Diomedes and the House of Pansa, the frescoes were executed in Pompeian style. For the inauguration on February 14, 1860, there have been performed the play *Joueur de flute* by Émile Augier and *La femme de Diomède* by Théophile Gautier in the new atrium. The inauguration was attended by Napoleon III.

Gustave Boulanger referred to this scenery in his painting *Répetition du "Joueur de flûte" et de "La femme de Diomède" chez le prince Napoléon* (1861). He depicted amongst others Gautier and Augier in ancient gowns inside the atrium. At the same time this setting refers to his own painting *Répetition théâtrale dans la maison d'un poète romain* (1855), which is set in Pompeii.

The boundaries between antiquity and present seem nearly to be cancelled in this painting, ancient and modern imperial lifestyle seem to coincide. This strategy and its political implications will be presented in the paper.

Arte Pompeiana nell'Ottocento francese: evasione dalla realtà o programma politico? L'esempio della casa Pompeiana di Girolamo Bonaparte e del suo atrio, rappresentato nel quadro di Gustave Boulanger.

Scene di genere dell'antichità ricorrono spesso nel primo cinema italiano e nel cosidetto *film d'arte*, come per esempio *Gli ultimi giorni di Pompei*, oppure altri film sugli imperatori romani, fino a *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Qualche volta la struttura narrativa viene perfino interrotta per mostrare scene di genere. Anche la vita quotidiana contemporanea a volte si confonde deliberatamente con la vita dell'Antichità. Questo argomento è discusso nella mia dissertazione sul primo cinema italiano e i suoi precedenti programmi visivi nel tardo Ottocento in pittura, illustrazioni, lanterna magica ed altri mezzi. In un saggio successivo vorrei concentrarmi sulla raffigurazione di scene di genere dell'Antichità romana nella pittura dell'Ottocento, specialmente sulla trasgressione intenzionale dei confini tra l'Antichità e il presente.

Arte Pompeiana e architettura sono di interesse particolare per la ricezione dell'Antichità romana e greca nell'Ottocento. Pittori come Jean-Léon Gérôme o Théodore Chassériau studiavano meticolosamente pubblicazioni recenti di archeologi come François Mazois, William Gell o August Mau. L'architetto Alfred Normand costruì perfino una *Maison Pompéienne* per Girolamo Bonaparte, cugino dell'imperatore Napoleone III, a Parigi. Questa casa venne allestita con pitture di Chassériau, Gérôme ed Ingres. La sua architettura rifletteva la Villa di Diomede e La Casa di Pansa di Pompei, i suoi affreschi furono eseguiti nello stile pompeiano. Per l'inaugurazione il 14 Febbraio 1860 le opere di teatro *Le joueur de flûte* di Émile Augier e *La femme de Diomède* di Théophile Gautier furono messi in scena nell'atrio. Napoleone III partecipò all'inaugurazione. Gustave Boulanger si riferisce a questo scenario nel suo dipinto *Répetition du "Joueur de flûte" et de "La femme de Diomède" chez le prince Napoléon* (1861). Tra l'altro ritrae Gautier ed Augier in toga nell'atrio. Allo stesso tempo questo quadro si riferisce al suo *Répetition théâtrale dans la maison d'un poète romain* (1855), situato a Pompei.

I confini tra Antichità e presente sembrano quasi cancellati in questo dipinto, e gli stili di vita antica e moderna imperiale sembrano coincidere. Questa strategia e le sue implicazione politiche saranno tema della presentazione.

CLAUDE IMBERT

(FRANCE)
École Normale Supérieure
claude.imbert@ens.fr

Brèves notes sur un propos de Manet :
« Je voudrais être le saint François de la nature morte »

« Vous savez, j'aimerais être le Saint François de la nature morte (Manet, à Charles Toché, Venise, 1853) ». Il ne s'agit pas prendre à la lettre cette boutade, mais d'en projeter le paradoxe sur deux singularités de la peinture de Manet. Au *premier chef* la fonction des natures mortes dans les tableaux des années 1860 – dont le *Déjeuner sur l'herbe*, où la nature morte a donné, après hésitation, le titre du tableau. Elle y introduit un montage d'emprunts tirés de Raphaël, Giorgione et Rembrandt. Mais *non moins*, et indissociable de la précédente singularité, un enrichissement du regard dont on peut suivre les étapes expérimentales à partir des portfolios de gravures.

Lors de son séjour à Rome (1928-1829), Aby Warburg confie à son journal un éloge inattendu, récurrent, bouleversant de Manet, outrepassant de beaucoup l'identification d'un thème antique dans le *Déjeuner sur l'herbe* : « Manet marche devant moi en me guidant de son flambeau, et je le suivrai [...] Manet, manebit (en date du 2 février 1929, édition Maurizio Ghelardi) ».

Warburg relève, en un terme typique de ses néologismes composites, « les droits de l'homme de l'œil ». Il prend en compte la modalité de l'œuvre dans une série opposant la sculpture, les bas-reliefs et le champ visuel de la gravure ou de la peinture, et y relève la possibilité d'un montage cinématographique. S'y précise ce Nachleben immanent au projet Mnémosyne. Une reproduction du *Déjeuner sur l'herbe* organise la page 55 du dossier publié. On confrontera deux manières de transformer, enrichir et s'approprier la mémoire de l'Antique, certes différentes – mais moins qu'il semblerait d'abord.

A short Note about Manet's Assertion
"I wish to be the Saint Francis of Still-life"

"You know, I wish to be the Saint Francis of still-life (Manet to Charles Toché, Venice, 1853)". This presentation does not aim to question an enigmatic wording, but to project its paradox on two features of Manet's painting. *First*: the role attributed to still-lifes in his canvases of the 1860s – among which *The Luncheon on the Grass*, to which, after hesitation, the still-life gave a title. It introduces a montage of borrowings from Raphael, Giorgione and Rembrandt. *Equally important*, a second feature will be enhanced. Although less noted it is nearly connected to the preceding: an enrichment of the gaze whose experimental working may be followed from Manet's first engravings.

Aby Warburg's diary, written during his last travel to Rome (1928-1829) declares an unexpected, recurring and vivid praise of Manet, widely overpassing the mere presence, known for long, of a classical schema inserted in the *Luncheon on the Grass*: "Manet walks ahead, he guides me as a torch, and I shall follow him [...] Manet manebit (February 2, 1929, Maurizio Ghelardi ed.)".

Warburg underlines, through one of his favourite elaborate neologisms, "the human rights of the eye", he takes in account the *mood* of the painting and considers the specificity of what is required from the spectator by sculpture, relief, or plane image as well as the resources of cinematographic montage. The notion of *Nachleben*, immanent to the *Mnemosyne* project, did benefit of such precision. A reproduction of Manet's *Luncheon on the Grass* is at the centre of page 55 of the *Mnemosyne* published archive. Two ways of transforming, updating, appropriating cultural memory will be compared – no doubt different but less diverging than might have been surmised.

NIKOLAS WERNER JACOBS

(ALLEMAGNE)
Ludwig-Maximilians-Universität München
nikolaswernerjacobs@gmail.com

Der legitime Erbe. Jawlenskys Selbstbildnisse als gemalte Genealogie des Künstlers

Alexej Jawlensky malte in seinem Leben nur neun Selbstbildnisse, womit ihnen zahlenmäßig nur eine untergeordnete Rolle in seinem Werk zukommt. Gerade jedoch in seiner Münchner Zeit, in der allein sieben Bilder dieser Gattung entstehen, kommt den Selbstbildnissen eine zentrale Bedeutung zu. In der Forschung wurden diese bislang vor allem als expressive Selbstbefragungen des Künstlers gedeutet. Anhand neuer Quellen bzw. einer Neubefragung bereits bekannter Quellen möchte ich diese Sichtweise um einige Aspekte ergänzen und in Teilen korrigieren.

Bei diesen Quellen handelt es sich insbesondere um Fotografien, die Jawlensky und sein Umfeld in Interieur- und Atelierszenen zeigen. Die auf den Aufnahmen zu erkennenden Kunstdrucke geben neue Einblicke in die Kenntnisse und Interessen des Malers und belegen in der Zusammenschau mit seinen wenigen überlieferten Äußerungen, dass Jawlensky sich intensiv mit neuerer, vor allem aber auch älterer Kunst auseinandersetzte und diese kontinuierlich für sein eigenes Werk rezipierte. Eine Sonderrolle kommt hierbei den Arbeiten von Diego Velázquez und Paul Cézanne zu. Durch kunsthistorische Vergleiche sowie die Rekonstruktion von Jawlenskys Kenntnis einzelner Werke von Velázquez und Cézanne wird belegt, dass sich der Maler gerade diesen beiden Vorbildern künstlerisch verpflichtet fühlte. Diese Beobachtung mündet in meiner These, dass Jawlensky sich für Selbstbildnisse aus den Jahren 1911 und 1912 bewusst Werke der gleichen Gattung von Velázquez und Cézanne als motivisches Vorbild nahm, um sich selbst als „legitimen" Erben dieser Maler darzustellen.

Jawlenskys Arten der Aneignung und Transformation der Vergangenheit sind dabei bemerkenswert: Einerseits legt er in diesen Selbstbildnissen seine malerische Herkunft offen, andererseits präsentiert er sich durch die eigenständige Verarbei-

tung der Vorbilder auch als Erneuerer und vorläufigen Höhepunkt dieser von ihm selbst konstruierten Traditionslinie. Diese „gemalte Genealogie“ der Künstler dient daher nicht allein dem Bezug auf die Vergangenheit, sondern auch deren Vergegenwärtigung und Fortführung und stellt ein selbstbewusstes Postulat des Malers dar.

The legitimate heir – Jawlensky's self-portraits as a painted genealogy of the artist

Alexej Jawlensky painted only nine self-portraits, a relatively small number within his oeuvre. But his time in München became one of the most productive within this genre, leading to the production of seven of them during this period. So far these paintings have been predominantly interpreted as expressive self-reflections of the artist. Yet novel interpretations of existing sources, along with analyses of new sources, will bring rectifications to this point of view.

These sources are in particular photographs showing Jawlensky and his entourage in the artist's workshop and other interiors. On these photographs one can recognize art prints which are useful to reconstruct Jawlensky's knowledge and interests; from these findings, as well as some of his few comments on art, it is obvious that Jawlensky did not only intensively adopt modern but additionally and especially old art for his own work. In this context the paintings of Diego Velázquez and Paul Cézanne play a major role. The comparison of Jawlensky's paintings with those of these two artists and the reconstruction of Jawlensky's knowledge about their works prove that he felt obliged to the artistic tradition of those two predecessors. Based on this observation I postulate my key assumption that Jawlensky chose self-portraits by Velázquez and Cézanne as models for his own ones in the years 1911 and 1912 to present himself as the "legitimate" heir of these two famous predecessors.

Jawlensky's ways of adopting and transforming the past are remarkable in this regard: on the one hand he unveils in these self-portraits his artistic ancestry, and on the other hand he appears due to his independent transformation of the existing models as an innovator and even attempts to establish a new summit in the line of tradition he had constructed himself. The "painted genealogy" of these artists therefore serves not only as a reference to but also as a continuation of the past and represents a self-confident statement of the artist.

NOÉMI JOLY

(FRANCE)
Université Paris-Sorbonne
noemijoly@yahoo.fr

Un optimisme sceptique ? Le groupe ZERO à l'épreuve de la technique, entre répétition, innovation et anachronisme

Au printemps 1961, Klaus Jürgen-Fischer, artiste, critique d'art et rédacteur en chef des magazines d'art allemands *Vernissage* et *Das Kunstwerk* publie un long article à teneur polémique sur les « Nouvelles Tendances (Neue Tendenzen) ». Y sont entre autres annexés les travaux de Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Yves Klein, Jean Tinguely, Jesús Rafael Soto, Almir Mavignier, Otto Piene, Heinz Mack, Günther Uecker, soit autant d'artistes associés à la mouvance ZERO, comme allait le confirmer, deux mois plus tard, la parution du troisième et dernier numéro de la revue éponyme.

Si Jürgen-Fischer pose la question de la nouveauté à propos d'œuvres qui, par la recherche d'un « nouvel ordre formel » font rupture avec l'art informel c'est, paradoxalement, pour leur dénier ce caractère novateur ou, plus précisément, pour nuancer la radicale originalité des œuvres et les ancrer dans une foisonnante généalogie. La réception de l'article entraîne une virulente controverse par tribunes interposées. Il nous est ainsi permis de saisir en quels termes la question de l'appropriation et de la répétition est alors énoncée, bien avant la vindicte de Peter Bürger sur la néo-avant-garde, dont la discussion alimente une large part des études critiques et historiques sur l'art européen des années 1950-1960.

