

# ArtItalies |

*Perspectives de recherche I*



## Perspectives de recherche I

### DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Paola Bassani Pacht

### ADRESSE POSTALE ET CONTACTS

AHAI – Istituto Italiano di Cultura  
73 rue de Grenelle  
75007 Paris  
[contact.ahai@gmail.com](mailto:contact.ahai@gmail.com)  
[www.artitalien.fr](http://www.artitalien.fr)

*ArtItalies. La revue de l'AHAI, n° 23/2017,*  
a été publiée avec le concours :  
de l'Istituto Italiano di Cultura de Paris,  
de la Fondation Custodia,  
de la Wolfgang Ratjen Stiftung,  
du Centre national du livre,  
de Jean-Christophe Baudequin,  
de Juan de Beistegui,  
de Patrick Carel,  
de Emmanuel du Douët de Graville,  
de Françoise Heilbrun,  
de Nicolas Joly,  
de Éric Turquin.



Association des historiens  
de l'art italien

En couverture: Alessandro Varotari, dit Padovinano, *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, Carzago della Riviera, collection Luciano et Agnese Sorlini.



## **COMITÉ DE RÉDACTION**

**Paola Bassani Pacht**, docteur en histoire de l'art

**Maryse Bideault**, chercheur associée à InVisu (CNRS-INHA)

**Laura de Fuccia**, docteur en histoire de l'art, chargée de cours (EPHE), chef de projet (INHA)

**Antonella Fenech Kroke**, chargé de recherche, Centre national de la Recherche scientifique, Centre André Chastel, UMR 8150, université Paris-Sorbonne

**Michel Hochmann**, directeur d'études, École pratique des hautes études, Paris

**Jane Mac Avock**, historienne de l'art

**Véronique Meyer**, professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Poitiers

**Catherine Monbeig Goguel**, directeur de recherche émérite, CNRS, musée du Louvre, Paris

**Philippe Morel**, professeur d'histoire de l'art moderne, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

**Daniel Russo**, professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, Dijon

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

**Daniele Benati**, professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Bologna

**Francesca Cappelletti**, professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Ferrara

**Hugo Chapman**, directeur du Department of Prints and Drawings, British Museum, Londres

**Claudia Conforti**, professeur d'histoire de l'architecture, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

**Philippe Costamagna**, directeur du Palais Fesch-musée des Beaux-Arts et conservateur des musées de la ville d'Ajaccio

**Annick Lemoine**, maître de conférence, Université de Rennes II et responsable de la programmation scientifique du Festival de l'histoire de l'art, INHA, Paris

**Stéphane Loire**, conservateur en chef du département des Peintures, musée du Louvre, Paris

**Stefania Mason**, professeur d'histoire de l'art moderne, Università di Udine

**Catherine Puglisi**, professeur et directrice du Department of Art history, Rutgers University

**Simonetta Prosperi Valenti Rodinò**, professeur d'histoire de l'art moderne, Università degli Studi di Roma Tor Vergata

