



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Édition promue par
Stefano Grandesso, Carlo Virgilio

Mise en page
Stefania Paradiso

Crédits photographiques
Arte Fotografica, Roma
Fotostudio Rapuzzi, Brescia (Cat. 3, fig. 1)
L'éditeur est à la disposition des éventuels ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver

*Nos remerciements s'adressent tout particulièrement à Gianluca Berardi,
Luciano Caramel, Massimo Cirulli, Bernardo Falconi, Diego Gomiero,
Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Florian Haerb, Tim Knox,
Matteo Lampertico, Nicola Navone, Filippo Orsini*

ISBN 978-88-942099-1-4

© Edizioni del Borghetto



FIGURE HUMAINE ET ARCHITECTURE

Dessins du XVII^e au XX^e siècle

Traduction en français
Rachel George

Salon du Dessin
Palace Brongniart
Place de la Bourse - Paris 2^e
22-27 Mars 2017



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

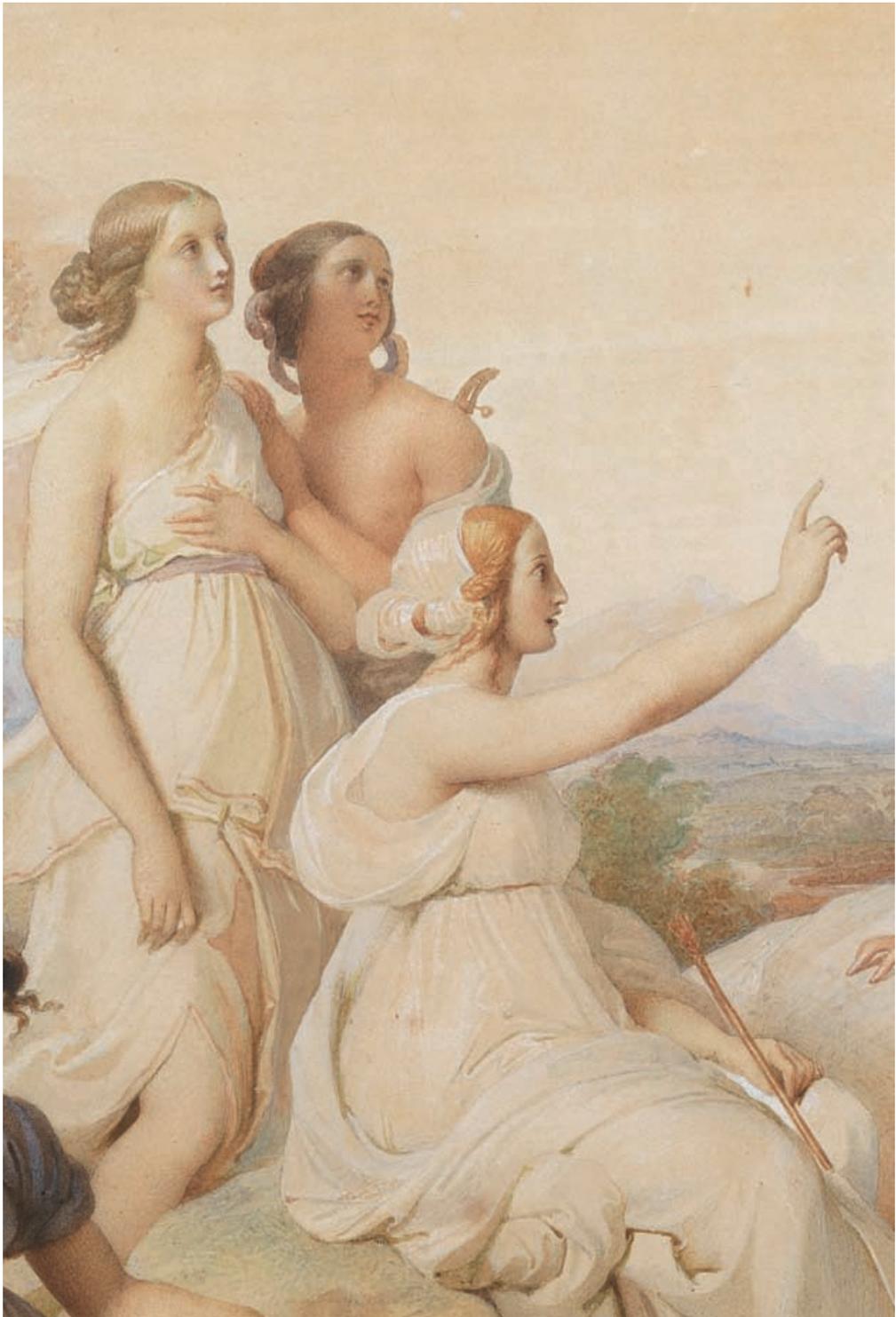
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma

+39 06 6871093

info@carlovirgilio.it

www.carlovirgilio.it



(cat. 20)