En effet, au-delà de l'impression de « déjà-vu », Jürgen-Fischer regrette que les œuvres ne soient pas à la hauteur de la réalité technique de l'époque et du passage à l'électronique. Parallèlement à ce constat de l'infériorité des arts du point de vue du progrès technologique, il est suggéré que ces œuvres luminocinétiques trahissent une attitude anachronique au réel parce que réminiscente d'un monde empreint de magie. Partant, vibration, anachronisme, récursivité deviendraient les symptômes d'un dégagement hors de l'histoire. De la collision entre nouveauté et répétition se dégage donc un temps mélangé, sinon désorienté, qui nous paraît révélateur d'un optimisme sceptique. Aussi est-ce à l'examen de certaines œuvres exposées sous la tutelle du groupe ZERO et à l'étude de leur réception que nous souhaiterions consacrer notre intervention dans le cadre de la 14ème École de Printemps.

A sceptical optimism? ZERO seen in the light of technology : between repetition, innovation and anachronism

In the spring of 1961, artist, art critic and chief editor of German art magazines *Vernissage* and *Das Kunstwerk*, Klaus Jürgen-Fischer, published a comprehensive but nonetheless controversial article about the "New Tendencies (*Neue Tendenzen*)". Works of Lucio Fontana, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Yves Klein, Jean Tinguely, Jesús Rafael Soto, Almir Mavignier, Otto Piene, Heinz Mack, Günther Uecker were associated with this innovative artistic trend, all of whom were also to be incorporated in the ZERO movement, as borne out a few months later by the third and last issue of the eponymous journal.

While questioning the notion of newness regarding a few works of art which depart from prevailing Art Informel, Jürgen-Fischer denies their creative features or, to be more accurate, moderates their radical originality to anchor them in an extensive genealogy. The reader response to this article stirs up a fierce controversy through columns in newspapers. We are thus entitled to grasp how both issues of appropriation and repetition in art were outlined well before Peter Bürger castigated the neo-avant-garde in a famous essay which still informs many critical and historical studies on Postwar European art.

Indeed, beyond a certain sense of *déjà vu*, Jürgen-Fischer bemoans that these works of art fall short of the technical realities of their time which are characterized by a transition to electronics and information. In parallel with the observation of the inadequacy of arts compared to the technological breakthrough, it is suggested that these light-and-movement activated works of art might testify to an anachronistic approach to reality somehow harking back to a world tinged with magic. Subsequently, vibration, anachronism, recursiveness would be symptomatic of a withdrawal from history. An intermingled notion of time emerges from the collision between originality and repetition. This disoriented expression of time might be indicative of a sceptical optimism. Therefore, during the 14th Springtime Academy, I would like to devote my speech to the survey and the reception of some works of art exhibited under the banner of ZERO.

AKIKO KOBAYASHI

(SUISSE)
Université de Lausanne
YFA55434@nifty.com

Le *Lever du Soleil* et *Le Coucher du Soleil* de François Boucher

François Boucher travailla pour la manufacture de Beauvais entre 1734 et 1755. Le peintre, avec son excellent talent pour le genre pastoral, réalisa avec succès les modèles de six tentures s'accordant au répertoire traditionnel de Beauvais.

Vers 1752, Boucher eut la chance pour la première fois d'élaborer les modèles destinés à être tissés aux Gobelins, une manufacture plus prestigieuse, où on tissait d'ordinaire des tentures du « grand genre ». C'est une commande privée de Madame de Pompadour : le *Lever du Soleil* et le *Coucher du Soleil* (les tapisseries ont disparu). Les modèles à la Wallace Collection furent exposés au salon de 1753 et le tissage s'acheva en 1754. Dans ces pièces, il y a plusieurs points de référence apparents à de fameuses œuvres du passé, de l'Antiquité et la Renaissance à la période baroque. Signalons la figure d'Apollon du *Lever* qui se réfère à la sublime figure de l'*Apollon* de Belvédère ; les nymphes sont peintes avec la grâce de Raphaël de *Galatée* ; la posture dynamique d'Apollon du *Coucher* et le riche coloris s'apparentent à ceux de Titien de *Bacchus et Ariane* ; la mise en scène fluide se souvient du Rubens de l'*Arrivée* de la *Vie de Marie de Médicis*. Boucher élabora ainsi comme une sorte de catalogue par excellence illustrant chacun des mérites des chefs-d'œuvre reconnus. Quelle était son intention ?

Il me semble que le choix des œuvres que Boucher s'était appropriées s'expliquerait par son ambition de démontrer son talent de peintre universel, ou de « peintre parfait » comme le décrit Roger de Piles. D'ailleurs, les deux œuvres renvoient également au passé de la monarchie sous le Roi-Soleil avec la grotte de Téthys à Versailles. Il s'agit, pour Boucher de vouloir surpasser le passé ou le moderniser. En 1752, l'année où le *Coucher* s'acheva, Charles Coypel, premier peintre du Roi, mourut. Boucher aurait lancé un défi pour monter au sommet. Grâce à ses ambitieuses créations, en 1755, Boucher eut l'honneur d'être désigné comme inspecteur aux Gobelins.

***The Rising of the Sun* and *The Setting of the Sun* by François Boucher**

François Boucher supplied tapestry cartoons for the Beauvais tapestry manufactory between 1734 and 1755. With his extraordinary talent for pastoral subjects, Boucher designed, with great success, a total of six suites of tapestries which go well with the traditional repertoire of the Beauvais tapestry.

Around 1752, Boucher had the chance, for the first time, to execute the tapestries cartoons intended to be weaved at the more prestigious tapestry manufactory, Gobelins, where the tapestries of the "Grand Genre" were usually woven. It was a private commission from Madame de Pompadour: *The Rising of the Sun* and *The Setting of the Sun* (the tapestries have since disappeared). The cartoons now in the Wallace Collection were exhibited at the Salon of 1753 and the weaving was completed in 1754.

In these paintings, several points of reference to famous works of the past, of antiquity, the Renaissance and the Baroque period are apparent. Note that the figure of Apollo in *The Rising of the Sun* refers to the sublime figure of the *Apollo Belvedere*; nymphs are painted with the grace of Raphael's *Galatea*; the dynamic posture of Apollo in *The Setting of the Sun* and the rich colours are akin to those of *Bacchus and Ariane* by Titian; the fluid movement of the setting is reminiscent of *The Arrival of Marie de Medici at Marseilles* by Rubens. In this way, Boucher elaborated a kind of catalog of excellence by illustrating each of the merits of well-known masterpieces of the past. What was his intention?

It seems that the choice of works that Boucher appropriated is explained by his ambition to demonstrate his talent as an universal painter, or as the "peintre parfait" as described by Roger de Piles. Moreover, *The Rising of the Sun* and *The Setting of the Sun* also refer to the monarchy of the Sun King with the *Grotto of Tethys* at Versailles. It suggests his intention to surpass or modernize the past. In 1752, the year when *The Setting of the Sun* was painted, Charles-Antoine Coypel, First Painter of the King, died. Boucher must have launched a challenge to reach the top among the rivals of his generation. Thanks to his ambitious creations, in 1755, Boucher had the honor to be appointed as inspector at the Gobelins.

DESMOND-BRYAN KRAEGE

(SUISSE)
Université de Lausanne
dbkraege@yahoo.com

Temporality and the representation of architecture:
Hubert Robert, antique temples and a chapel in Versailles

Hubert Robert – a painter who represented ancient ruins, but also buildings of his own time and imaginary architecture which is difficult to situate temporal-

ly – has left us many works which relate to the past. A painting in Dijon has been known for two centuries as *L'intérieur d'un temple antique* and has been compared – strangely – to the Pantheon or to the Palazzo dei Conservatori. In fact, the interior represented is neither antique nor Renaissance: it is the Chapelle des Catéchismes of the church of Saint-Louis in Versailles. Although this chapel was built by Louis-François Trouard in the 1760s, shortly before a drawing by Robert which served as a model for the painting, it is not altogether paradoxical that it should have been thought to be an antique temple: Trouard would probably have been proud that his chapel had been mistaken for such a building, and the painter transformed the interior to make it look more antique, as can be seen through a comparison with a view of the same interior by his main rival, Pierre-Antoine Demachy. Most importantly, in his drawing, Robert places figures in ancient dress, an antique statue and a seemingly pagan ceremony in this eighteenth-century catholic chapel. The subsequent painting is temporally less clear, as modern clothes have appeared on some figures. However, other antique elements remain, including the libation, making this picture somewhat ambiguous. This discussion is further complicated by the fact that the picture has a pendant representing the Roman baths in Paris used as stables in the eighteenth century: Robert thus shows us both a Roman interior as it was used in his own day, and its opposite, a contemporary interior set in Roman times. Thus our painting has a very complex relation to temporality, and our proposal is to develop and clarify the themes which have been briefly exposed here, so as to reach conclusions which may be more generally applicable to other works by Robert and other artists of his day.

Temporalité et représentation de l'architecture :
Hubert Robert, l'Antiquité et une chapelle versaillaise

Hubert Robert – un peintre qui a représenté des ruines antiques, mais également des édifices de son époque et des architectures imaginaires difficiles à situer temporellement – nous a laissé de nombreuses œuvres en rapport avec le passé. Un tableau conservé à Dijon est connu depuis deux siècles sous le nom *L'intérieur d'un temple antique*, et a été comparé – étonnamment – au Panthéon et au Palais des Conservateurs. En réalité, l'intérieur qu'il représente ne date ni de l'Antiquité ni de la Renaissance : il s'agit de la Chapelle des Catéchismes de l'église Saint-Louis de Versailles. Malgré le fait que cette chapelle fut construite dans les années 1760 par Louis-François Trouard – peu de temps avant que Robert en fasse un premier dessin dont la composition est reprise par le tableau – il n'est pas entièrement paradoxal qu'on l'ait pris pour un temple antique : Trouard aurait probablement été fier que sa chapelle ait été confondue avec un édifice de ce type, et le peintre a transformé l'intérieur afin de lui conférer une importance plus antique, comme on peut le voir par une comparaison avec une vue du même espace par son principal rival, Pierre-Antoine Demachy. D'une manière encore plus importante, Robert place dans son dessin des figures habillées à l'antique, une statue ancienne, et une cérémonie qui semble païenne, tout ceci dans l'intérieur de cette chapelle catholique du XVIIIe siècle. Le tableau de Dijon est moins clair temporellement, étant donné que certaines des figures y portent des costumes plus récents. Cependant, d'autres éléments antiquisants – dont la libation – restent présents, rendant cette image quelque peu ambiguë. La discussion se complexifie encore lorsqu'on sait que le tableau a un pendant représentant les Thermes de Cluny à Paris, utilisés comme écurie au XVIIIe siècle : Robert nous montre donc à la fois un intérieur romain tel qu'il était à l'époque moderne, et son contraire, un intérieur de son époque placé à l'époque romaine. Ces œuvres ont donc un rapport très complexe à la temporalité, et nous nous proposons de développer et clarifier les thèmes qui ont été brièvement présentés ici, afin d'atteindre des conclusions qui pourront être applicables – de manière plus générale – à d'autres œuvres de Robert et de ses contemporains.

PAULINE LAFILLE

(FRANCE)
ENS / EPHE / Université Paris-Sorbonne
pauline.lafille@gmail.com

La scène de bataille renaissante à l'épreuve du XXe siècle :
ce que l'idéologie fait à l'histoire de l'art

L'histoire du XXe siècle, marquée par les deux guerres mondiales et par une violence dans les conflits jamais encore atteinte auparavant, tant dans les combats que dans le traitement des populations civiles, a modifié le regard occidental sur la guerre et a donné naissance à un pacifisme extrêmement profond. Ce renversement idéologique vers le pacifisme, après le militarisme nationaliste du début du XXe siècle, s'est accompagné dans les sociétés occidentales d'un délitement du lien entre la société et le militaire, qui s'est conclu en France par la fin du service militaire obligatoire (1997) et la professionnalisation de l'armée, mettant fin à deux siècles d'association entre citoyenneté et service armé. Cette longue mutation politique, idéologique et culturelle de l'Europe a influencé le regard des historiens de l'art européens sur les scènes de batailles plus anciennes.

Le caractère triomphal de la célébration militaire et l'absence de tout jugement moral sur l'événement dans les scènes renaissantes sont alors apparus incompréhensibles, voire insupportables, et ont été parfois réduits à une expression de complaisance politique appuyée sur une idéalisation formelle. Le « silence des peintres » renaissants (P. Dagen) sur la cruauté de la guerre a également conduit à une survalorisation des rares exemples de mises en scène en apparence moins idéalisées, alors jugées plus réalistes, seulement car elles semblent rejoindre notre position moderne où l'artiste contemporain est un témoin engagé de l'événement. On montrera ainsi les différents traits par lesquels notre sensibilité actuelle aux malheurs de la guerre et l'éloignement des conceptions guerrières de l'époque renaissante ont marqué le questionnement historiographique sur les enjeux politiques et esthétiques des images de la guerre à la Renaissance : par l'analyse de quelques jugements ou ouvrages fondamentaux sera ainsi mise en valeur la récurrence d'un tel positionnement idéologique, parfois inconscient, aux importantes conséquences méthodologiques.