**Pierre Rosenberg**, directeur honoraire du musée du Louvre, membre de l'Académie française, Paris

**Nicolas Schwed**, historien de l'art, spécialiste de l'art du dessin, galeriste, Paris

**Michele Tavola**, historien de l'art, spécialiste de l'art contemporain, Lecco

**Catherine Whistler**, conservateur en chef à l'Ashmolean Museum, Oxford

## **COORDINATION SCIENTIFIQUE, RÉVISIONS DES TEXTES, TRADUCTION**

**Marie Caillat**, chargée d'édition

# SOMMAIRE

|  |   |
|--|---|
| <p><b>ÉDITORIAL</b></p> <p>4 PAOLA BASSANI PACHT</p> <p><b>JOURNÉE D'ÉTUDE SUR L'ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART ITALIEN</b><br/>sous la direction d'ANTONELLA FENECH KROKE et MICHEL HOCHMANN</p> <p>6 <i>Une interprétation fonctionnelle de l'architecture romane en Italie et à ses marges (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)</i><br/>ALEXANDRA SOTIRAKIS</p> <p>18 « <i>Io dimando al pubblico che rappresenta il vostro grave ordine, se la pietà è con lui.</i> » <i>Identités collectives, aspirations politiques et stratégies visuelles des citadini parmesans autour de 1530 : le Portrait des frères Bergonzi par Girolamo Mazzola Bedoli</i><br/>NICOLAS MISERY</p> <p>30 <i>La mise en dialogue de l'image dans la majolique italienne du Cinquecento, de la surface peinte à l'objet signifiant</i><br/>CLARISSE EVRARD</p> <p>39 « <i>Ella offeriva sempre il tavoliere pronto.</i> » <i>Les dieux s'amusent : Mars et Vénus jouant aux échecs de Padovanino</i><br/>MASSIMILIANO SIMONE</p> <p>49 <i>Le séjour en Italie du graveur français Jérôme David (1622-1636) et son rôle dans l'interprétation des modèles italiens à Paris</i><br/>FRANCESCA MARIANO</p> <p>62 <i>Introduction à l'étude de l'orfèvrerie vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle : questions méthodologiques</i><br/>FRANCESCA STOPPER</p> <p>73 <i>La redécouverte du modèle italien dans la création des jardins sur la Côte d'Azur au début du XX<sup>e</sup> siècle</i><br/>MARIE HÉRAULT</p> <p>85 <i>La place du discours : Germano Celant et l'Arte Povera</i><br/>UMUT UNGAN</p> <p><b>ÉTUDES</b></p> <p>93 <i>Enjeux de la décoration du missel du cardinal Juan Alvarez de Toledo</i><br/>ELLI DOULKARIDOU-RAMANTANI</p> <p>109 <i>Pittura « poco meno che eterna » o « finta di notte ». Dipinti su pietra tra Roma e Venezia</i><br/>STEFANIA MASON</p> | <p>119 <i>La memoria fotografica della Pinacoteca Vaticana : gli allestimenti, i dipinti, le cornici. Esempi di fotografie tra recupero e documentazione</i><br/>PAOLO GIULIANI</p> <p>131 <i>Giansisto Gasparini negli anni Cinquanta : appunti per una storia da scrivere</i><br/>MICHELE TAVOLA</p> <p><b>COMPTES RENDUS</b></p> <p>138 <i>Francesco Salviati, « spirito veramente pellegrino ed eletto », sous la direction d'Antonio Geremicca, Rome, Campisano, 2015 (MICHEL HOCHMANN). – Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence, sous la direction de Bastian Eclercy, exposition Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 24 février-5 juin 2016, Munich/London/New York, Prestel, 2016 (ANTONELLA FENECH KROKE). – Alexander Rudigier, Bianca Truyols, Jean Bologne et les jardins d'Henri IV, numéro spécial de Bulletin monumental, t. 174-3, 2016, (LAURA DE FUCCIA). – Claudio Strinati et al., Operazione Caravaggio, Milan, Skira, 2015 (MICHELE CUPPONE). – Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du musée du Louvre de l'académie du dessin attribué à Filippo Baldinucci, sous la direction de Jacqueline Lalande Biscontin, avec les contributions de Catherine Monbeig Goguel, Ariane de La Chapelle, avant-propos d'Arnold Nesselrath, préface de Xavier Salmon, Berlin, Verlang Franz Philipp Rutzen, 2015 (GINETTE VAGENHEIM). – Laura de Fuccia, Venezia e Parigi, 1600-1700. La pittura veneziana e la Francia : fortuna e dialoghi, Genève, Librairie Droz (<i>Hauts Études médiévaux et modernes</i>, 110), 2016 (CECILIA VICENTINI). – Simonetta Ceccarelli, Elisa Debenedetti, Rossiano 619 : caricature. Carlo Marchionni e Filippo, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (<i>Studi e Testi</i>, 503), 2016 (MARIA GIULIA AURIGEMMA). – Erminia Gentile Ortona e Mirco Modolo, Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV. Genesi del primo libro di storia dell'arte a colori, Roma, De Luca Editori d'Arte (<i>Studi sulla cultura dell'antico</i>, 10), 2016 (GIULIA FUSCONI). – Cecilia Vicentini, La collezione Calcagnini d'Este. Una famiglia e le sue raccolte fra Ferrara e Roma, Rome, Campisano Editore (<i>Collezionismo a Ferrara</i>), 2016 (CLAUDIA CARAMANNA). – Philippe Costamagna, <i>Histoires d'œils</i>, Paris, Grasset (collection <i>Le Courage</i>), 2016 (PATRICK RAMADE).</i></p> <p><b>PUBLICATIONS REÇUES</b></p> <p>161 Références bibliographiques</p> |
|--|---|

## ÉDITORIAL

Dans la sphère culturelle au sens large, à laquelle appartiennent les sciences, exactes aussi bien qu'humaines, et l'art littéraire, figuratif ou musical, les revues occupent, aux côtés des livres, des films, des représentations théâtrales, des peintures, etc., une place de choix. Et dans ce domaine, l'Italie et la France (où fut publié, au XVII<sup>e</sup> siècle et par Théophraste Renaudot, le premier journal), ne sont pas en reste.