CATALOGUE

les auteurs des notices

Piervaleriano Angelini, Paolo Baldacci, Liliana Barroero,
Giovanna Capitelli, Manuel Carrera, Christoph Frank,
Giuseppe Fusari, Jörg Garms, Stefano Grandesso, Francesco Leone,
Carla Mazzarelli, Francesca Romana Morelli, Susanna Pasquali,
Matteo Piccioni, Augusto Roca De Amicis,
Serenella Rolfi Ožvald, Chiara Teolato

FERDINANDO GALLI BIBIENA (Bologne, 1657 – Bologne, 1743)

1. *Projet pour l'autel de la Chapelle de la Madone du Feu au Dôme de Forlì*

Vers 1686 - 1700

Plume, encre et lavis d'encre sur papier agrandi par collage avec une autre feuille déchirée et superposée sur la partie haute avec variantes, 500 × 362 mm ; 305 × 362 mm

Inscription au verso : « disegno del famoso s.r Ferdin.do Bibiena per l'altare della S.ma Vergine del Fuoco della città di Forlì fatto à richiesta del s.g Carlo Cignani »

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

L'inscription reportée au verso de la feuille principale explique les raisons de ce projet. Carlo Cignani (1628-1719), le plus important représentant de la peinture bolonaise de l'époque, avait passé de nombreuses années à élaborer ce qu'il considérait une œuvre majeure, *l'Assomption de la Vierge* pour la coupole de la Chapelle de la Madone du Feu au Dôme de Forlì. C'est pour cette raison qu'il s'était transféré dans la cité romagnole sur requête du « Public » dès 1683, c'est-à-dire du sénat noble, et avait attendu la fin des travaux entre 1686 et 1706. À l'instar de la fresque de la coupole, la chapelle avait été ornée de stucs en 1699, et il est logique qu'une telle entreprise implique l'achèvement de l'entière chapelle dont la structure avait été débutée à partir de 1619 par Domenico Paganelli da Faenza (Ricca Rosellini 1979). Dans ce contexte, le choix de Ferdinando Galli Bibiena de projeter l'autel qui devait conserver l'image de la Vierge, miraculeusement rescapée des flammes, est tout à fait compréhensible. Le premier maître du jeune Ferdinando avait été Cignani et distingué pour ses aptitudes en architecture, il l'avait recommandé à Ranuccio II Farnèse. Cela le porta à occuper une position artistique hégémonique au sein du Duché de Parme (Crespi 1769, p. 86). La présence de Bibiena aurait ainsi confirmé une œuvre de conception entièrement bolonaise mais l'idée ne fut jamais réalisée. Le changement de mécénat passée par le cardinal légat Fabrizio Paolucci (1651-1726) à une date imprécise, changea les paramètres de référence et l'autel fut réalisé à Rome en 1718 (Casali 1838, pp. 6-7). L'élévation de l'autel, de haute qualité graphique, présente un ordre composite qui encadre une niche en demi-cylindre avec des caissons octogonaux, inséré dans l'articulation de la chapelle et comparable au projet d'autel projeté par Bibiena pour la Karlskirche de Vienne (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 34416 Z). Dans la claire structure d'ensemble, les parties empruntées à un langage



tardo-baroque - la table d'autel se fond dans l'édicule illustré par l'image sacrée, composée de volutes et de corbeaux, et l'attique de la partie haute trapézoïdale avec les oriflammes et la croix - se distinguent bien du schéma de l'ordonnance dans laquelle les pilastres à double rabats côtoient les colonnes libres partiellement situées dans les concavités des parois. Un système qui rappelle certaines solutions de Vignole tels que les portails de Santa Maria dell'Orto et de Sant'Anna dei Palefrenieri à Rome, et confirme le fait que la prédilection de Bibiena théoricien et maître pour la « vraie et solide architecture », celle du *Cinquecento*, est moins invraisemblable que ce que l'on croit à première vue (Ricci-Roca De Amicis 2011, p. 58).

La seconde feuille, déchirée dans la partie basse, qui se juxtapose au registre supérieur de l'autel, est une étude pour une version moins large, avec les articulations davantage concentrées.

Augusto Roca De Amicis



ALESSANDRO SPECCHI (Rome, 1666 – Rome, 1729)

2. *Arc triomphal au Capitole pour le « possesso » solennel du pape Innocent XIII*

1721

Plume, encre et lavis d'encre, traces de pierre noire sur papier agrandi par collage de deux feuilles,
275 × 432 mm ; 473 × 590 mm

Inscription au verso : « Disegno di Campidolio con il possesso di Benedetto XIII di Papa Conti 172[...] »