Scene di battaglia cinquecentesche nello specchio del Novecento: ideologia e storia dell'arte

La storia del Novecento ha cambiato lo sguardo degli Europei sulla guerra e le loro relazioni con il campo militare: la violenza inedita delle due guerre mondiali, nel modo di combattere, nella scala dei conflitti e anche nelle conseguenze sulle popolazioni civili, la crescente mediatizzazione delle guerre e la velocità dello scambio delle informazioni e delle immagini, hanno provocato una svolta ideologica che ha fatto della posizione pacifista e della denuncia della guerra, prima minoritarie, un'opinione ampiamente condivisa e considerata universale. Inoltre, la professionalizzazione degli eserciti e la sospensione del servizio militare obbligatorio in diversi paesi europei hanno ulteriormente svincolato le rimanenti relazioni dei popoli col militare.

La nostra riflessione cerca di studiare le conseguenze di quella svolta, politica, ideologica e culturale, nell'ambito accademico dello studio storico-artistico delle immagini di guerra del Rinascimento italiano. Il carattere trionfale della celebrazione militare, l'assenza di giudizio morale dimostrato nelle immagini sono infatti apparsi agli studiosi come tratti eticamente incomprensibili e a volte insopportabili. Paragonando la posizione degli artisti rinascimentali a quella dei pittori moderni, che hanno testimoniato di eventi contemporanei e che ne hanno denunciato le disgrazie, gli specialisti hanno considerato, in una visione progressista, gli aspetti crudi dei primi, apparentemente "realistici", quali fragili prove di una loro posizione etica rispetto al soggetto militare. La nostra sensibilità rispetto ai disastri della guerra ha orientato le problematiche tanto estetiche quanto politiche di diversi specialisti di storia dell'arte nello studio delle battaglie cinquecentesche. Speriamo di mostrare come questa ideologia pacifista, radicata anche inconsapevolmente, ha sostenuto una riflessione parzialmente anacronica sulle pitture rinascimentali, iscritte in un altro sistema di valori culturali e di codici figurativi.

GIULIA LOTTI

(ITALIE)
Università degli Studi Roma Tre
cv.giulia.lotti@gmail.com

Un artista in visita all'arte del passato, tra pittura e scrittura. Renato Guttuso, l'Ottocento francese e Paul Cézanne

Nel 1956 Renato Guttuso realizza una serie di nature morte dai richiami spiccatamente cézanniani, un esempio è dato dal lavoro intitolato *Brocca e piatto*. Analoghi e paralleli confronti diretti con le opere del pittore francese avvengono in scrittura. Nello stesso anno infatti Guttuso scrive due articoli dedicati a Paul Cézanne per la rivista "Il Contemporaneo", i quali, oltre a tracciare le linee di un profondo e ben organizzato ripensamento sull'arte del passato, si manifestano come un momento di meditazione sul lavoro di Cézanne anomalo rispetto alle circostanze dell'infuocato dibattito sull'artista avvenuto nel periodo tra le due guerre. L'occasione sopraggiunge con la visita della grande mostra ad Aix-en-Provence organizzata per i cinquant'anni trascorsi dalla morte dell'artista. Ad uno sguardo più ampio, la riflessione di Guttuso su Cézanne, artista spesso conteso tra astrattisti e realisti, ben si inscrive in un filone intenzionato a ricostruire una "nobile genealogia" del figurativismo. Il riferimento ad una certa pittura dell'Ottocento francese, rappresentata da artisti come Honoré Daumier, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, e in particolare dalla figura di Gustave Courbet per la sua consistenza politica, è ricorrente negli scritti del pittore siciliano come sostegno teorico alla validità della "via del realismo". L'intervento vorrebbe indagare il caso di Cézanne come analisi di un modello esemplare nel percorso di ripensamento di Guttuso alla storia dell'arte passata, tra opere e testi. Renato Guttuso, come tutti gli artisti, in tutti i periodi, si confronta con la storia dell'arte del passato, studiandola, indagandola e riscrivendola, con il suo mezzo, quello della pittura. Non solo. Come i critici e gli storici dell'arte, accompagna questo percorso con la scrittura, in una profonda e costante riflessione sul tema.

Between Painting and Writing: an Artist visiting the Art of the Past. Renato Guttuso, French nineteenth Century and Paul Cézanne

Renato Guttuso painted a series of still–lifes in 1956 that clearly recall Cézanne's works. The painting titled *Brocca e Piatto* is an example of such endeavour. These references and parallelisms to the French author can also be found in Guttuso's writings. In the same year, Guttuso writes two articles dedicated to Paul Cézanne for the journal "Il Contemporaneo". Those articles not only deal with a deep and well-structured reassessment of "the art of the past", but also show a deep consideration for Cézanne's work, unexpected considering the heated debate about the artist that took place between the two World's Wars. The excuse is the visit of the Aix-en-Provence exhibition organized for the fiftieth anniversary from the artist's death. In a broader view, Guttuso's thoughts on Cézanne, an artist competed by those favoring abstract art and those favoring realism, fit a trend devoted to rebuild a "noble-genealogy" of figurative arts. The connection with some exponents of the nineteenth century French painting, such as Honoré Daumier, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, and, in particular, Gustave Courbet for his political influence, is quite regular in Guttuso's papers as theoretical support to the "realism path" efficiency. The speech would like to investigate the case of Cézanne as an exemplar model in Guttuso's afterthought about past history of art, between artworks and texts. Renato Guttuso, as much as other artists, in every period, compares himself with past art, studying, investigating and rewriting it mostly with his own mean, painting. Not only. As done by critics and art historians, he associates his writings, in a deep and permanent reflection about this aspect of the artists' practice.

LÉONIE MARQUAILLE

(SUISSE)
Université de Genève
leonie.marquaille@gmail.com

Passé catholique, présent calviniste : la peinture d'intérieurs d'églises sous l'angle des confessions dans les Pays-Bas du Nord au XVIIe siècle

Si la Hollande calviniste est souvent opposée à la Flandre catholique, les recherches historiques récentes invitent à penser à nouveau frais la situation confessionnelle des Provinces-Unies au XVIIe siècle. L'instauration d'un gouvernement réformé dans les Pays-Bas du Nord à la fin du XVIe siècle n'eut pas un effet direct sur les comportements en matière de religion de la nation, qui ne devint pour majorité calviniste qu'à la fin du XVIIe siècle. Grâce au principe de la liberté de conscience et aux effets de la tolérance, plusieurs confessions subsistèrent et coexistèrent dans une terre désormais dirigée par un gouvernement réformé.

Parmi ces sectes, pour reprendre un terme du XVIIe siècle, les Catholiques ont occupé une place non négligeable sur un plan quantitatif, eu égard à une nouvelle structure ecclésiastique et à la proximité avec les terres flamandes restées catholiques.

Dans ce contexte confessionnel singulier, la peinture d'intérieurs d'églises, qui se développa sous le pinceau de Pieter Saenredam ou d'Emmanuel de Witte à partir des années 1630, soulève, par son objet même, plusieurs enjeux majeurs de l'opposition entre un passé catholique et un présent calviniste. L'appellation même de ce genre artistique porte à croire qu'il était destiné à la minorité catholique. Or, il n'en est rien puisque le blanchiment des murs et le retrait des images sont des témoins visuels des transformations d'anciennes églises catholiques en temples calvinistes. Toutefois, cette nouvelle forme de culture visuelle calviniste cohabite avec des vestiges du catholicisme, tels que des vitraux peints, des sculptures ou une architecture gothique. C'est cette fréquente cohabitation dans un contexte de coexistence confessionnelle qui demande à être appréhendée de manière plus approfondie. La vue architecturale n'engage-telle que l'église qu'elle représente dans sa temporalité actuelle et donc un regard spécifiquement calviniste ou autorise-t-elle aussi une réappropriation des espaces, fondamentalement ancrée dans le passé, au profit des Catholiques ?

Catholic Past and Calvinist Present: The paintings of church interiors in Seventeenth-century Northern Netherlands

Beyond the traditional separation between the calvinist Holland and the catholics Flanders, new historical researches have shown that the confessional situation of the Dutch Republic during the seventeenth century is much more complex. If the Netherlands were a calvinist country, the freedom of conscience guaranteed by the Union of Utrecht (1579) allowed numerous other religious communities to be tolerated. Among these religious communities, Catholics remained particularly numerous thanks to a new ecclesiastical structure and the proximity of catholics Flanders.

In this peculiar context, the paintings of church interiors, in which Pieter Saenredam or Emmanuel de Witte were specialized since the 1630s, raise the problem of the traditional opposition between the catholic past and the calvinist present. If the name of this *genre artistique* lets us believe that it was made for the catholic minority, we need to moderate this apparent interpretation. In fact, the whitening of the interior walls and the removal of images are linked to the transition from the old catholic churches to the calvinist ones. However this new form of visual culture is combined with remains of catholicism, as sculpture, stained-glass windows or gothic architecture.

This cohabitation, in the context of a multiconfessional society and religious tolerance, requires a better appreciation. Are these paintings exact representations of church interiors in the calvinist present or is it possible to consider a catholic interpretation, with a recovery of the churches, fundamentally linked to the past?

RAPHAËLLE MERLE

(FRANCE)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
rmerle@u-paris10.fr

Athènes versus Rome : imaginaire du voyage antiquaire, de 1670 à 1730

Entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle, Athènes devient une étape incontournable du voyage occidental dans le Levant, alors que la Grèce antique reste encore largement méconnue en Europe. Du séjour de Charles Olier de Nointel, en 1674, à la visite de Michel et Claude-Louis Fourmont, en 1729, la ville donne lieu à de nombreuses recherches, à plusieurs notes et à de multiples représentations qui témoignent d'un intérêt privilégié pour son antiquité. Il s'agit notamment de dessins, de gravures, ou encore de tableaux mettant en scène des panoramas, des vues urbaines, des vues totales ou partielles de monuments, des relevés de sculptures et d'inscriptions, ou encore des cartes et plans.

Quels sont les objets sélectionnés pour être dessinés, quel est le passé choisi pour être représenté et comment est-il représenté ? Comment ces images produites dans le cadre de ces voyages sont-elles réinterprétées et intégrées au contexte visuel et intellectuel européen de la période considérée ? Quels sont les acteurs de cette réinterprétation et de cette intégration ? En quelle mesure ces représentations soumises à un processus de resémantisation se dissocient-elles du regard porté sur les antiquités romaines, références culturelles prédominantes à cette époque qui font l'objet d'un recueil spécifique de la part d'Antoine Desgodets ?

En nous intéressant aux images rapportées dans le cadre de ces voyages et en analysant les représentations auxquelles elles donnent lieu dans un contexte d'arrivée européen, notre objectif est ainsi d'explorer les façons dont le passé antique d'Athènes est construit, mis en scène et transmis à la postérité à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle.

Atene contro Roma : le immagini di viaggio degli antiquari, 1670-1730

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, Atene diventa una tappa imprescindibile del viaggio occidentale in oriente, in un periodo durante il quale la Grecia antica era ancora largamente sconosciuta in Europa. Dal soggiorno di Charles Olier de Nointel nel 1674 alla visita di Michel e Claude-Louis Fourmont nel 1729, la città dà luogo a numerose ricerche, a vari appunti e molteplici rappresentazioni, che dimostrano un interesse privilegiato per la sua antichità. Si tratta in particolare di disegni, stampe, o ancora quadri che mettono in scena panorami, di vedute urbane, di vedute sia integrali che parziali di monumenti, di rilievi di sculture o iscrizioni, o ancora, di mappe e piante.

Quali sono gli oggetti scelti per essere disegnati? Qual è il passato scelto per essere rappresentato e com'è rappresentato? In che modo, queste immagini prodotte nel contesto di questi viaggi sono reinterpretate, e integrate nel contesto visuale ed intellettuale europeo del periodo considerato? Quali sono gli attori di questa reinterpretazione e di questa reintegrazione?

In quale misura queste rappresentazioni sottomesse ad un processo di risemantizzazione si dissociano dallo sguardo rivolto alle antichità romane, referenze culturali vigenti a quell'epoca e argomento di una raccolta specifica di Antoine Desgodets? Interessandoci alle immagini riportate durante questi viaggi e analizzandone le rappresentazioni prodotte al loro arrivo in Europa, il nostro scopo è quindi di esplorare i modi con cui il passato antico di Atene è stato edificato, messo in scena e trasmesso alla posterità, alla fine del Seicento e l'inizio del Settecento.