Il existe dans le monde une multitude de revues, qui se distinguent par thème, par périodicité, par pays, par langue, par couleur politique le cas échéant. Certaines relèvent plus de l'« esprit de finesse » que de « géométrie », ou inversement. Par ailleurs, les publications littéraires abritent plutôt des textes d'« écrivains » et les autres des textes d'« écrivants », pour reprendre la fameuse distinction de Barthes.

Mais elles ont un point commun : chaque numéro est divers ou, si l'on préfère, composite, ne serait-ce que parce qu'y coexistent des auteurs, et donc des styles, différents. L'unité stylistique y est donc par nature absente, contrairement à ce que l'on constate généralement dans un livre, une pièce de musique ou de théâtre à un seul auteur (ce qui n'est pas toujours le cas : plusieurs mains peuvent coexister dans une toile, les films résultent des apports créatifs d'un scénariste, d'un metteur en scène, d'un directeur de la photo, etc., certains romans sont dus à deux auteurs, et l'on a même décelé, par analyse linguistique informatisée, des interventions de Corneille dans certaines pièces de Molière).

Observons que l'unité de style ne ressortit pas, aussi parce qu'elle est en quelque sorte évidente pour le texte d'une pièce, à la fameuse règle des trois unités à laquelle devait se plier, selon ceux qui l'avaient édictée, le théâtre classique du XVII<sup>e</sup> siècle en France. En tant que dix-septième et directrice d'une revue où cette période est très présente, cette règle ne peut que m'intéresser. La troisième unité, après celles de temps et de lieu, était l'unité d'action. S'il est légitime de s'interroger sur sa présence ou non dans telle ou telle œuvre, théâtrale ou éventuellement autre, il paraît moins fondé de procéder par analogie en essayant de juger de la présence ou non d'une unité thématique dans tel numéro de telle revue. Mais pour hasardeuse, voire artificielle et forcée, qu'elle soit, cette extension peut nous permettre d'esquisser quelques réflexions sur les caractéristiques de cet « objet culturel » qu'est une revue, en général, et *ArtItalies* plus particulièrement.

Certaines livraisons d'*ArtItalies* se caractérisent par un thème dominant (comme « Les Carracci, l'autre voie de la modernité » en 2016, pour le numéro 22), dans lesquelles les contributions répondant au thème côtoient des notes et comptes rendus de lecture plus divers (de même qu'il a existé des volumes de *La Nouvelle Revue Française* consacrés exclusivement ou prioritairement à des « hommages » à tel ou tel auteur, comme Gide, Saint John Perse, Larbaud, Apollinaire...). Et il s'agit d'une tendance qui pourrait devenir majoritaire à l'avenir dans notre revue. Toutefois, dans le présent numéro, il est clair que, sous le « chapeau », en fait très général, de « Perspectives de recherche I », se cache une grande diversité dans les sujets abordés, rendant largement illusoire la recherche d'une réelle cohérence thématique, cohérence qui n'est d'ailleurs pas intrinsèquement supérieure à son opposé, le mélange.

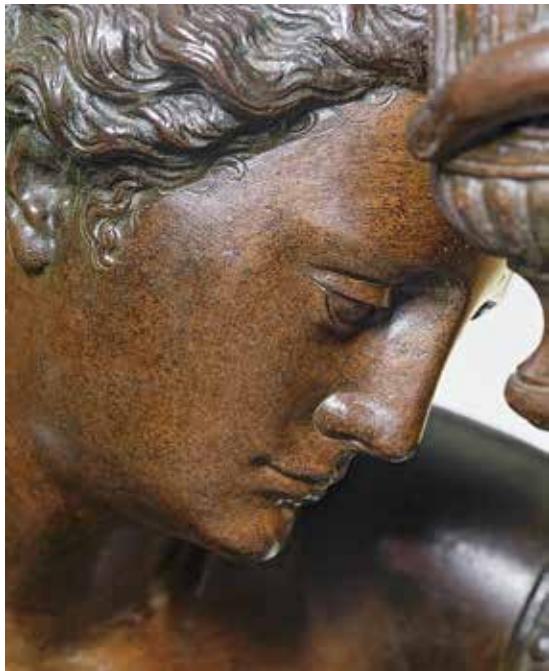
Amusons-nous à puiser de nouveau dans une règle fort ancienne pour analyser une réalité d'aujourd'hui, à savoir une revue d'art publiée en 2017, et à étendre l'exercice précédent, au-delà de l'unité d'action, aux unités de lieu et de temps. En ce sens, à l'extrême variété des thèmes fait écho la multiplicité des pays et lieux concernés : si l'on écarte les échappées vers la France, singulièrement Nice et la Côte d'Azur, ou l'Espagne, il s'agit dans ces pages essentiellement de Venise, de Rome, de Parme, de Padoue, villes certes toutes situées en Italie, mais dans une Italie que l'on pourrait au mieux qualifier de vaguement confédérale. De fait, cet