Unité de mesure: paumes romaines

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Le « possesso » solennel était une cérémonie du nouveau pape élu au cours de laquelle le Souverain pontife se rendait du Vatican à Saint-Jean-de-Latran, suivi d'un cortège imposant, afin de prendre possession de son titre d'évêque dans la Cathédrale de Rome (Cancellieri 1802). Durant la procession, rythmée par la présence d'apparats de célébration éphémères, le passage au Capitole était un temps fort de la cérémonie car il s'agissait de traverser le siège de l'autorité laïque. À l'époque baroque, il était de coutume de concevoir un arc triomphal réalisé aux frais du Sénat, situé à la fin de la rampe d'accès à la place. Traditionnellement, au XVIII^e siècle, un opuscule décrivait minutieusement la cérémonie et les décors (*Relazione distinta* 1721). La prise de fonction d'Innocent XIII Conti (1655 - 1724) eut lieu le 16 novembre 1721 et Alessandro Specchi, en tant qu'architecte du Peuple romain (Principato 1990, p. 106), élaborait dans le présent dessin l'un des arcs de triomphe qu'il avait lui-même, en qualité de graveur, reproduit en estampe dans le passé. Dans ce *modello* très soigné, Specchi fait en particulier référence aux arcs triomphaux de Carlo Rainaldi dans lesquels le thème classique de la colonne libre est employé afin de mettre en évidence la profondeur dimensionnelle de la mise en page, comme cela est le cas dans l'arc capitulin réalisé pour Clément X daté de 1670 (Cola 2012).

Specchi projette en avant la façade en mettant en triple relief les colonnes latérales situées en arrière, le corps médian des pilastres et les deux colonnes qui encadrent l'arc. En outre, si Rainaldi se limitait à relier l'arc aux Dioscures capitulins, Specchi inclut entièrement ces deux statues dans la composition en réalisant un arc de grandes dimensions, peut-être le plus grand dans l'absolu avec ses 80 paumes environ de largeur à la base (les mesures reportées dans *Relazione distinta* 1721, p. 9 sont imprécises). La conséquence d'un tel choix est l'étroite connexion entre l'apparat et le contexte de la place, étudié ici avec un trait léger au crayon qui, avec l'intention de fixer des coordonnées dimensionnelles et proportionnelles pour mieux projeter l'arc, constitue l'un des motifs d'intérêt majeur du dessin : en effet, Specchi trace à gauche le relief schématisé de l'élévation du Palais Neuf, à droite la balustrade et, avec un trait plus faible, l'un des Trophées de Marius. Pour le reste, le dessin est cohérent par rapport à ce que nous connaissions déjà dans les deux gravures de l'arc

fig. 1





(detail)

réalisées par Specchi (voir *Corpus delle Feste* 1997, p. 39-40, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 204, fig. 1, e GS 206; il existe une autre estampe gravée par Francesco Faraone Aquila).

Dans la zone de l'attique comprise entre deux volutes de raccord, nous trouvons finalement un appareil iconographique - dans lequel, selon l'usage, les thèmes liés au pape et à la cité de Rome se côtoient - qui témoigne de la parfaite maîtrise de Specchi du dessin de figure : aux bords de la dédicace se trouvent deux Victoires ailées avec des boucliers illustrés aux insignes du Sénat et, au niveau du gâble, le blason Conti supporté par deux Renommées ailées aux côtés de la Charité et de la Justice.

Augusto Roca De Amicis

À gauche: fig. 1, *Arco eretto dal Senato Romano per il possetto laterano di N.ro Sig. Innocentio XIII l'anno 1721*, gravure: Aless Specchi *Archit del Incht Pap. Rom invent*, éditeur: Per Marcello Silvestri in P. Navona, Rome, Museo di Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe

GIACOMO ZOBOLI (Modène, 1681 – Rome, 1767)

3. *Assomption et anges*

Vers 1748

Plume, encre brune et lavis d'encre grise sur papier blanc, 415 × 227 mm

Inscription au verso : « Zoboli »

Provenance : Rome, collection particulière

Bibliographie : Guerrieri Borsoi 1984, p. 43-44, n.90.

L'inscription reportée au verso de la feuille, « Zoboli », fut découverte par Maria Barbara Guerrieri Borsoi (Guerrieri Borsoi 1984, p. 43-44, n. 90). L'auteur publia ensuite à diverses occasions d'autres dessins préparatoires pour retable d'autel des Augustines de Santa Maria degli Angeli à Brescia.

La toile est mentionnée dans *Nota di alcuni quadri dipinti da Giacomo Filippo Zoboli modenese nel tempo che stava in Roma* : « Dans la même ville [de Brescia] dans l'église des sœurs de l'Assomption, un tableau de l'Assomption avec des anges, sans les apôtres, du psaume 15 » (Modène, Bibl. Estense, ms. α H.1. 14 (ital. 845), transcrite dans Guerrieri Borsoi 1984, p. 58). Le retable est rappelé pour la première fois dans les sources brescianaises par Francesco Maccarinelli, les *Glorie di Brescia* (1747 et 1751), avec la datation de l'œuvre, et, plus tard, par Giovanni Battista Carboni dans *Le Pitture e Sculture di Brescia che sono esposte al pubblico* (1760, p. 56-57). Maccarinelli rapportait : « puis le retable de l'Autel majeur de grande expression, avec la grande Vierge Mère qui monte vers la gloire céleste, courtisée et soutenue par le chœur d'Anges, réalisé par Giacomo Zoboli, romain, en 1748 » et affirmait dans une version plus récente : « Giacomo Zoboli Peintre Romain réalisa en l'an J748 la Toile de l'Autel majeur érigé avec cette magnificence que l'on admire l'An. J747 » (Maccarinelli 1959, p. 37, 39).