MAJA MICHALISZYN

(ROYAUME-UNI)
University of East Anglia
maja.michaliszyn@gmail.com

Pietro Longhi's strategies for dealing with the past in his Paintings of Piazza San Marco

Pietro Longhi is known as the painter of everyday life in the eighteenth-century Venice. However, at the beginning of his career, the young artist tried to establish himself as a historical painter, creating works such as the altarpiece for the Church of San Pellegrino (1732) and *The Fall of Giants* for Ca' Sagredo (1732). Longhi's early works draw upon the tradition of Venetian painting, represented by great masters such as Bellini, Titian, Tintoretto, and Veronese. However, by the 1740s, Longhi had abandoned historical painting and become a painter of small-scale scenes of Venetian interiors and street-life.

Longhi's paintings of Piazza San Marco show the artist positioning himself in relation to Venetian pictorial tradition. I will argue that, through these paintings, we can see the artist turning away from traditional conventions by abandoning perspective and omitting historical monuments. Longhi does not refer to the Classical or Byzantine architecture of the city present in the *vedute* – the wide-open vistas depicted by successful contemporary Venetian artists such as Canaletto. These views oriented viewers toward an illustrious and enduring architectural past in the present. Longhi close-up pictures of Venetian street-life brought attention to the present and the everyday. By reorienting his viewers towards contemporary quotidian life, Longhi forced them to look inward – to confront their past in the time of political and social tensions in the Republic.

Why did Longhi reject references to the past in his paintings? Could this have been due to a lack of artistic skills, as many scholars have suggested? Was he seeking to differentiate himself in a competitive art market? This paper argues that the new direction taken by Longhi's art towards scenes of contemporary Venetian life was a solution to the problems associated with being an artist working in a city haunted by the glories of the past.

Le strategie di Pietro Longhi per affrontare il passato nei suoi dipinti di Piazza San Marco

Pietro Longhi è noto come un pittore delle scene di vita quotidiana nella Venezia del Settecento. Tuttavia, all'inizio della sua carriera, il giovane artista provò a farsi un nome come pittore di dipinti storico-religiosi creando opere come la pala d'altare in chiesa di San Pellegrino (1732) e *La Caduta dei Giganti* (1734) in Ca' Sagredo. Le prime opere di Longhi attingono alla tradizione della pittura veneziana rappresentata dai grandi maestri come Bellini, Tiziano, Tintoretto e Veronese. Nonostante ciò, dal 1740, Longhi abbandona la pittura storico-religiosa e diventa pittore di piccole scene ambientate negli interni veneziani e nella pubblica piazza.

I dipinti di Piazza San Marco di Longhi mostrano la relazione dell'artista con la tradizione pittorica veneziana. In questa presentazione dimostrerò come attraverso le sue opere di genere, Longhi abbia voltato le spalle alle convenzioni tradizionali, abbandonando la prospettiva e omettendo i monumenti storici. In questo periodo, Longhi non fece infatti mai riferimento all'architettura storica della città, elemento chiave delle vedute – i panorami dipinti da affermati artisti contemporanei come Canaletto. Queste vedute riorientavano gli spettatori contemporanei a considerare l'illustre e durevole passato architettonico della città. I dipinti ravvicinati di Longhi della vita di strada a Venezia richiamavano l'attenzione sul presente e sulla realtà quotidiana. Posizionando i suoi spettatori verso la contemporaneità della vita quotidiana, Longhi li costringe a guardare verso sè stessi – ad affrontate il loro passato durante un periodo di tensioni politiche e sociali nella Repubblica.

Perché Longhi ha respinto i riferimenti al passato nelle sue opere? Forse a causa delle sue limitate capacità artistiche come suggeriscono tanti studiosi? Oppure l'artista cercava di distinguersi sul competitivo mercato d'arte del tempo? Questo lavoro si propone di dimostrare che la nuova direzione intrapresa da Longhi nella rappresentazione di scene di vita contemporanea a Venezia si configura come una originale risposta ai problemi di un artista operante in una città soffocata dal peso di un passato glorioso.

COSMIN MINEA

(ROYAUME-UNI)
University of Birmingham
ctm570@student.bham.ac.uk

André Lecomte du Noüy and the Creation of Romanian Architectural Heritage in the Late Nineteenth Century

The French architect André Lecomte du Noüy (1844-1914) was for three decades at the forefront of the first planned and consistent efforts to create and restore the "national" architectural heritage of the modern Romanian state. He heavily modified and even rebuilt anew monuments to create a type of neo-byzantine architecture that could be considered "specific" for the country, according to the standard European practices of the time, mostly those of his master, the famous Eugène Viollet-le-Duc. But towards the end of his career, he fell from grace with the younger Romanian architects, like George Sterian (1860-1936) or Constantin Baicoianu (1859-1929), who rushed to criticise what were seen as modifications or destructions of the country's past by a foreigner and who advocated a more unobtrusive way of restoration that would accordingly lead to a more faithful rendering of the past. The subsequent generations picked up the critiques and until recently the former favourite architect of the King became in everyone's eye the main enemy of historical Romanian architecture.

In my paper I aim to look beyond nationalist rhetoric and contextualise Lecomte du Noüy's activity as well as to reveal some implications that the debate on restorations had on concepts like "faithfulness" or "original state" and on the more general but elusive concept of "national patrimoine" for a new nation-state, that was building its identity out of a mixture of different cultural legacies.

André Lecomte du Nouÿ et la création du patrimoine architectural roumain à la fin du XIXe siècle

L'architecte français André Lecomte du Nouÿ (1844-1914) a été pendant trois décennies à la tête des premiers efforts planifiés et cohérents de création et restauration du patrimoine architectural « national » de l'État roumain moderne. Il a modifié fortement, voire reconstruit de fond en comble, les monuments pour créer un type d'architecture néo-byzantine qui pourrait être considéré comme « singulier » pour le pays selon les pratiques européennes standard de l'époque, notamment celles de son maître, le célèbre Eugène Viollet-le-DucToutefois vers la fin de sa carrière, il tombe en disgrâce auprès des architectes roumains plus jeunes, comme Gheorghe Sterian (1860-1936) ou Constantin Baicoianu (1859-1929), qui critiquent vivement ce qui leur apparaît comme des modifications ou des destructions du passé du pays par un architecte étranger. Ils proposent une façon plus discrète de restaurer qui doit aboutir à un rendu plus fidèle du passé national. Les critiques se perpétuent tout au long des générations suivantes et, jusqu'à récemment, l'ancien architecte favori du roi représente aux yeux de tous l'ennemi principal de l'architecture historique roumaine.

Dans ma présentation je vise à aller au-delà de la rhétorique nationaliste pour, à l'inverse, contextualiser l'activité de Lecomte du Nouÿ et montrer certaines implications que le débat sur les restaurations a pu avoir sur des concepts tels que ceux de « fidélité » ou d'« état d'origine », ainsi que sur le concept plus général, mais diffus, de « patrimoine national », mobilisé pour un nouvel État-nation, qui a construit son identité à partir d'un mélange de différents héritages culturels.

GINEVRA ODONE

(ITALIA)
Université de Lorraine / Sapienza Università di Roma
ginevra.odone@gmail.com

Due motivi del collezionare: la collezione di Agostino Mariotti tra storia della Chiesa e "perfezione del disegno"

L'interesse verso gli studi sulle raccolte collezionistiche sta avendo da qualche tempo sempre più seguito, soprattutto perchè viste come mezzo per studiare l'evoluzione del "gusto" nel corso dei secoli. Con quest'approccio incentrato sullo studio di una collezione come tassello aggiuntivo per questa storia più ampia del gusto, si prenderà in esame la collezione dell'abate avvocato Agostino Mariotti (Roma 1724-ivi 1806), comprendente in gran parte testimonianze cristiane, dipinti "primitivi", ma anche "classici".

Ormai è conoscenza acquisita che non si sia mai smesso di parlare del medioevo nei secoli, anche se con toni contrastanti. Dal XVI secolo si scelse di rivalutarlo in quanto testimonianza dei primi secoli dell'arte e della Chiesa cristiana (ad es. Ciampini, Bosio, Aringhi, Boldetti e Bottari).

L'abate Agostino Mariotti sicuramente conosceva bene i testi di questi personaggi, in quanto uomo di chiesa ed erudito, e probabilmente è su quest'ondata di riscoperta del medioevo come ritorno alle origini della storia Ecclesiastica che si basa una parte della collezione di Mariotti. Un interesse dettato, sembra, da motivi "devozionali", più che estetici. Infatti, è egli stesso a scrivere che fin da giovane

> *emmi riuscito fare una serie di Pitture, in cui le une dalla venuta del Signore insino a Michelangelo provarono la verità della Religione, e della Storia Ecclesiastica, e le altre da Michelangelo a noi la perfezione del disegno*

L'aver posto il nome di Michelangelo come spartiacque è per noi fondamentale per cogliere la differenza con cui Mariotti si poneva nelle sue scelte collezionistiche personali. Le restanti opere della collezione, infatti, sono state "selezionate" secondo il canone del classicismo che esprimeva la *perfezione del disegno* (dipendente dalle possibiliàt economiche dell'abate).

L'intervento tratterà dunque di un modo "altro" di guardare al medioevo (come mezzo e non come fine) e dei due motivi di collezionismo dell'abate Mariotti.

Deux motivations pour collectionner : la collection d'Agostino Mariotti entre histoire de l'Église et « perfezione del disegno »

Depuis plusieurs années, l'étude des recueils d'art a créé un grand intérêt, surtout parce que les collections ont été vues comme moyen pour étudier l'évolution du « goût » pendant les siècles. Avec le but d'étudier une collection comme partie integrante d'une histoire plus grande du goût, nous allons analyser la collection particulière de l'abbé advocat Agostino Mariotti (Rome 1724 – ivi 1806) contenant témoignages chrétiennes, tableaux « primitifs », mais aussi tableaux considerés « classici ».

Désormais, nous savons que le Moyen Âge a toujours interessé la critique pendant les siècles, même si avec des opinions contradictoires. A partir du XVIe siècle, les érudits ont réévalué cette période comme témoignage des premiers siècles de l'art et de l'église chretienne (par exemple, Ciampini, Bosio, Aringhi, Boldetti et Bottari).

L'abbé Agostino Mariotti connaissait sûrement les textes de ces personnages, étant homme d'église et érudit. Probablement, c'est cette idée de réévaluation du Moyen Âge, vu comme un retour aux origines de l'histoire ecclésiastique, que caractérise une partie de la collection de Mariotti. Un intérêt qui est né, donc, pour des raisons dévotionnelles, plus que pour des raisons esthétiques. En effet, Mariotti lui-même le dit :

> *emmi riuscito fare una serie di Pitture, in cui le une dalla venuta del Signore insino a Michelangelo provarono la verità della Religione, e della Storia Ecclesiastica, e le altre da Michelangelo a noi la perfezione del disegno*
> [J'ai réussi à faire un recueil de peintures, qui montrent la verité de la Religion et de l'Histoire de l'Église, de Jésus Christ à Michel-Ange, et les autres [peintures] qui montrent l'Histoire du dessin, de Michel-Ange à nos jours]

Le prénom de Michel-Ange, utilisé comme « grand tournant », est très intéressant pour comprendre la différence dans les choix personnels de Mariotti à la constitution de sa collection. Les autres œuvres de sa collection, en effet, furent sélectionnées avec un canon de beauté lié au classicisme (expriment l'idée de la *perfezione del disegno* (selon les possibilités économique de l'abbé).

Notre travail, donc, est focalisé sur une « autre » motivation de se tourner vers le Moyen Âge (comme un moyen et non comme un fin) et les des deux raisons de la collection de l'abbé Mariotti.

ALICE OTTAZZI

(ITALIE)
Università di Torino / Université Paris-Sorbonne
alice.otz@gmail.com

La (ri)scoperta della scuola inglese nella Parigi dei Lumi (1744-1763)

Questo intervento si propone di indagare i prodromi della riscoperta dell'arte inglese nella Francia del XVIII secolo. La tradizione artistica d'oltremanica non conobbe particolare fortuna nei secoli precedenti e fu soltanto attorno alla metà del Settecento che si sviluppò un interesse verso essa. In un orizzonte comparatistico che metterà in campo letteratura e filosofia, si evocheranno i principali promotori dell'anglomania propagante nella Parigi degli anni Quaranta, quali Voltaire, Montesquieu o l'Abbé Prévost. Centrale sarà la figura di Jean-André Rouquet, autore di un volume fondamentale in questo processo di (ri)scoperta dell'arte inglese settecentesca: *Lettres de Monsieur** à un de ses Amis à Paris* (1746) si pone come un tentativo di risemantizzazione, ovvero di adattamento al contesto francese, attraverso l'interpretazione e l'esplicazione dell'operato di una tra le maggiori personalità della scena artistica inglese, William Hogarth. Lo spoglio dei cataloghi di vendita parigini e di alcuni archivi pubblici francesi, nonché la lettura delle guide turistiche dell'epoca permetteranno di individuare la presenza di opere d'arte inglesi creando quindi diversi spunti di riflessione circa la nascita di un gusto specifico.