ensemble, où coexistent une mosaïque d'états, de républiques ou de duchés largement souverains ou sous administration étrangère (Espagne, Autriche, etc.), est doté d'une certaine unité linguistique, mais se distingue, jusqu'au moins la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par des différences économiques, politiques et culturelles qui en font d'ailleurs, du moins par certains aspects, la force. De même que l'unicité du lieu fait défaut, celle de temps est absente : la période couverte dans ce numéro 23, du Moyen Âge à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s'étend sur plus d'un demi-millénaire !

Quoi qu'il en soit, ce numéro 23 d'*ArtItalies* s'inscrit dans une continuité. En témoigne le fait que les rapports et influences entre France et Italie, dont l'examen fonde l'identité de l'AHAI et de sa revue, n'en soient pas absents (en font foi les études de Francesca Mariano et de Marie Hérault), qu'un grand nombre d'expressions et de formes artistiques soient à l'honneur et que des créateurs moins connus (Germano Celant ou Giansisto Gasparini, par exemple) soient tirés de leur oubli relatif. Il n'est également pas surprenant que la « parité », au sens désormais usuel du terme, entre auteurs et auteures, et que l'équilibre entre jeunes chercheurs et historiens de l'art confirmés, soient globalement respectés. Enfin, faut-il s'étonner que les notes et reproductions, par leur quantité comme par leur qualité, contribuent à faire de ce numéro, comme des précédents, un outil de référence ?

Mais nous avons toujours, et fort heureusement, le souci de nous renouveler. Ainsi un article fort éclairant de Stefania Mason est-il consacré à un sujet relativement peu connu, la peinture sur pierre. Ainsi les formes d'expression traditionnellement les plus « prestigieuses » (l'architecture, la peinture, la sculpture, le dessin, la gravure) s'effacent-elles en partie (malgré les études sur les constructions romanes en Italie, ou sur Jérôme David) au profit d'autres considérées, pour la plupart, comme mineures, telles que l'orfèvrerie, la photographie documentaire ou mémorielle, la décoration de missel, la science des jardins, ou encore la majolique. Ainsi, concernant cette dernière, la communication de Clarisse Evrard jette-t-elle une lumière nouvelle sur un aspect intéressant et fort méconnu, à savoir le lien et le dialogue entre la représentation peinte et la « légende », c'est-à-dire l'inscription écrite qui accompagne, souvent au dos de l'œuvre, cette « peinture-objet » (comme on parle, même si le sens, la portée et le contexte en sont différents, de « livre-objet »). Ainsi encore, les rapports entre art et société (cette dernière vue principalement sous l'aspect de la citoyenneté) font-ils, au travers d'un exemple précis et significatif, l'objet d'une étude à portée plus générale de Nicolas Misery. Ainsi, enfin, les questions méthodologiques et théoriques ont-elles la part belle (contributions de Clarisse Evrard, de Francesca Stopper, de Umut Ungan, pour n'en citer que trois).

Il apparaît donc que ce numéro 23 d'*ArtItalies*, certes plus divers qu'unitaire, est toutefois marqué par un souci d'équilibre à résonance « classique », faisant écho aux leçons que nous a léguées le Grand Siècle : équilibre entre les anciens et les modernes, entre auteurs jeunes ou plus affirmés, entre contributeurs français et italiens (entre autres), entre études fondées sur l'analyse formelle et iconographique des œuvres et des sources d'une part, et recherches plus théoriques de l'autre, entre arts dits « majeurs » et art dits « mineurs », si tant est que cette distinction ait véritablement un sens, enfin, entre thèmes ou artistes déjà balisés ou plus méconnus. Mais la recherche de l'équilibre, de la mesure et de la rigueur scientifique n'empêche en rien l'audace, singulièrement dans le défrichage de terres inconnues ou peu explorées, qui me semble constituer un apport essentiel de notre revue.



Giambologna, *Venere* (particolare), 1597, collezione privata.