Au lendemain des suppressions napoléoniennes, la toile et le magnifique autel de marbre réalisé sur dessin de Domenico Carboni, avec les sculptures d'Antonio Calegari ainsi que les bronzes dorés de Giuseppe Filiberti, furent mis en vente ; si pour l'autel l'affaire et sa délocalisation au bout de la nef droite du Duomo Nuovo de Brescia étaient connues (voir P. V. Begni Redona dans *Il monastero* 1981, p. 32-34), il n'y avait aucun élément rapporté pour la toile : elle ne figurait pas dans les listes de dépouillement, de fait elle avait été considérée comme perdue puis confondue par Camillo Boselli dans les notes de l'édition de Maccarinelli avec un tableau aujourd'hui conservé dans la Collegiata dei Santi Nazaro e Celso à Brescia (1959, p. 39). Seule la restauration de l'autel majeur de la vieille paroisse de Chiesanuova dans la périphérie de Brescia a permis d'identifier le tableau (huile sur toile arrondie, 370 × 165 cm, fig. 1) comme étant l'ancienne toile de Santa Maria degli Angeli - jusque-là attribuée au brescien Sante Cattaneo - grâce à la découverte de la signature et de la date « G. ZOBOLI F. 1748 » durant l'intervention publiée ensuite par Pier Virgilio Begni Redona (P. V. Begni Redona, dans *Il Duomo Nuovo* 2004, p. 198 note 76).

L'intermédiation de ce retable, comme de celui représentant Saint Philippe Néri devant la Vierge peint pour l'église Santa Maria della Pace à Brescia en 1745, est probablement dûe au bolonais Francesco Monti (qui avait fini depuis peu les fresques de l'église philippine aux côtés de Giovanni Zanardi), qui, à l'instar de Zoboli avait été l'élève de Gian Giosefo del Sole à Bologne, comme le suggère une lettre conservée au Palazzo Chigi d'ArICCIA (Donation Peretti, inv. FP18). Par contre, s'agissant de la négociation du prix - 370 écus dont 70 en acompte et le reste en solde gérée par les messieurs Ruggia - il en existe une feuille conservée dans la collection Aldega à laquelle fait mention Maria Barbara Guerrieri Borsoi (Guerrieri Borsoi dans *Il Museo del Barocco Romano* 2008, p. 124).

L'élaboration de la composition du retable brescien est documentée par une série de dessins de l'artiste envoyés aux commanditaires et conservés, outre ceux de la collection Aldega (des figures d'anges), dans les collections du Palazzo Chigi à ArICCIA (Donation Peretti, inv. FP17-19: Guerrieri Borsoi 2008, cat. III.17-19, pp. 123-124). Les dessins présentent respectivement une première idée très différente de celle de la composition complète ou encore de la version définitive pour la figure de la Vierge ascendante, (III.D17r), pour les anges à côté du sépulcre

(III.D 18) et pour l'ange situé en bas, à droite. Il s'agit de rapides esquisses au crayon qui devaient être présentées par l'artiste au commanditaire en tant que repères pour le suivi de la composition générale de l'œuvre dans leur forme *quasi* définitive, comme cela est le cas pour le présent dessin et la feuille aujourd'hui conservée à l'Ambrosiana (R. R. Coleman, *Inventario-catalogo dei Disegni della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, n. 3568, F280 inf. n. 1. <http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/ita/index.html>). Ce dernier diffère de la présente feuille par quelques rares détails mais il a une facture moins aboutie ; il s'agit presque d'une première version de l'entier retable qui fut ensuite précisée dans la feuille autrefois conservée dans la collection particulière romaine. L'inscription insérée sur le sépulcre (TANTAM INTEGRITATEM MERITO / INCORRUPTIBILITAS SEQUITUR) en serait témoin : moins étendue et non cantonnée au cadre du cartouche elle apparaît cependant signée au crayon, comme s'il s'agissait d'une variante rendue nécessaire par les requêtes des commanditaires. Le dessin romain résulte plus raffiné et achevé que la feuille milanaise et doit être considéré comme le plus proche de la réalisation de la toile. Toutefois, nous relevons tout de même des différences : l'inscription épigraphique est éliminée dans la toile mais, surtout, la Vierge apparaît moins libre par rapport au dessin. Son buste et le visage sont présentés de face, non avec la légère torsion qui lui donnait davantage de dynamisme qui comblait la partie supérieure de la toile (grâce aussi à la présence des petites têtes des angelots placées en demi-cercle au dos de la Vierge) d'une profondeur prononcée et une construction aérienne manquante dans l'œuvre achevée, tel un aplatissement de l'arrière-plan presque uniforme. Les dessins comme la toile contiennent les caractéristiques de l'art de Zoboli à la fin des années 1750 avec les renvois obligatoires à Maratta, en particulier pour le personnage de la Vierge (qui rejoint la Vierge peinte par l'artiste di Camerano pour Santa Maria del Popolo, surtout dans l'œuvre achevée) mais aussi à Coreggio, bien que plus éloignées, par la douceur des physionomies angéliques et, pour la construction générale, à l'*Assomption* de Ludovico Carracci, réalisée vers 1607, aujourd'hui conservée à la Galleria Estense de Modène (Guerrieri Borsoi 2008, p. 124). La simplification de la construction bien visible dans le dessin par rapport aux œuvres telles que l'*Assomption* du Dôme de Brescia datée de 1732-1735, montre l'abandon définitif des gonflements baroques à la manière de Sebastiano Conca au profit d'un mélange narratif dicté par une ascendance classique, perceptible dans les travaux de l'artiste datés des années quarante.