Il riconoscimento pubblico sottende in sé non solo l'atto di collezionare ma anche l'identificazione di un artista con una determinata scuola: diversi incisori inglesi erano considerati come fiamminghi e solo nel 1744 si utilizzò per la prima volta il termine di scuola inglese nel frontespizio di un catalogo di vendita. Definire il concetto di scuola, e più propriamente di scuola inglese, oltre che far emergere la questione circa la nozione di appartenenza ad un movimento artistico mettendo in luce anche il caso di artisti quali Anton van Dyck, Peter Lely e Godfrey Kneller, nati al di fuori dell'Inghilterra ma al contempo elementi fondanti dell'arte inglese, rappresenterà uno strumento discriminante attorno al tema delle dinamiche della ricezione della scuola inglese nel XVIII secolo francese.

The (re)discovery of the English school in eighteenth-century Paris (1744-1763)

This paper aims to investigate the origin of the rediscovery of English art in the eighteenth-century France. The English artistic tradition did not see particular fortune in the previous centuries and it was just around the middle of the eighteenth century that an interest was developed towards this art. In a comparative approach that will involve both literature and philosophy, I will evoke the principal promoters, such as Voltaire, Montesquieu or the Abbé Prévost, of the anglomania, phenomenon that spread in Paris during the 1740s. Jean-André Rouquet will have a central role as he was the author of a book fundamental in this process of (re)discovery of the eighteenth-century English art. *Lettres de Monsieur** à un de ses Amis à Paris* (1746) is an attempt to invest with a new meaning, or adapting

to the French context through a process of interpretation, the work of one of the English artistic scene's outstanding personalities, William Hogarth. The examination of both Parisian sales catalogues and some French public archives, as well as the reading of some eighteenth-century touristic guides, will allow identifying the presence of English works of art offering further reasons for reflecting the origin of a specific taste.

The public recognition encloses not only the act of collecting but also the identification of an artist with a school: numerous English engravers were considered as Flemish and it was just in 1744 that the term English school was used for the first time in a sale catalogue frontispiece. Defining the concept of school, in particular of English school, will arise the problem around the notion of belonging to an artistic movement bringing to light the case of artists such as Anton van Dyck, Peter Lely and Godfrey Kneller, born outside England but at the same time important figures to the English art. Furthermore, the concept of English school will represent the discriminating factor in the analysis of the dynamics of how the reception of the English school in eighteenth-century France was received.

SARAH PELLÉ

(FRANCE)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
sarah.pelle@gmail.com

Balthus et son voyage de formation en Toscane (été 1926). À propos d'une formule utilisée dans la correspondance du jeune peintre : « Piero della Francesca, le Cézanne de son temps »

Durant l'été 1926, le jeune Balthus effectue un voyage de formation en Toscane où il a l'intention de copier quelques-uns des plus grands maîtres « primitifs » italiens, au premier rang desquels figure Piero della Francesca. À propos de ce séjour italien, et plus précisément de l'admiration qu'éprouve Balthus pour Piero della Francesca, nous disposons de quelques témoignages du jeune peintre sous forme de lettres et de copies réalisées d'après les fresques du maître de San Sepolcro. Dans une de ses lettres, le jeune peintre reprend une formule qui vise à comparer, voire à identifier, à cinq siècles d'écart, Piero della Francesca et Cézanne, il écrit : « Piero della Francesca, le Cézanne de son temps ». S'interroger sur cette formule peut nous permettre de restaurer le regard qu'a porté Balthus sur les fresques de Piero della Francesca et sur l'art cézannien qui fait ici office de prisme. Davantage, cette courte phrase ouvre sur tout un contexte critique, historique et artistique marqué d'une part, par la consécration de Cézanne et, d'autre part, par la redécouverte des primitifs. L'association, dans cette formule, de ces deux artistes invite à s'interroger sur l'imbrication des deux temporalités dont ils sont porteurs : cet « Autrefois » admiré des primitifs et ce « Maintenant » révolutionnaire de Cézanne. L'analyse de cette attitude critique porte, en dernier lieu, à regarder à nouveau les œuvres qu'elle a nourries. Balthus restera, toute sa vie durant, marqué par la formation qu'il a reçue, renouant encore davantage avec ses vieux maîtres italiens pendant sa période à la tête de la Villa Médicis.

Balthus e le copie di Piero della Francesca (estate 1926). A proposito della formula : "Piero della Francesca, il Cézanne del proprio tempo"

Durante l'estate del 1926, il giovane Balthus (1908-2001) compie un viaggio di formazione in Toscana dove copia, principalmente, gli affreschi aretini della *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca. In una delle sue lettere di viaggio esprime la sua ammirazione per l'arte del maestro quattrocentesco, utilizzando la formula: "Piero della Francesca, il Cézanne del proprio tempo". Questa espressione non era invenzione di Balthus, essendo già stata utilizzata da numerosi artisti e studiosi di storia dell'arte, tra cui il padre di Balthus, Erich Klossowski.

Di impronta formalista, questo aforisma, che consiste nel paragonare o meglio nell'identificare l'opera del maestro quattrocentesco con quella del padre della modernità – nonostante i cinque secoli che li separano – appare problematico. Quale valore possiamo attribuire a quello che appare in primo luogo come un giudizio sommario? Come può l'identificazione di Piero della Francesca con Cézanne aver potuto essere, in questo inizio secolo, produttrice di errore o di conoscenza? Mettere in relazione la ricezione critica di Cézanne con gli studi su Piero della Francesca può permettere di indagare i processi di riattualizzazione e di risemantizzazione che si operano nei confronti del Maestro di Borgo San Sepolcro nel contesto moderno del primo dopoguerra.

Basandosi su di un corpus di testi scritti da storici dell'arte e artisti di nazionalità francese, tedesca, italiana, inglese e americana, si proverà a ricostruire la genesi di questo paragone, che affonda le proprie radici in una tradizione critica ed estetica più vasta. Vedremo che sarà principalmente attraverso la figura di Roberto Longhi che si analizzerà il contributo di questa valutazione all'inverso, che consiste nel guardare Piero della Francesca attraverso il prisma della pittura di Cézanne. Infine, ci si interrogherà sugli effetti che questo atteggiamento critico abbia potuto produrre sulla creazione artistica contemporanea e, più specificamente, su Balthus.

CHIARA PERIN

(ITALIE)
Università degli Studi di Udine
chiaraperin89@gmail.com

La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio, 1951-1952. Renato Guttuso e la rilettura del Risorgimento

Nell'Italia del secondo dopoguerra impegnata a stabilire le proprie basi democratiche il Risorgimento diventò un modello costantemente invocato. In particolare, la figura di Giuseppe Garibaldi – già richiamata dalle brigate partigiane di Luigi Longo e Pietro Secchia – incarnò più di ogni altra gli ideali sociali del Fronte Popolare.

Alla luce di tale recupero storico, e misurandosi con una decade segnata dalla polemica tra istanze figurative e astratte, l'intervento desidera indagare l'atteggiamento degli artisti italiani rispetto al loro passato nazionale.

In dettaglio, ci si vuole concentrare sulla lettura del Risorgimento condotta dai pittori afferenti al realismo. Si trattò, per costoro, di un recupero di ordine ideologico quanto iconografico, e da questa prospettiva il caso de *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* è sicuramente il più istruttivo. Dipinta da Renato Guttuso nel 1951-52 ed esposta alla XXVI Biennale di Venezia, l'opera rappresenta una delle sue prove più ambiziose per impegno (richiese un'enorme quantità di studi preparatori), soggetto (lo scontro tra borbonici e garibaldini alle porte di Palermo) e dimensioni (misura oltre tre metri per cinque).

La tela, benché tra le più note e commentate già dai contemporanei di Guttuso, lascia ancora aperti svariati interrogativi ai quali la relazione proverà a rispondere.

Cosa significa dipingere un quadro di storia negli anni Cinquanta? Come ci si confronta con la lezione pittorica risorgimentale e a quali modelli si guarda precisamente? In che modo si garantisce attualità al realismo ottocentesco quanto al suo messaggio politico?

La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio, 1951-1952.
Renato Guttuso and the reinterpretation of the Risorgimento

In the post-World War II Italy, when the country was committed to establishing its own democratic foundation, the Risorgimento became a constantly invoked model. In particular, the figure of Giuseppe Garibaldi – already mentioned by the partisan brigades of Luigi Longo and Pietro Secchia – embodied more than any other one the social ideals of the Popular Front.

Having made this historical introduction and considering the controversy between figurative and abstract instances typical of this decade, this paper aims at investigating the attitude of the Italian artists in relation to their national past.

Specifically, we want to focus on the interpretation of the Risorgimento given by painters related to the realism. It was, for them, a recovery of ideological and iconographical considerations, and there is no doubt that the case of *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* (*The Battle of Ponte dell'Ammiraglio*) is the most instructive one under this perspective.

Painted by Renato Guttuso in 1951-52 and exhibited at the 26th Venice Biennale, the work is one of his most ambitious achievements in terms of commitment (it required an enormous amount of preparatory studies), subject (the clash between the Bourbons and Garibaldi at the gates of Palermo) and size (measuring 3x5 meters). The painting, although it is among the most famous and commented by the contemporaries of Guttuso, still leaves a number of questions open to which this report will try to give an answer. What does painting a historical subject in the 1950s mean? How does it compare with the pictorial lesson learnt in the Risorgimento and which models shall be looked at specifically? How can the topical significance and the political message of the nineteenth-century realism be ensured?

NATACHA PERNAC

(FRANCE)
Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
natachapernac@yahoo.fr

Faire place au passé pour construire l'avenir. Visions du temps dans les *cassoni* du Quattrocento florentin

Cette contribution se propose d'enquêter sur la manière par laquelle un corpus de peintures décoratives, les *cassoni* ou coffres nuptiaux particulièrement en faveur dans la Florence du Quattrocento, s'approprie et reformule le passé. Dans ce champ, on ne s'étonne guère qu'Ulysse et Pénélope aient pu devenir à la Renaissance des modèles de courage aventureux et de fidélité matrimoniale, ou que l'histoire d'Enée et Didon ait contribué à livrer une vision édifiante pour le noyau familial bourgeois. Néanmoins, si, depuis l'enquête de Paul Schubring (1921) jusqu'à l'exposition *Virtù d'amore* de l'Accademia florentine (2012), l'on s'est attaché à identifier thèmes et protagonistes antiques issus d'Ovide ou Homère, artistes de la Renaissance et armoiries de leur temps dans certains programmes peints, les approches des historiens de l'art (la philologie et l'étude des sources littéraires, les apports de l'histoire sociale, les *gender studies*) ont cependant eu souvent tendance à occulter, chacune d'elles, une part de la polysémie des relectures du passé que proposent les *cassoni*. À travers cette typologie de mobilier qui combine œuvre patrimoniale (par sa transmission dynastique) et objet utilitaire, permanence et présence passagère dans le quotidien, il s'agit de définir et de comprendre une entreprise mémorielle, un objet « poly-historié » – pour ainsi dire – qui se présente comme un tableau synoptique de récits lointains, tout en se chargeant aussi d'inscrire une histoire programmatique du couple et de la léguer à la postérité. Convoquant des lecteurs et spectateurs, un peintre (parfois plusieurs), un commanditaire, un couple d'époux destinataire, il propose des visions de la mariée et de l'époux, et de la destinée humaine. On aimerait éclairer non seulement les discours symboliques et métaphoriques que produisent les *cassoni* inspirés des épopées antiques, leurs modalités opératoires qui jouent de la présence ou de l'absence d'inscriptions sources, créent parfois (comme pour le récit homérique) une iconographie à partir de l'hybridation de modèles formels divers, mais aussi replacer ces appropriations du passé dans un contexte spatial, celui de la cité toscane, celui de la demeure urbaine, ou encore celui de l'antre du collectionneur qui au jusqu'au XIXe démontera et remontera ces objets mobiliers. Comment plus précisément, dans l'Œil du Quattrocento, le passé du récit réinvestit-il l'espace privé de la casa florentine et l'espace public lors du cortège nuptial qui porte le coffre à travers ruelles et places ? Comment le temps révolu du récit est-il traduit et adapté en images spatialisées, réparties sur les facettes du coffre, comment le temps se retrouve-t-il ainsi articulé ? Comment enfin expliciter le choix tantôt d'un recours à des sources classiques ou à des récits d'un passé plus familier issus du monde boccacien ?