La demolizione del Château-Neuf di Saint-Germain-en-Laye, a opera del conte d'Artois nel 1777, è preceduta da una lunga fase di abbandono che deve aver portato alla dispersione della decorazione scultorea dei giardini già nel secolo precedente. La *Venere* proviene infatti

con tutta probabilità dal castello di Chantemesle, appartenuto a Louis Hesselin (1602-1662) che in Francia è stato il primo grande collezionista di bronzetti di Giambologna. La distruzione di questo castello negli anni Sessanta del Novecento ha portato a una nuova disseminazione della sua decorazione. Il successivo ritrovamento negli anni Ottanta di questa scultura, seconda versione, rivisitata, della pseudo-Betzabea in marmo di Giambologna (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) permette ora meglio di apprezzare come l'artista, in questa fase tardiva della sua carriera, sappia giocare molto abilmente con le diverse gradazioni di finito e di non finito, sfruttando in maniera estremamente raffinata i contrasti, anche cromatici, che ne risultano sulle superfici. La scultura (alta 112 cm), fusa in un solo getto dal fonditore Gerhard Meyer che la firma, come non era inconsueto all'epoca, si trova in un eccellente stato di conservazione. Esposta per qualche giorno all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi (18-20 gennaio 2017), ha potuto rivelare al pubblico le sue straordinarie qualità.

Il rigore documentario che emerge nelle pagine del *Bulletin monumental*, associato a considerazioni stilistiche che si estendono nel saggio finale di Alexander Rudigier a riflessioni più estese sul «non finito» nella scultura fiorentina, permette così di offrire un apporto eccezionale alla conoscenza e alla piena riconsiderazione della produzione tarda di Giambologna.

### *Operazione Caravaggio*

Claudio Strinati *et al.*, Milano, Skira, 2015, 64 p., ill. a colori.

MICHELE CUPPONE

L'«*Operazione Caravaggio*» presentata in questo snello volume e dall'ammiccante richiamo investigativo, altro non è che la recente straordinaria impresa che ha permesso di riprodurre la cosiddetta *Natività con i santi Lorenzo e Francesco*, a partire da vecchie foto disponibili e attraverso ricerche interdisciplinari e tecniche innovative di stampa su tela, ricollocandola sullo stesso altare dell'oratorio di San Lorenzo a Palermo da cui, nel 1969, fu trafugato l'originale. La pubblicazione non è semplicemente una sorta di catalogo dell'esposizione – sembra destinata tristemente a restare permanente – della nuova copia «hi-tech», avvalendosi di interessanti contributi di eminenti storici dell'arte, specialisti e tecnici.

Certamente spicca su tutto il saggio iniziale di Claudio Strinati, dedicato alla questione cronologica del quadro – 1600 piuttosto che 1609, e dunque romano anziché siciliano sulla scorta di recenti acquisizioni – ma poi, com'è nel suo stile, di più ampio respiro. Tanto da ritornare e indugiare, non senza acute intuizioni, sul tema del presunto giorgionismo ravvisabile nei laterali Contarelli (1599-1600), non a caso messi più volte a confronto con la *Natività*, o da elevare le sue speculazioni fino a un piano prettamente filosofico. Per tornare a dati più concreti, lo studioso veste i panni dell'arbitro rammentando anche le ragioni – in verità poche e confutabili – di chi è legato alla datazione tradizionale del 1609; ma non sembri un atto di cortesia verso la città di Palermo

che, già orfana della tela di Merisi, si mantiene quanto meno orgogliosa testimone dell'estremo passaggio del milanese (transito che, pur non essendo documentato, non è mai seriamente messo in discussione nel libro). La posizione di imparzialità di Strinati è di fatto apparente, se è al lettore che, in fondo, si lasciano tirare le somme sulla questione cronologica, dopo aver egli comunque elencato più elementi a favore della datazione romana, cui si è recentemente schierato con molta chiarezza («prima dell'omicidio Tomassoni, Caravaggio esegue anche la sublime e dolente *Adorazione del Bambino* già nell'Oratorio di S. Lorenzo a Palermo<sup>1</sup>»). Certo nell'intero volume brillano per assenza le importanti acquisizioni di Giovanni Mendola, che evidentemente faticano ancora a essere recepite ma che, chiave di volta della questione, permettono di sciogliere le riserve: si è scoperto infatti e non potrà essere un caso che il mercante Fabio Nuti, che a Roma il 5 aprile 1600 commissionò al pittore un quadro di dimensioni approssimative congruenti con quelle dell'opera trafugata, aveva contatti diretti proprio con l'ambiente dell'oratorio palermitano e nello stesso torno di tempo<sup>2</sup>.