Giuseppe Fusari



fig. 1



GIUSEPPE BOTTANI (Crémone, 1717 – Mantoue, 1784)

4. *Étude préparatoire pour les mains de saint Antoine dans le retable de l'Assomption de la Vierge contemplée par saint Joseph de Cupertino et autres saints*

1767

Pierre noire, rehauts de craie blanche, 305 × 213 mm

Au verso des inscriptions modernes : « Di Bottani », « 3 » au crayon.

Provenance : Rome, héritiers Bottani (famille Rech) ; Rome, collection particulière

Bibliographie : C. Tellini Perina, dans *Giuseppe Bottani* 2000, p.103, fig. 40.2.

Ayant rejoint Rome en 1735 après une formation florentine chez Vincenzo Meucci, Giuseppe Bottani complète sa éducation chez Agostino Masucci, principal représentant de l'école de Maratti. Il débute ainsi une solide carrière caractérisée par les étapes habituelles: de nombreux travaux pour les églises romaines et pour le compte de l'État Pontifical ainsi que des exportations en Italie et en Europe, des commandes de grandes familles princières, enfin, l'agrégation à l'Académie de Saint Luc (1758). En 1769 l'impératrice Marie Thérèse l'appelle à diriger l'Académie de Mantoue. Artiste versatile auquel nous devons des peintures de sujets - autre que religieux - mythologiques et allégoriques mais aussi de remarquables paysages « historiques » (*Athéna indique Ithaque à Ulysse* et *Athéna transforme Ulysse en mendiant* aujourd'hui conservés au Museo Civico de Pavie). Il se distinguera par une solide maîtrise du dessin et une plasticité des figures, bien loin des tons nuancés d'un Masucci tardif. En harmonie avec ce que soutenaient les artistes contemporains, le premier d'entre tous Marco Benefial, il s'adresse plutôt aux racines de la culture classique, Guido Reni et Domenichino entre autres, se distinguant par des compositions de structure limpide dans lesquelles sont placées des figures sculpturales idéalisées dont l'élaboration méditée est souvent attestée par une riche série de dessins préparatoires soignés. C'est le cas du retable illustrant *l'Assomption et les saints Joseph de Cupertino, Rose de Lima, Blaise, Louis de France, Antoine de Padoue et un martyr* dans l'église de San Francesco à Pontremoli, daté de 1767 dont on connaît une ébauche (conservée en collection particulière) et certains dessins préparatoires (C. Tellini Perina, dans *Giuseppe Bottani* 2000, p. 103, fig. 40.1, 40.2, 40.3).

Deux d'entre eux se réfèrent à la tête de saint Antoine et à celle de saint Louis. Le présent dessin est une étude, parfaitement composée, pour les mains croisées en prière de saint Antoine ; un excellent exemple de la capacité de synthèse du modèle vivant avant sa transposition dans l'œuvre finale.

Liliana Barroero



fig. 1, Giuseppe Bottani, *Assomption de la Vierge contemplée par saint Joseph de Cupertino et autres saints*, Pontremoli, San Francesco



GIUSEPPE BOTTANI (Crémone, 1717 – Mantoue, 1784)

5. *Feuille d'études (drapé et deux têtes)*

Vers 1750

Pierre noire, craie blanche, sanguine sur papier blanc teinté et apprêté, 375 × 243 mm

Au verso : esquisses à la sanguine et inscriptions modernes : « di Giuseppe Bottani » au crayon ; « 137 » à la plume en bas à gauche : « Cu/OA/ » ; « 9 » au crayon

Provenance : Rome, héritiers Bottani (famille Rech) ; Rome, collection particulière

Bibliographie : C. Tellini Perina, dans *Giuseppe Bottani* 2000, p.145, fig.57.