Dare spazio al passato per costruire il futuro. Visioni del tempo nei cassoni del Quattrocento fiorentino

Questo contributo si propone di indagare il modo per il quale un corpus di dipinti decorativi, cassoni o forzieri nuziali particolarmente in voga nella Firenze del Quattrocento, interpretano e riformulano il passato. In questo campo, non sorprende che Ulisse e Penelope siano potuti diventare nel Rinascimento modelli di coraggio avventuroso e di fedeltà matrimoniale, o che la storia di Enea e Didone abbia contribuito a fornire una visione edificante per il nucleo familiare borghese. Tuttavia, se, dall'inchiesta di Paul Schubring (1921) fino alla mostra *Virtù d'amore* dell'Accademia fiorentina (2012), diversi storici dell'arte hanno cercato di identificare temi e protagonisti antichi provenienti da Ovidio o Omero, artisti del Rinascimento e stemmi araldici contemporanei in programmi pittorici, nei loro approcci (filologia e studio delle fonti letterarie, storia sociale, i *gender studies*) hanno spesso avuto la tendenza ad occultare la polisemia delle riletture del passato che propongono i *cassoni*. Questa tipologia di mobile, al tempo stesso opera patrimoniale e oggetto utilitario, permanenza e presenza passeggera nel quotidiano, ci permette di definire e capire un'opera memoriale, un oggetto « poli-istoriato » – per così dire – che si presenta come un quadro sinottico di racconti lontani, incaricandosi pure di iscrivere una storia programmatica della coppia e di tramandarla alla posterità. Convocando lettori e spettatori, un pittore (talvolta più), un committente, gli sposi destinatari, il *cassone* propone visioni della coppia e del destino umano. Si tratta di chiarire non solo i discorsi simbolici e metaforici che producono i *cassoni* ispirati dalle epopee antiche, le loro modalità operatorie, ma anche di ricollocare queste appropriazioni del passato in un contesto spaziale, quello della città toscana, quello della casa urbana, o ancora quello dell'antro del collezionista che fino all'Ottocento smonta e riscostruisce questi oggetti mobiliari. In che maniera, più precisamente, « dans l'Œil du Quattrocento », il passato del racconto reinveste lo spazio privato della casa fiorentina e lo spazio pubblico tramite il corteo nuziale che porta i *cassoni* nella città? In che maniera il racconto è sviluppato sulle pareti del forziere, come il tempo si ritrova così articolato? Come infine spiegare la scelta del ricorso alle fonti classiche oppure ad un passato più familiare tratto dal mondo di Boccaccio?

JUTTA RADOMSKI

(ALLEMAGNE)
Ludwig-Maximilians-Universität München
radomski.jutta@gmail.com

Das erste Bild der Urzeit. Henry De la Beches Vision von der Grafschaft Dorset vor 200 Millionen Jahren

Fossilien und Knochenfunde ungeahnten Ausmaßes waren es, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts fundamentale Vorstellungen der Erd- und Religionsgeschichte ins Wanken brachten. Ein neu zusammengeschlossenes internationales Netzwerk aus Geologen, Paläontologen, Naturwissenschaftlern, Anthropologen und Künstlern widmete sich fortan der Erforschung dieser Eis- und Steinzeitfunde. Von Beginn an wurden die Forschungen dieser „World-makers" (Michael Kempe) von konkreten Visualisierungen der Urgeschichte begleitet, die 1830 ihren ersten umfassenden Ausdruck in Henry De la Beches *Duria Antiquior*, dem erstem Bild der Urzeit, fanden. Dieses Bild, so wird zu zeigen sein, avancierte im 19. Jahrhundert (eher unbeabsichtigt) zu einem Schlüsselwerk urgeschichtlicher Vorstellungen. Obwohl es anfänglich abgelehnt und verspottet worden ist, leistete es dennoch maßgebliche Überzeugungsarbeit und wird nachhaltig die Idee einer Welt vor der Sintflut prägen. Eine Entwicklung, die William J.T. Mitchell treffend als „Evolution der Bilder" bezeichnete.

Diese Rekonstruktionen der Urzeit leisteten schnell weitaus mehr, als nur die These von der angeblichen Existenz urzeitlicher Wesen zu bezeugen. Vom Vehikel visueller Informationen der Wissenschaft konnten sie zu vielseitigen Unterhaltungsmedien, zu Objekten nationaler und europäischer Ursprungsmythen und nicht zuletzt zum Gegenstand eigener Forschung werden: denn Rekonstruktionen (und eben nicht die Knochen und Fossilien) waren es, die in den aufkommenden naturhistorischen und paläontologischen Sammlungen und Museen für Aufsehen sorgten. Wissen und Geschichte wurden dort präsentiert und zugleich produziert. Urzeitliche Rekonstruktionen scheinen somit ein ideales Beispiel für „hyperreale Wirklichkeitsproduktionen" (Jean Baudrillard) abzugeben. Diese Beobachtungen ausgehend vom ersten Bild der Urzeit in einer Mikrostudie zu diskutieren und damit einen Teilaspekt meines Dissertationsprojektes zu den Medien und Methoden der Vorzeit-Rekonstruktion vorzustellen, ist das Ziel meines 15-minütigen Vortrags.

The First Vision of the Pre-historic Age. Henry De la Beche's Reconstruction of the County of Dorset, 200 Million Years Ago

It was the hordes of fossils and bones, discovered on an unimaginable scale, which caused fundamental notions of natural and religious history to rupture at the beginning of the nineteenth century. So meaningful were the discoveries that a newly formed, international network of geologists, palaeontologists, scientists, anthropologists and artists devoted themselves almost entirely to researching the content of these Ice and Stone Age finds. From the outset, the research undertaken by this group of "World-makers (Michael Kempe)" was accompanied by concrete visualisations of Prehistory, which found its first full expression in Henry De la Beche's 1830 work, *Duria antiquior*, or "The First Vision of the Prehistoric Age". Though not intentional, the image contained within this work, as is to be shown, became a key force in the imagining of the Prehistoric Age in the nineteenth century, even though it was originally widely rejected and in some instances openly mocked. However, over time, it nevertheless entrenched itself to such an extent that it became a standard vision of the pre-biblical world, a development referred to by William J.T. Mitchell as the "Evolution of Images". Yet it is fair to say that those reconstructions had a much greater effect than simply to prove the supposed existence of prehistoric creatures. While originally vehicles for visual scientific information, it was the popularity of using those depictions and reconstructions in paleontolog-

ical collections and natural history museums to portray the era – in preference to actual bones and fossils. This raised the imagery to new heights, becoming a form of entertainment in itself, even influencing national myths of origins. Furthermore, knowledge and history was morphed and produced within those images and collections. Prehistoric reconstructions therefore appear to be an ideal example of Jean Baudrillard's "hyperreale Wirklichkeitsproduktionen (hyper-real productions of reality)". The aim of my presentation is to discuss these observations in greater detail in the form of a microstudy, encapsulating a key element of my PhD dissertation on the media and methods of visual reconstructions of the prehistoric era.

DIOGO RODRIGUES DE BARROS

(CANADA)
Université de Montréal
diogorbarros@gmail.com

De pierre et d'eau, de marbres et de fleurs : Pierre de Nolhac et la reconstitution de l'Ancien Régime à Versailles (1892-1919)

Pierre de Nolhac, historien de l'art et poète devint conservateur en chef au Château de Versailles en 1892, poste qu'il occupa jusqu'en 1920. Sa première détermination, laquelle sera suivie par tous les conservateurs de Versailles jusqu'à présent, c'est que le Château soit remis le plus possible à l'état de l'Ancien Régime. Tous les changements advenus après le départ de la Cour en 1789 devaient être, idéalement, effacés.

Cette communication portera sur le projet muséologique de Nolhac pour le Château, compris dans le contexte plus large de la production savante et littéraire de son promoteur – des monographies sur Louis XV, Marie Antoinette, Élisabeth Vigée Le Brun, Fragonard, etc. et des livres de poésie – et dans son rapport à l'histoire française dans la période entre les dernières années du XIXe siècle et le Traité de Versailles de 1919, marquée par le nationalisme et le sentiment antigermaniste.

D'abord, seront présentées les lignes générales du projet de Pierre de Nolhac, basé notamment sur des principes d'authenticité et d'objectivité scientifique, ce qui impliqua alors surtout le démantèlement du musée voulu par le roi Louis-Philippe dans les années 1830. Ce projet sera ensuite analysé à la lumière des écrits de Nolhac, visant à en dégager les conceptions d'histoire et d'histoire de l'art qui le façonnent.

En conclusion, nous montrerons de quelle manière le Versailles restauré réconcilie l'Ancien Régime avec la République à travers l'effacement de la Révolution française. Les systèmes politiques s'égalent et la diachronie s'annule pour unifier passé et présent. C'est la guillotine séquestrée, enlevée de l'histoire de France, lorsque 1789 ne trouve plus d'espace dans une République qui fête son passé monarchique érigé en symbole de nationalisme.

***De pierre et d'eau, de marbres et de fleurs*: Pierre de Nolhac and the reconstitution of the Ancien Régime at Versailles (1892-1919)**

Pierre de Nolhac, art historian and poet, became *conservateur en chef* at the Palace of Versailles in 1892, a position he would hold until 1920. His first decision, which has been followed by all the *conservateurs* at Versailles ever since, was that the Palace should be restored to its *Ancien Régime* conditions. All changes having taken place after 1789 were to be, when possible, erased.

This communication will address Nolhac's museological project for the Palace, understood in the larger context of his scholarly and literary productions – monographies on Louis XV, Marie Antoinette, Élisabeth Vigée Le Brun, Fragonard, etc. and poetry books – and in its connexion to French history in the period going from the end of the nineteenth century to the 1919 Treaty of Versailles, marked by nationalism and anti-German sentiment.

First, the general lines of Pierre de Nolhac's museological project, built on principles of authenticity and scientific objectivity, will be presented. At the time, this meant above all the destruction of the museum created by king Louis-Philippe in the 1830s. Secondly, the project will be analysed in its relation to Nolhac's written production, in which one can identify his views on history and art history.

In conclusion, it will be argued that the restored Versailles reconciles the *Ancien Régime* with the Republic through an erasure of the French Revolution. The changing of political system is forgotten and diachrony is annulled so that past and present can be unified. It is the sequestered guillotine, taken away from French history once 1789 could no longer find its place in a Republic that celebrated a monarchical past converted into nationalist symbol.

SEBASTIAN SCHMIDT

(ALLEMAGNE)
Ludwig-Maximilians-Universität München
schmidt.seb@freenet.de

Conserving the image: structures of time and meaning in German Renaissance portraiture

The contribution takes up central aspects of the recently completed doctoral thesis *ABBILD | SELBSTBILD. Das Porträt in Nürnberg um 1500* ("IMAGE | SELF-IMAGE. Portraiture in Nuremberg about 1500") and links directly with the springtime academy´s title "Present pasts". Therefore the example of portraiture, whose increasing success in this context is connected to the ideal conception of a *truthful copy*, can be seen and discussed as a paradigm of visualisation of the past in the field of art. Because after all, inscriptions provide indications of the object´s historical place and meaning for the beholder, as they name the depicted person, give his or her age as well as the dating of the work.

According to the contemporary term "Konterfei ("likeness"/*image*)" portraits first of all should be regarded as visual copies of the person's appearance – but

could be furthermore interpreted as expressions of certain *self-images*. The talk will consider those two aspects of portraiture – to be a visual image and to express a mental self-image – under the headline "conserving the image".

Das Bild bewahren: Zeit- und Bedeutungsstrukturen in der Porträtmalerei der deutschen Renaissance

Der von mir vorgeschlagene Beitrag würde zentrale Überlegungen meiner unlängstabgeschlossenen Dissertation *ABBILD | SELBSTBILD. Das Porträt in Nürnberg um 1500* aufgreifen und könnte unmittelbar an den Veranstaltungstitel „Präsenz der Vergangenheit. Konstruktion, Transmission und Transgression der Vergangenheit in der Kunst" anschließen. So kann das Beispiel des Porträts, dessen Etablierung in dem von mir bearbeiteten Kontext mit der Idealvorstellung eines wahren Abbildes einhergeht, geradezu als Musterbeispiel der Visualisierung von Vergangenheit in der Kunst betrachtet und diskutiert werden. Schließlich eröffnen im Regelfall Inschriften, die neben der Benennung der dargestellten Person anhand des Lebensalters und der Datierung des Werkes nicht zuletzt auch eine historische Einbettung leisten, explizite Hinweise auf Zeit- und Bedeutungsstrukuren des betreffenden Objektes.