Comunque Strinati avanza un'ulteriore ipotesi di collegamento con l'ambiente artistico romano, caravaggesco in particolare, ancorché basata sulla sola omonimia: sarebbero potuti essere membri della stessa famiglia Massa il genovese Antonio, fondatore (1564) della compagnia di San Francesco che aveva sede nell'oratorio, e il mastro Jacomo di ignota provenienza geografica, cui si attestano le pitture (1634-1635) intensamente luministiche in Santa Maria in Aquiro a Roma. Più una suggestione, di cui si potrà tornare a parlare qualora venisse supportata da documenti. Lo stesso dicasi dei suggerimenti di identificazione, anche qui spesso in virtù dell'omonimia, degli astanti raffigurati nella *Natività* con personaggi frequentati da Merisi nell'ambiente romano. Evidentemente l'idea poggia sulla marcata caratterizzazione dei santi titolari in particolare, tanto da far pensare a dei ritratti; aggiungo che gli stessi si discostano ampiamente dall'iconografia consolidata: è occasione più unica che rara vedere assieme, nessuno dei due con la tonsura, un san Francesco stempiazzato – che solo in tale occasione Caravaggio raffigura con barba e capelli neri, oltre che con mantello e il saio senza strappi né rattrappi (il tutto, assieme alla posizione più arretrata e parzialmente nascosta dalle altre figure, e l'assenza di stimmate, fa sospettare che possa trattarsi di un semplice frate) – e un san Lorenzo ricciuto e con pizzetto, dettaglio quest'ultimo camuffato dal gioco d'ombre ma che si può apprezzare più distintamente in certe immagini in bianco e nero (vedi ad esempio quelle degli Archivi Alinari).

Il particolare di san Lorenzo, tanto per concentrarsi su un esempio, raramente notato (vi alludeva Hugo

Wagner) e certamente non da chi ha materialmente riprodotto la tela, non è di poco conto se apre una più generale riflessione sull'utilizzo delle riproduzioni fotografiche, quanto mai pertinente in tale contesto: troppo spesso la critica storico-artistica si affida a queste piuttosto che all'esperienza della visione diretta, con tutti i limiti del caso, vedi in tema di attribuzione o, ancora, di opinabile lettura iconografica che può avere poi ripercussioni su quella iconologica. È accaduto così che lo stesso san Giuseppe della *Natività* sia stato creduto giovane-vecchio per via della capigliatura vista come canuta e tendente al biondo (il tono generale di certe immagini tende effettivamente al giallo); eppure Paolo Geraci, nella copia (1627-1628) dipinta a pochi anni dal prototipo, trascrive senza indugi una chioma bianca dove un accenno di stempiazzatura è anche più evidente<sup>3</sup>. Copia che, nel generale deperimento della tela palermitana registrato *ante* restauro, si sarebbe dovuta prendere come termine di confronto su altri particolari (es. gli attrezzi da falegname, ma ancora lo stesso pizzetto di san Lorenzo) non pienamente leggibili negli almeno due scatti a colori noti del quadro caravaggesco: uno dell'Archivio Scala del 1964 e l'altro di Enzo Brai del 1967. Su quest'ultimo, da quel che si legge nel contributo di Peter Glidewell e nella relazione tecnica di Adam Lowe, ha lavorato il *team* di tecnici, ignorando purtroppo l'esistenza dell'altro che peraltro, nella brillante resa cromatica e nitidezza, rende ancora più manifesta l'assonanza con le pale romane, a riprova di quanto sia importante il tema della riproducibilità nell'arte. A ogni modo ci si è premurati di reperire la documentazione radiografica acquisita dall'ICR nel 1951 e altre immagini in bianco e nero, anche in luce radente, associate a quella campagna fotografica; le informazioni che se ne sono tratte sono state utili per tenere conto e replicare il più possibile trama della tela, imprimitura e carattere della superficie, pennellate, pittura a risparmio, lumeggiature, incisioni, persino pentimenti e altre peculiarità della tecnica caravaggesca, in un singolare connubio tra tecnologia e artigianalità (sono stati adoperati colori a olio e il supporto è stato preparato con colla animale e mestica oleosa). Di più, e anche qui sta il valore aggiunto della ricerca nel penalizzante impraticabile confronto con l'originale, l'elaborazione elettronica della diapositiva Brai, affetta da disturbi di vario ordine, ha permesso di far emergere dal fondo buio, non si sa quanto forzatamente poi nella stampa finale, taluni particolari ora meglio distinguibili come l'ala sinistra dell'angelo e il soffitto di assi lignei tipico di una stalla (diverso per tecnica di costruzione da quello dell'*Adorazione dei pastori* del 1608-1609, più banalmente accomunabile alla *Natività* per l'analoghi contesto presepiale che non per stile). Non si può comunque fare a meno di