Dans le profil biographique consacré à l'artiste, Stefano Susinno (2000, p. 333), observe que Bottani utilisait ses études conduites sur l'antique, sur Raphaël et sur les Carracci dans sa dernière phase de production. À tel point que ses œuvres se caractérisaient par un schéma stylistique délibérément anti rococo, solidement construit sur des compositions inspirées du XVI^e siècle, marquées dès le départ par une maîtrise impeccable du nu et du drapé. Les caractères sont encore plus évidents dans sa production graphique, distinguée par un trait précis et une claire définition des volumes. Pour ces raisons ses dessins furent très recherchés, y compris en tant que modèles didactiques dans les académies italiennes et étrangères. Les études réunies dans cette feuille n'ont pas encore été mises en relation avec une peinture précise mais il ne faut pas exclure que cela puisse l'être tôt ou tard étant donné que, par exemple, les œuvres de Bottani réalisées pour l'Irlande ou la Pologne, rappelées par son biographe Orazio Marini qui cite les *Stigmates de Saint François* et la *S.S Trinité avec des saints et un chœur d'anges* envoyé à Lviv (autrefois Leopold) et le *Transit de la Vierge Marie avec de nombreux apôtres* envoyé en Irlande, n'ont à ce jour pas été retrouvées.

Nous relevons ici les apports de l'étude d'après modèle vivant et d'après l'antique: la tête en bas, tournée à l'horizontale avec les orbites vides semble suggérer que le modèle est une sculpture classique, par contre l'autre tête illustre un modèle réel en attente des stylisations caractéristiques de sa production picturale. Par affinité de style et de technique avec d'autres dessins, la feuille se situe au cours des années romaines, peut-être autour de 1750.

Liliana Barroero



JOHANN FRIEDRICH REIFFENSTEIN (Ragnit, Prusse Orientale, 1719 – Rome, 1793)

6. *Portrait d'une dame inconnue*

1762

Pastel sur papier bleu, cadre et verre originaux, 515 x 415 mm

Signé et daté: "JFreiffenstein f. 1762" (les initiales entrelacées)

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Ce très beau portrait au pastel d'une dame jusqu'ici non-identifiée – œuvre inédite – est un des rares témoignages connus des aspirations artistiques de Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793). Celui-ci, de formation juridique et littéraire, avait développé un goût prononcé pour les beaux-arts durant un bref passage à la cour de Frédéric II de Prusse à Berlin en 1744, avant de se transférer l'année suivante comme sous-bibliothécaire à la cour de Hesse-Cassel, l'une des cours artistiques les plus intéressantes des territoires allemands de l'époque, comme en témoigne aujourd'hui l'extraordinaire galerie de la Wilhelmshöhe. La Guerre de Sept Ans (1756-1763) avait contraint Reiffenstein ainsi que la cour de Hesse à abandonner Cassel et à se réfugier à Brême, avant de prendre la décision d'accompagner le fils du diplomate Rochus Comte de Lynar, Friedrich Ulrich de Lynar, précepteur, lors de son *Grand Tour* à travers l'Allemagne, la France, la Suisse et éventuellement l'Italie (1760-1762). Pendant ce voyage, Reiffenstein avait séjourné, avec son jeune et obstiné disciple, à la cour de Bade à Karlsruhe où ils avaient rencontré la Margravine Caroline-Louise de Bade-Durlach (1723-1783), érudite et collectionneuse de l'époque, amatrice d'histoire naturelle et dilettante accomplie (*Aufgeklärter Kunstdiskurs* 2015; *Die Meister-Sammlerin* 2015), qui avait reçu pendant sa jeunesse à Darmstadt ses toutes premières leçons dans l'art du pastel au début des années 1740 par Jean-Etienne Liotard (1702-1789). De la correspondance de la Margravine avec Reiffenstein nous apprenons que lors de son passage au début des années 1760 celui-ci avait régulièrement dessiné et expérimenté en techniques artistiques avec la Margravine (Kircher 1929). Par conséquent, ce fut Caroline-Louise qui introduisit Reiffenstein personnellement, non seulement à Liotard, mais également au manufacturier lausannois de pastels Bernard-Augustin Stoupan, aussi connu sous le nom de Stupanus (1701-1775), considéré comme le meilleur fabricant de pastels en Europe. D'après sa correspondance avec la Margravine, c'est à partir de ce moment que Reiffenstein utilisait les crayons de Stoupan pour ses propres compositions en pastel.

Après une première visite à Rome au début de l'année 1762, suite à laquelle il se sépara du jeune Friedrich Ulrich de Lynar, Reiffenstein passa encore quelques mois d'incertitude existentielle à Florence avant de prendre la décision de s'installer définitivement à Rome où il avait rencontré l'antiquaire Johann Joachim Winckelmann, aujourd'hui considéré comme le fondateur de la discipline de l'histoire de l'art. Jusqu'à la mort tragique de ce dernier à Trieste en 1768, Reiffenstein était un des amis les plus proches de l'antiquaire romain qui l'avait incité à étudier les grandes œuvres de l'antiquité grecque et romaine qui se trouvaient dans les collections de Rome et de Naples, et que Winckelmann considérait comme étant le modèle absolu en matière de goût artistique. Parallèlement Reiffenstein continua à s'intéresser aux techniques artistiques antiques et modernes y compris l'art contemporain de son époque. Au fil du temps, il est devenu l'un des interlocuteurs artistiques les plus influents des cours d'Europe du Nord et de Rome, où il mourut en 1793 au Palazzo Zuccari.