Der zweifache Bedeutungsgehalt des Porträts, das ich im Rahmen meiner Arbeit dem zeitgenössischen Konterfei-Begriff entsprechend zunächst als Abbild des oder der Dargestellten ansehe – zugleich aber auch als Ausdruck eines Selbstbildes interpretieren möchte, kulminiert im Vortragstitel „Conserving the image", der die Bedeutungsebenen von image (imago) und selfimage gleichermaßen aufruft.

MERLIN SELLER

(ROYAUME-UNI)
University of East Anglia
m.seller@uea.ac.uk

***Echoes*: Touching the Past in Walter Sickert's Late Painting**

Focusing on Sickert's *Summer Lightning* (1931-1932) this paper addresses the way the "Victorian" style invades the modern painted surface – a surface which seems to both capture and distance its Victorian figures. I argue that by utilising metaphoric relationships between surfaces of the "Victorian" and the "present" Sickert intervenes in a wider field in which remembrance made problematic claims regarding national continuity in the 1930s. This "continuity", in Sickert's works, was not a simple causal correlation between past and present, but a kind of reverberation between a Victorian and a Modern which constructed each other – an unsettling and contingent "echo". These paintings describe the condition of existing "after" one's time in a manner metaphorically resonant with contemporary theories of psychometry, the idea that touching objects imprints upon us affective content from the past just as we leave our own mark in turn.

Sickert's 1930s paintings have been pathologised by post-war scholarship as artistic decline and unmediated mimicry. Yet here we find a stimulating period of repetition and reproduction in the corpus of an art-historically significant British artist whose life connects painting across the 1880s-1940s. Famous for stimulating British modernism with a "realist" painting of modernity c. 1909-13, his late work constitutes pop-cultural appropriation of an unfashionable past through self-declarative means: skeins of mediating paint, tactile and resonant, visually suspended by their grids of transcription. In a period trying to actively forget aspects of its imperial past, Sickert brings the Victorian into friction with the Modern.

This paper explores the negotiation of relative pasts through the materiality of paint. By examining a cross-medium practice in the 1930s concerned with transcribing found Victorian imagery, I argue that Walter Sickert's *English Echoes* offer us a perspective on painting's mediation of the history of memory and the capacity of paint to critically and affectively engage technologies of memory.

"Echi": Toccare il passato nella tarda pittura di Walter Sickert

Focalizzandomi su uno degli ultimi dipinti di Walter Sickert, *Summer Lightning* (1931-1932), il mio intervento si concentra sulle modalità attraverso le quali lo stile vittoriano invade la superficie pittorica moderna, una superficie che sembra allo stesso tempo catturare e allontanarsi dai modelli vittoriani. La tesi che mi propongo di sostenere è che attraverso l'utilizzo di metafore relazionali tra vittoriano e presente, Sickert interviene in maniera più ampia, esattamente nel momento in cui la memoria problematizza la visione continua e lineare dell'identità nazionale degli anni trenta. Questa continuità nell'opera di Sickert non rivela una linearità nella relazione tra passato e presente, ma piuttosto una risonanza tra il vittoriano e il moderno – l'uno costituisce l'altro - in un inquietante e contingente "eco". Questi dipinti descrivono una condizione post-esistenziale in maniera metaforicamente risonante attraverso l'influenza delle teorie contemporanee quali la "psicometria", l'idea che toccare gli oggetti imprime su noi stessi un contenuto affettivo dal passato come quando, allo stesso modo, toccando la tela lasciamo la nostra impronta su di essa.

I dipinti di Sickert degli anni trenta sono stati etichettati dal discorso critico del dopoguerra come declino artistico e mera imitazione. Al contrario, qui troviamo un periodo altamente innovativo fatto di ripetizione e riproduzione nel corpus dell'opera di un'importante artista inglese, la cui vita sarà dedita alla pittura attraverso tutto l'arco temporale che va dal 1880 al 1940. Famoso per stimolare il modernismo inglese con un realismo pittorico proprio della modernità (c. 1909-13), la sua opera più tarda costituisce l'appropriazione pop culturale di un passato fuori moda attraverso la costruzione di una dimensione autodichiarativa: matasse di vernice, tattile e sonora, visivamente sospese tra le griglie necessarie alla loro riproduzione. In un periodo in cui si cerca operosamente di dimenticare gli aspetti del passato imperiale, Sickert porta i modelli vittoriani in attrito con la modernità.

Il mio intervento esplora la negoziazione di passati attraverso l'analisi della materialità del dipinto. Esaminando gli incroci materici caratteristici della sua opera degli anni trenta, che essenzialmente propongono una trasposizione e rein-

terpretazione dell'arte figurativa vittoriana, avanzo la tesi che gli echi di Walter Sickert offrono una prospettiva sulla funzione mediatrice della pittura in rapporto alla memoria storica e sulla capacità della materia pittorica di innescare in maniera critica e affettiva meccanismi di ricordo.

ALEXANDRA SOTIRAKIS

(FRANCE)
Université Paris-Sorbonne
alexandra.sotirakis@paris-sorbonne.fr

Appropriation et transmission du passé dans l'architecture romane

Des églises du XIe et XIIe siècles présentent une organisation architecturale à la croisée de « passé » et « futur ». Il s'agit d'une disposition structurelle qui consiste à isoler les parties orientales par l'intermédiaire d'un couvrement mixte (voûtes sur les travées orientales alors que le reste est charpenté), par un étagement des volumes, l'animation des surfaces murales, voire par de véritables parois. Cette particularité appartient déjà au passé dans la mesure où elle s'observe de manière similaire dans l'architecture des Ve et VIe siècles, notamment dans les *prothésis* et *diaconicon* byzantins, aujourd'hui appelés sacristies (par exemple à Hüarte, Syrie). Une même disposition sera par la suite adoptée à l'époque gothique, et particulièrement diffusée chez les ordres mendiants (Lombardie, Sardaigne, etc). Pour ces deux périodes, les fonctions de ces espaces orientaux sont bien comprises : à l'époque paléochrétienne, ils sont associés à la vénération de reliques ; dans les milieux mendiants gothiques, ils assument une fonction symbolique et répondent à des normes édictées par des statuts. Les enjeux de l'appropriation de cette disposition par l'architecture romane sont en revanche encore mal connus, de même que les fonctions qui lui sont attribuées. L'époque romane a pourtant certainement participé à la transmission de ce schéma et à la transformation de ses fonctions, l'investissant de l'expression d'une adéquation aux idéaux monastiques. Parmi les édifices concernés en effet, la plupart sont en lien direct ou indirect avec le contexte monastique (entre autres, Cluny). La récupération du passé s'accompagne ici peut-être d'une instrumentalisation ; quoi qu'il en soit, il semble que la transmission ait été opérée par l'intermédiaire des acteurs de la diffusion de la Réforme. Les ordres mendiants seront alors les plus à mêmes de s'approprier une telle disposition resémantisée.

Appropriazione e trasmissione del passato nell'architettura romanica

Alcune chiese dell'XI e del XII secolo adottano un'organizzazione architettonica all'incrocio tra passato e futuro. Si tratta di una disposizione strutturale che intende isolare le parti orientali dell'edificio per mezzo di una copertura mista (volte sulle campate orientali mentre il resto del soffitto è ligneo), di una sovrapposizione dei volumi, di una plasticità delle superfici murali o perfino di vere pareti.

Questa specificità appartiene al passato nella misura in cui essa è similmente riscontrabile nell'architettura del V e del VI secolo, specialmente nella *prothesis* e nel *diaconicon* bizantini, oggi chiamati sacrestie (come ad esempio a Hüarte in Siria). Una disposizione identica sarà adottata in seguito in epoca gotica, e si diffonderà particolarmente negli ordini mendicanti (in Lombardia, in Sardegna, ecc.). Le funzioni dei suddetti spazi orientali sono associate, in epoca paleocristiana, alla venerazione delle reliquie; nell'edilizia mendicante, assumono una funzione simbolica e rispondono ad alcune norme stabilite dagli statuti dell'ordine.

Le dinamiche di appropriazione di questa disposizione nell'architettura romanica sono però ancora poco chiare, così come le funzioni che le sono attribuite. L'epoca romanica fu tuttavia probabilmente coinvolta nella trasmissione di questo schema e nella trasformazione delle sue funzioni, investendolo dell'espressione di un adeguamento agli ideali monastici. Una parte importante degli edifici interessati possiede in effetti un legame, diretto o indiretto, col proprio contesto monastico (un esempio su tutti, Cluny). Il recupero del passato si accompagna forse qui ad una strumentalizzazione; sembra ad ogni modo che la trasmissione sia stata operata grazie all'intermediario dei promulgatori della Riforma.

Gli ordini mendicanti saranno quindi maggiormente in grado di appropriarsi di una tale disposizione risemantizzata.

MARIE THERES STAUFFER

(SUISSE)
Université de Genève
maria.stauffer@unige.ch

L'Ermitage de Bayreuth. Passé réactualisé, passé idéalisé

La communication proposée traite de l'Ermitage de Bayreuth, un domaine situé en Allemagne, à proximité de la ville du même nom. La propriété comprend différents bâtiments dans un parc étendu, dont un château (*Altes Schloss*), construit au début du XVIIIe siècle. Cet ermitage a été bâti pour les margraves de Bayreuth et leur servait de lieu de retraite spirituelle et d'observation de la nature. En outre, dans ce contexte, un cérémoniel allégé était d'usage, leur permettant de se distancier de la vie protocolaire à la cour. Dans cette communication nous examinerons de quelle façon l'architecture de cet ermitage se réfère au passé, en s'inscrivant dans l'histoire des ermitages depuis l'Antiquité. Ce passé est cependant réactualisé dans une forme idéale et idéalisée, tel qu'on l'imagine au XVIIIe siècle. A partir de 1736, une partie du domaine, notamment le *Altes Schloss*, a été transformée de manière significative par la margravine Wilhelmine de Bayreuth, née princesse de Prusse. Plusieurs aspects de ces travaux de transformation peuvent être interprétés comme des références au passé glorieux de sa propre famille, la maison de Brandebourg-Prusse, et manifestent ainsi le rang élevé de la margravine.

Die Ermitage von Bayreuth. Erneuerte Vergangenheit, idealisierte Vergangenheit

Die Eremitage von Bayreuth, eine Anlage, die sich in der Nähe der gleichnamigen deutschen Stadt befindet, steht im Zentrum dieses Vortrags. Das Anwesen umfasst verschiedene Gebäude innerhalb eines grossen Parks, darunter auch ein Schloss. Dieses Gebäude wurde anfangs des 18. Jahrhunderts für die Markgrafen von Bayreuth erbaut. Sie widmeten sich hier dem spirituellen Rückzug und der Kontemplation. Zudem kam an diesem Ort ein gelockertes Zeremoniel zur Anwendung, das erlaubte, gegenüber dem streng protokollarischen Leben in der Residenz Distanz zu gewinnen.

Im Vortrag wird untersucht, auf welche Weise sich die Bayreuther Anlage auf die Vergangenheit bezieht, indem sie sich in die Geschichte der Eremitage seit der Antike einschreibt. Diese Vergangenheit ist auf eine ideale und idealisierende Weise reaktualisiert, die den Vorstellungen des 18. Jahrhunderts entspricht. Ab 1736 erfolgten in Teilen der Anlage und insbesondere im *Alten Schloss* grundlegende Umbauten, die von der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, einer geborenen preußischen Prinzessin, veranlasst wurden. Diese Eingriffe können in verschiedenen Aspekten als Verweise auf die glorreiche Vergangenheit ihrer Herkunftsfamilie, dem Haus Brandenburg-Preussen, verstanden werden, und fordern die hohen Ranganspruche der Markgräfin ein.

MARIE TCHERNIA-BLANCHARD

(FRANCE)
École du Louvre / Université de Lorraine
marietchernia@gmail.com

L'exposition *Il Seicento europeo* (Rome, décembre 1956 – janvier 1957) : entre traditions artistiques nationales et universalité de l'esprit européen

L'exposition *Il Seicento europeo*, qui s'est tenue à Rome entre décembre 1956 et janvier 1957, constitue le troisième volet d'un programme d'expositions mis en place par le Conseil de l'Europe dans le but de « mettre en relief l'universalité de l'esprit européen et la communauté de son patrimoine artistique » et de légitimer, par-delà les perspectives nationales, la nouvelle identité dont l'Europe entend se doter en mettant en exergue le profond enracinement historique de ses valeurs.

Malgré l'ambition résolument transnationale du projet, la lecture des différentes contributions au catalogue de l'exposition romaine témoigne de l'ambiguïté de la position affichée par les organisateurs de ces manifestations placées sous les auspices du Conseil de l'Europe qui, aussi profondément animés par la volonté de promouvoir l'unité de la culture européenne qu'ils puissent être, ne parviennent qu'imparfaitement à se départir de certains schémas interprétatifs nationaux préétablis, dont la valeur idéologique mérite d'être interrogée.