notare che il profilo del bue è stato interpretato erroneamente, equivocando sulla sagoma in ombra dell'asino, quest'ultima in effetti quasi per niente leggibile tanto da sfuggire a molti. Ad ogni modo bene si è fatto poi a prendere come riferimento, sia pur pragmaticamente, la tavolozza Contarelli – l'intero ciclo, già avviato quando Fabio Nuti ordinò il quadro, era stato clonato recentemente per il comune di Caravaggio dallo stesso opificio, la Factum Arte di Madrid : di San Luigi dei Francesi ricorrono le stesse note di colore.

In definitiva, la percezione e la conoscenza del capolavoro disperso ne escono in qualche modo più consapevoli e ampliate da quanto si apprende nel testo, chiaro e di scorrivole lettura, rispetto sia a quanto sintetizzato su che al nutrito apparato illustrativo – forse non la migliore selezione possibile, nella quale manca proprio la foto della nuova riproduzione a impaginazione integrale.

Ricordata per sommi capi e con tono più narrativo da Luca Scarlini, in una più generale digressione sui furti d'arte, la storia successiva alla sparizione della *Natività* per come ricostruita dalle indagini, la stessa deve servire da monito per quanto resta ancora da fare, in Italia più che altrove, in termini di tutela del patrimonio culturale. Ci si interroga comunque se per lo stesso motivo non fosse stato più opportuno lasciare una cornice vuota nell'oratorio. Sarà, ma a quasi mezzo secolo dalla scomparsa una riflessione sulla salvaguardia dei beni culturali deve essere fatta propria, con urgenza e serietà, più dalle istituzioni preposte, che da studiosi, appassionati, cittadini e semplici fruitori che si accostano alle opere d'arte. La cui piena comprensione, al di là dell'illusorio valore di autenticità nel caso specifico, è indubbiamente favorita quando lette più compiutamente nel loro naturale contesto artistico, architettonico, storico e religioso.

1. C. Strinati, «Il mistero del primo Caravaggio», in C. Strinati (a cura di), M. Cuppone (direzione scientifica), *Caravaggio Vero*, Reggio Emilia, 2014, p. 23-62, in part. p. 61.

2. G. Mendola, *Il Caravaggio di Palermo e l'Oratorio di San Lorenzo*, Palermo, 2012. Su tutta la questione, M. Cuppone, «Caravaggio. La *Natività* di Palermo : un quadro del 1600 o 1609 ?», *News-Art*, 1 gennaio 2016 (<http://news-art.it/news/il-mistero-dell-opera-di>

[caravaggio-trafugata-dalla-mafia-.htm](#)); *Id.*, «La *Natività* di Palermo : prima pala d'altare per Caravaggio?», *Valori Tattili*, n° 8, 2016, in corso di pubblicazione. Importante anche la nuova scoperta documentaria che approfondisce la rete di relazioni tra i protagonisti romani della committenza della *Natività* e l'oratorio di San Lorenzo, F. Curti, «Caravaggio nella Roma di fine '500 : artisti, intermediari, mercanti», in P. Carofano (a cura

di), *Caravaggio e i suoi* (atti delle giornate di studi di Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, 2016), in corso di pubblicazione.

3. Si veda F. Meli, «L'ultima opera di Caravaggio», *Dedalo*, n° 4, 1925, p. 229-234, in part. p. 234, e da ultimo, M. Calvesi, «Caravaggio : i documenti e dell'altro », *Storia dell'Arte*, n° 128, 2011, p. 22-51, in part. p. 26.

### *Feuilles de mémoire. Un carnet de dessins florentins du musée du Louvre de l'académie du dessin attribué à Filippo Baldinucci*

Jacqueline Lalande Biscontin, avec les contributions de Catherine Monbeig Goguel et Ariane de La Chapelle, avant-propos d'Arnold Nesselrath, préface de Xavier Salmon, Berlin, Verlang Franz Philipp Rutzen, 2015, 474 p.