Le portrait ici présenté, qui est signé et daté 1762, a donc été exécuté lors de premières rencontres de Reiffenstein avec la Margravine Caroline Luise à Karlsruhe, avec Liotard à Genève et Stoupan à Lausanne. Durant cette période, il s'intéressait de vivement à la question de la peinture en pastel et à l'encaustique. Le portrait même a été très probablement exécuté ou terminé soit à Rome, soit plus probable encore, à Florence, avec, de fait, une provenance toscane. L'exécution en est extrêmement fine et soignée. Les pastel par Stoupan sont d'une grande fraîcheur et d'une très haute qualité, comme en témoigne sa production de crayons de pastel de Stoupan à Lausanne. Ainsi, ce portrait peut être confronté avec l'unique autre portrait



en pastel de Reiffenstein jusqu'ici identifié avec certitude, celui de *Jacob Friedemann Comte de Werthern-Neunheiligen*, exécuté en 1761 pendant le *Grand Tour* évoqué, aujourd'hui conservé au *Goethe-Museum* de Francfort-sur-le-Main (572 x 454 mm, Inv. Nr. IV-1951-16 ; Maisak, Kölsch 2011, p. 223, n° 241, ill.). Par conséquent, il ne reste qu'à établir l'identité mystérieuse de la dame représentée sur ce merveilleux portrait en pastel...

Christoph Frank

CESARE GASPARE FELOJ (Domaso, 1732 – après 1786)

7. *Projet d'église, façade*

1757

Plume, encre brune, lavis d'encre grise, 450 × 435 mm

8. *Projet d'église, élévation latérale*

1757

Plume, encre brune, lavis d'encre grise, 452 × 576 mm

Signé et daté : « Io Cesare Feloy 1757 »

9. *Projet d'église, section de la nef*

1757

Plume, encre brune, lavis d'encre grise, 450 × 435 mm

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvres inédites

L'auteur

Grâce à une inscription présente au verso de l'une des feuilles, nous pouvons attribuer ces trois dessins à l'architecte Cesare Gaspare Feloj (connu aussi sous les noms de Feloi, Felloi, Feloj, Feloy et Felolo). L'architecte naquit en 1732 à Domaso, un petit village sur le lac de Côme dans lequel son nom de famille était commun à l'époque. Il étudia à l'Accademia Clementina de Bologne et, lors de sa participation aux concours, il était identifié en tant que lombard ou milanais. Il y obtint le prix Fiori - institué par le mécène homonyme dans le but d'encourager les élèves à suivre régulièrement les leçons - pour la classe d'architecture en 1757, en 1758, en 1760 et en 1761. En 1758, il remporte le prix Marsili de la seconde classe avec l'étude d'un clocher et, deux ans plus tard, il obtient le prix Marsili de la première classe, soit la plus grande distinction, grâce à un projet de « façade d'un palais longue de 50 pieds de Bologne... ».

Des copies des dessins de Feloj réalisées en 1758, incluses dans un manuscrit de la fin du XVIIIe siècle et illustrant les chapelles de Bologne consacrées aux Quatre croix, aux saints Vital, Agricole et Thècle mais aussi des reliefs d'édifices médiévaux, démontrent - alors qu'il n'était encore qu'étudiant - son importante implication dans la vie citadine ; il était donc déjà connu.

Les études achevées, l'architecte rentre dans sa terre natale et travaille dans plusieurs localités au nord de Côme. Plusieurs de ses œuvres sont connues : en 1766 - 1767 il est chargé de l'extension du Sanctuaire de la Madone de la Neige à Vercana, ensuite il réalise un palais construit à Chiavenna situé via Dolzino 27, en 1786 il apparaît en tant qu'expert, résident de Domaso, chargé d'estimer les dommages créés dans une église de la plaine du torrent Sorico. L'historien local Guido Scaramellini a récemment reconstruit son activité d'architecte à Chiavenna, chef-lieu du territoire.

Le projet pour une église

Les trois feuilles datées 1757, se réfèrent au même édifice. Ils présentent respectivement la perspective, la coupe longitudinale et l'élévation latérale d'une église et il est tout à fait probable qu'un plan, aujourd'hui manquant, fasse partie de cet ensemble. Les bords des feuilles semblent avoir été endommagés comme si le cadre interne, réalisé à l'encre, avait rongé le papier le détachant ainsi du bord externe. Et l'on peut penser que ce même bord reportait l'indication du sujet, l'échelle métrique ou quelque autre élément.