Nous souhaitons ici nous intéresser plus précisément à la section de peinture française de l'exposition, qui offre à son coordinateur Charles Sterling, alors conservateur au Département des peintures du musée du Louvre, la possibilité de poursuivre d'anciennes réflexions sur le développement d'une « école de peinture française », en même temps qu'elle le confronte à la difficulté de faire émerger une unité, ou du moins de proposer un assemblage cohérent, à partir d'une production profondément hétérogène dans ses aspirations comme dans ses modes d'expression, dont la typologie esquissée en sous-titre de l'exposition, « Réalisme, classicisme, baroque », ne donne qu'un aperçu relatif.

L'analyse des critères qui ont présidé à la sélection des œuvres françaises présentées au *Palazzo delle Esposizioni* de Rome, leur comparaison avec les dispositifs narratifs mis en place dans d'autres sections, ainsi que l'étude de la réception critique de l'événement constitueront autant de pistes de réflexion qui permettront de dégager les principaux enjeux et stratégies historiographiques à l'œuvre dans la mise en place de cette forme inédite de promotion de la culture européenne.

***Il Seicento europeo* Exhibition (Rome, December 1956–January 1957): Between national artistic traditions and universality of the European spirit**

Il Seicento europeo, an exhibition held in Rome in December 1956-January 1957, formed the third part of an exhibition programme developed by the Council of Europe for the purpose of "emphasising the universality of the European spirit and the commonality of Europe's artistic heritage", and recognising, beyond national perspectives, the new identity Europe intended to take on, underlining the deep historic rooting of its values.

Despite the definitely transnational ambition of the project, the contributions to the Roman exhibition's catalogue provide evidence of the ambiguous stance taken up by the organisers of the events held under the auspices of the Council of Europe: as deeply driven by a will to promote European culture's unity as they could be, they succeeded only moderately to depart from pre-established national interpretative schemes whose ideological value is worth examining.

We wish here to address more specifically the French Painting section of the exhibition which provided Charles Sterling, the exhibition's coordinator and the then curator of the Louvre Museum Department of Paintings, with an opportunity to carry on former reflections on the development of a "school of French painting", while having to cope with the difficulty of bringing out a unity or, at least, suggesting some consistent assemblage on the basis of a vastly heterogeneous production, in terms of both aspirations and methods of expression, whose typology gives a less than specific insight, as alluded in the exhibition subtitle "Realism, Classicism, Baroque".

Analysing the selection criteria for the French works exhibited at the Rome *Palazzo delle Esposizioni*, comparing such criteria with the narrative devices set up in other sections, and reviewing the critical reception of the event will open up a number of avenues of thought that will help bring out the main historiographical issues and strategies implemented in the setup of this novel form of promotion of European culture.

STEFANIA VENTRA

(ITALIE)
Sapienza, Università di Roma
stefy.sv@gmail.com

L'allestimento dell'Antico nell'Ottocento purista: un progetto di Tommaso Minardi per la collezione Albani

Nel 1837, come è noto, la prestigiosa Villa Albani insieme alle collezioni e agli arredi in essa contenuti vennero acquisiti dai Conti di Castelbarco attraverso il matrimonio tra Carlo Castelbarco e Antonia Litta Albani, ultima erede della fortunata dinastia.

L'intervento intende prendere in considerazione l'inedito progetto del pittore purista Tommaso Minardi per la sistemazione della collezione di antichità all'interno della dimora, steso con l'ausilio dello scultore Giuseppe Chialli, occupato dai Castelbarco Albani come curatore della collezione stessa.

Il documento fornisce memoria di una delle rare occasioni in cui Minardi, a queste date esperto e riconosciuto stimatore di pitture, si cimentò con l'allestimento di arredi scultorei e plastici e soprattutto con l'esposizione dell'antico, ovvero quell'antico che per lui fu ovviamente esercizio di copia nei primi anni della formazione ma che si riversò sempre nella sua opera più come evocazione che non come puntuale citazione di gusto antiquario.

Il progetto andrà allora letto come momento emblematico del rapporto tra passato e presente nel complesso intreccio di relazioni, espresse tanto nelle dissertazioni teoriche quanto nelle opere, che legarono l'artista faentino alle forme classiche nell'evolvere della sua poetica verso il Purismo. L'antico visto come serbatoio di modelli che, scriveva: "costituiscono un bello a ragione detto ideale e sublime" ma "non contentano e felicitano i cuori di vera pura e stabile felicità", rintracciabile, quest'ultima, nelle opere dei "primitivi", vale a dire in un passato più prossimo sia cronologicamente, sia culturalmente. Non a caso, dai suggerimenti stilati per i Castelbarco, emerge una considerazione dei pezzi antichi come oggetti d'arredo, come insieme di forme ornamentali utili al decoro, con un'attenzione particolare alla conservazione delle opere, espressa attraverso la proposta di trasportarne quante più possibile dagli ambienti esterni a quelli interni.

L'aménagement de l'Antiquité classique à la période du Purisme : un projet de Tommaso Minardi pour la collection Albani

En 1837, comme on le sait, la célèbre Villa Albani avec les collections et les objets d'art ici réunis sont acquis par les Comtes de Castelbarco grâce au mariage de Carlo Castelbarco et Antonia Litta Albani, la dernière héritière de la Maison. Le but de ce rapport est d'examiner le projet du peintre puriste Tommaso Minardi pour l'aménagement de la collection d'antiquité dans la villa, rédigé avec le sculpteur Giuseppe Chialli, à l'époque directeur de la collection. Le projet témoigne de l'une des rares occasions dans lesquelles Minardi, qui est à ce moment un connaisseur qualifié et très réputé, s'engage avec l'aménagement d'une collection de sculptures et surtout avec l'antiquité classique, qui a été pour lui un objet d'étude pendant les premières années de sa formation mais qui dans ses œuvres se révèle plus comme évocation que comme citation. On peut donc interpréter ce projet comme un moment emblématique du rapport entre le passé et le présent, dans le réseau complexe des relations qui unissent l'artiste aux formes classiques au fur et à mesure de l'évolution de sa poétique artistique vers le Purisme, connections qu'on peut mettre en évidence autant dans ses œuvres que dans ses discussions théoriques. L'Antique est vu en effet comme un réservoir de modèles qui, selon Minardi, « constituent un beau justement dit idéal et sublime » mais « ne comblent les cœurs d'un bonheur réel, pur et stable », un bonheur qu'il retrouve en revanche dans les œuvres des « primitifs », c'est-à-dire dans un passé plus proche tant chronologiquement que culturellement. Non sans raison, il ressort des indications données aux Castelbarco que Minardi considère surtout les vestiges de l'Antiquité comme des objets d'ornement. Il manifeste malgré tout une grande attention aux problèmes de conservation en proposant notamment de déplacer de nombreuses sculptures de l'extérieur à l'intérieur de la Villa.

DELIA VOLPE

(ITALIE)
Scuola Normale Superiore di Pisa
delia.volpe@sns.it

I bozzetti: modalità di esposizione e problemi di identificazione di un genere artistico

Le possibilità di fruizione del genere artistico dei "bozzetti" si articolano tra musei pubblici, all'interno dei quali viene solitamente dedicata loro una saletta, e collezioni private. Esistono, poi, lasciti novecenteschi di studiosi o *amateurs* di bozzetti che sono stati donati a istituzioni pubbliche: per esempio si consideri la collezione Kauffmann-Schlageter, la collezione Lemme, oppure ancora la raccolta Ciechanowiecki. Isolati dal processo della progettazione dell'opera d'arte, processo di cui erano parte integrante fino a certe date, i bozzetti sono stati riuniti a costituire un insieme che assurge a omogeneità e compattezza solo se viene posta sotto silenzio la complessità della loro storia e della loro trasmissione. Questi manufatti, spesso passati sul mercato antiquario e a volte non più riemersi, costituiscono delle evidenze materiali e sono testimoni di pratiche di bottega, antichi strumenti nello studio dell'artista tramandati a lungo da maestro ad allievo, o ancora catalizzatori della rinomanza dell'artista, fino all'avvento delle Accademie e al sanzionamento di certi procedimenti. Le preferenze collezionistiche accordate a questa o a quell'altra scuola di pittura, a questo o a quell'artista, i mutamenti di proprietà e dunque l'avvento della storia dell'arte come disciplina, hanno indubbiamente portato con sé la rilettura del passato sotto una lente che va essa stessa interpretata. La lente critica, di cui oggi ci si dota per dipanare questa complessa materia, ha ricadute sulle mostre che vengono dedicate alla particolare classe di oggetti di cui ci si vorrebbe occupare e sugli allestimenti delle sale ad essi dedicate.

Come categoria a sé, infatti, i bozzetti sono stati studiati ed esposti nel Novecento, sottoposti ad una risemantizzazione debitrice alla storiografia primonovecentesca, alla fortuna dell'Impressionismo e alla conseguente riscoperta della pittura veneziana del Settecento italiano: il mito del bozzetto come libera espressione del genio dell'artista deve a questo filtro storiografico e alle dinamiche allestitive la propria nascita.

Oil sketches: exposure mode and problems of identification of an artistic genre

The opportunities of using the artistic genre of "oil sketches" as a heritage is shared between public museums and private collections specifically dedicated to them. Added to that, there are legacies of twentieth-century scholars and amateurs of sketches that have been donated to public institutions: for example, the Kauffmann-Schlageter collection, the Lemme collection, or even the Ciechanowiecki collection.

Isolated from the process of projecting the work of art – process from which they were an integral part up to certain dates – oil sketches have been gathered in a structure which takes on consistency and firmness only if the complexity of their history and of their transmission is placed under silence.

These artifacts, often passed on the antiques market and which have sometimes not resurfaced, constitute material evidence and are witnesses of workshop practices, of ancient instruments used in the studio which were handed down from master to student for a long time, or even catalysts of the artist's reputation, until the advent of the Academies and the sanctioning of certain procedures.

Collections preferences given to this or that other school of painting, to this or that artist, changes of ownership and thus the advent of art history as a discipline, have undoubtedly brought with them the rereading of the past under a lens which has itself to be interpreted.

The critical lens, which we will adopt to unravel this complex matter, has repercussions on exhibitions and set ups that are dedicated to the particular class of objects we would like to deal with.

As a separate category, in fact, the sketches were studied and exhibited, having undergone a new semantics indebted to historiography of the first decades of the twentieth century, the success of Impressionism and the subsequent rediscovery of Venetian art of the Italian eighteenth century: the myth of the sketch as a free expression of the artist's genius owes its birth to this historiographical filter and to display.

LE COMITÉ ORGANISATEUR

Maria Grazia Messina, Università di Firenze
Michela Passini, Institut d'histoire moderne et contemporaine / CNRS / ENS

Jérôme Delaplanche, Académie de France à Rome – Villa Médicis
Patrizia Celli, Académie de France à Rome – Villa Médicis

LES PARTENAIRES

Institut national d'histoire de l'art, Paris
American Academy in Rome
Istituto Svizzero di Roma

LES CORRESPONDANTS NATIONAUX (Sélection École de Printemps 2016)

Allemagne
Thomas Kirchner, Centre Allemand Histoire de l'Art, Paris
Michael Zimmermann, Katholische Universität, Eichstaett-Ingolstadt

Canada
Johanne Lamoureux, Institut national d'histoire de l'art, Paris / Université de Montréal

États-Unis
Todd Porterfield, New York University
Bronwen Wilson, California University, Los Angeles
Henri Zerner, Harvard University

France
Fréderique Desbuissons, Institut national d'histoire de l'art, Paris
Thierry Dufrêne, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
Christian Joschke, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense
Béatrice Joyeux-Prunel, École Normale Supérieure, Paris
Claude Imbert, École Normale Supérieure, Paris
Nadeije Laneyrie Dagen, École Normale Supérieure, Paris
Ségolène Le Men, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense / Institut Universitaire de France
Michela Passini, Institut d'histoire moderne et contemporaine / CNRS / ENS

Japon
Atsushi Miura, Université de Tokyo

Italie
Marco Collareta, Università di Pisa
Maria Grazia Messina, Università di Firenze
Michela Passini, Institut d'histoire moderne et contemporaine / CNRS / ENS

Royaume Uni
David Peter Corbett, University of East Anglia, Norwich

Suisse
Jan Blanc, Université de Genève
Christian Michel, Université de Lausanne

Académie de France à Rome – Villa Medici
Viale Trinità dei Monti, 1 – 00187 Roma
www.villamedici.it /

conception graphique Francesco Armitti

Hubert Robert, *Le dessinateur du vase Borghèse*
sanguine. H. 365 ; l. 290 mm
Valence, musée de Valence