GINETTE VAGENHEIM

**S**i le choix du titre est particulièrement délicat dans la publication d'un ouvrage, on peut dire que Jacqueline Lalande Biscontin a parfaitement réussi cette étape liminaire et décisive qui permet au lecteur d'appréhender d'emblée le contenu et le but de son livre : il s'agit de l'étude d'un carnet de dessins réalisé dans le contexte bien particulier de l'Accademia del Disegno à Florence et de la cour des Médicis à travers, entre autres, la personnalité de Baldinucci. Rien d'étonnant qu'un tel destin ait finalement conduit ce recueil dans l'un des musées les plus prestigieux du monde, le musée du Louvre. Enfin, les « feuilles de mémoire »

évoquent l'activité fondamentale de l'artiste qui copie des modèles pour en conserver la trace graphique dont se souviendront les artistes dans leurs œuvres.

Dans le premier chapitre de son introduction au catalogue du carnet du Louvre, longtemps attribué à Pontormo<sup>1</sup>, l'auteure nous présente la physionomie de l'album, composé de 59 feuillets (Inv. 954 à Inv. 1011), pour un total de 100 faces dessinées ; de dimensions moyennes (22 × 16 cm). Ces feuilles forment un ensemble homogène que vient confirmer l'analyse codicologique approfondie d'Ariane de La Chapelle<sup>2</sup>. Grâce à une véritable étude « archéologique » du papier, effectuée notamment

# ASSOCIATION DES HISTORIENS DE L'ART ITALIEN



## Conseil d'administration

### Présidente

Paola Bassani Pacht

### Vice-président

Michel Hochmann

### Secrétaire générale

Laura de Fuccia

### Trésorier

Christian Volle

### Autres membres

Rita Bormioli Antonella Fenech Kroke Paolo Grossi

Jane Mac Avock Véronique Meyer Patrick Ramade Valentina Supino

### Collaborateurs

Silvia Berti Vincent Dupanier Ginevra Odore

### Présidente honoraire

### Directrice de la publication de 1994 à 2003

Catherine Monbeig Goguel

### Membres fondateurs :

Christiane de Aldecoa – Daniel Arasse † – Olivier Bonfait – Maria Teresa Caracciolo Arizzoli – Marilù Cantelli – Giovanni Careri – Philippe Costamagna – Véronique Damian – Sylvie Deswartre-Rosa – Pascal Dubourg Glatigny – Claude Frontisi – Michel Hochmann – Laura Malvano Bechelloni † – Catherine Monbeig Goguel – Christian Michel – Monica Preti Hamard – Patrick Ramade – Gabriella Repaci Courtois – Hélène Sueur – Dominique Thiébaut – Gennaro Toscano.

Achevé d'imprimer en juillet 2017 par la Librairie des Musées avec des encres végétales  
sur un papier issu de forêts à développement durable



#### Suivi éditorial

Édition Librairie des Musées

14 360 Trouville-sur-Mer



#### Conception et réalisation graphiques, photogravure

Illustria

14 360 Trouville-sur-Mer

**Crédit photographique:** © York, The Castle Howard Collection – reproduit avec l'aimable autorisation de la famille Howard, fig. 1 et 2 p. 18-19, fig. 5 p. 22; © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta, fig. 4 p. 21, fig. 6 et 7 p. 23-24; © Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/photo Sven Adelaide, fig. 3 p. 41, fig. 7 p. 44; © Marie Hérault fig. 1 p. 75, fig. 3 p. 77, fig. 8 p. 79, fig. 9 et 11-12, p. 80-81, fig. 13 p. 82; © Région Provence-Alpes-Côte d'Azur – Inventaire général/Archives communales, Cannes, <http://dossiersinventaire.regionpaca.fr> fig. 4 p. 77; © Biblioteca Apostolica Vaticana fig. 1, 3-7, 9-14, 16 p. 94-103; © Bibliothèque nationale de France fig. 2 p. 95; © photo Nicolas Cordon fig. 8 p. 99; © Victoria and Albert Museum fig. 15 p. 103; © photo Elli Doukariou-Ramantani fig. 17-18 p. 103-104; © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda fig. 19 p. 104; © Foto: KHM-Museumsverband fig. 5 p. 112; © 2017, Museum of Fine Arts, Boston fig. 8 p. 114; © Fototeca dei Musei Vaticani fig. 1-5 et 7-11 p. 121-126; © Fondazione Marco Besso fig. 6 p. 122; © Windsor Castle – Royal Collection Trust fig. 2 p 147; © Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Napoli fig. 3 p. 147.



Association des historiens  
de l'art italien



Centre national du livre

Prix : 35 €

ISSN : 2263-0783



9 782953 537994