Le plan de l'église - de ce que l'on en déduit des trois dessins cités - possède quelques caractéristiques spécifiques : le dôme ne se trouve pas à proximité de l'autel principal mais dans une position telle qu'elle configure, depuis l'entrée, un premier espace vaste, central, qui donne lieu à six chapelles toutes dotées d'autels : les deux chapelles majeures, situées au niveau de la nef centrale sont sur les transepts (voir le modèle de l'église du Rédempteur de Palladio) tandis les quatre chapelles mineures, orientées sur les diagonales, sont illuminées par de petites lampes signifiées dans l'élévation latérale. Derrière l'autel principal, le corps longitudinal de l'église se poursuit afin d'abriter un vaste chœur réservé au clergé. Il est donc possible que



cette configuration reflète en réalité une église votive ou un sanctuaire. Cette élévation latérale permet de déduire que le plan complexe de l'église en forme d'étoile est en effet clôturé à l'extérieur par un périmètre régulier. Les pièces annexes sont organisées de telle sorte à insérer l'église - à l'exception du chœur - entre deux parois rectilignes, articulées par des couples de pilastres dotées d'amples fenêtres. Au-dessus, une balustrade avec des statues implique une couverture en terrasse. Afin d'assurer la circulation interne entre une partie de l'église et l'autre, la largeur de la façade principale dépasse celle des bras transversaux. En outre, pour équilibrer cette façade déjà trop large par rapport à sa hauteur, Feloj choisit de l'articuler en trois registres. Le premier ordre est constitué de semi-colonnes corinthiennes accordées au couple de pilastres présents sur les parois latérales, le second, également corinthien et coordonné aux parois qui articulent le bout des bras transversaux est raccordé à celui inférieur par des volutes, le dernier - totalement indépendant de la hauteur effective de l'église et présentant des formes plus rigides - encadre un bas-relief avec une scène de sacrifice. Si l'on apprécie la tentative de coordination de tous les éléments de la façade qui articulent le reste du corps de fabrique, nous relevons que le dessin dans son ensemble n'est que peu original; cette proposition fonctionne davantage sur une feuille dessinée que dans un édifice effectivement construit.

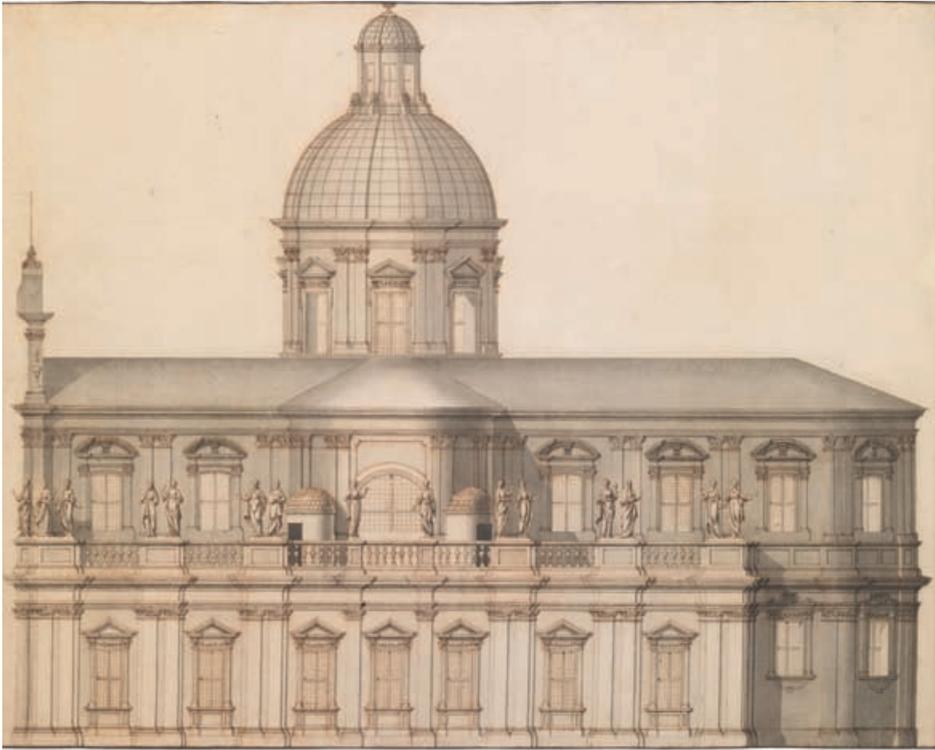
Dessins académiques ?

Le Sanctuaire déjà cité de Vercana dont Feloj en dirigea l'extension en 1766 - 1767, est une église modeste en dimension et en qualité. Il faut donc exclure que ces trois dessins aient été conçus par l'architecte en 1757, à cette occasion mais la participation de Feloj pour la construction d'une grande église votive n'est pourtant pas connue. Il est plus probable que ces dessins aient été élaborés durant le séjour bolonais, en vue d'une participation à un concours académique. Pour le concours Fiori, qui été conféré aux élèves de l'Accademia Clementina pour leur assiduité aux leçons, ne sont conservés que les dessins postérieurs à 1782, par conséquent, nous ne connaissons pas les thèmes imposés aux épreuves. Par contre, les documents confirment que le thème de l'église était un sujet assez commun entre 1727 et 1803 pour les concours Marsili de la première classe. Aucun énoncé concernant une église explicitement votive ne figure dans les thèmes donnés, néanmoins, un thème daté de ces années de scolarité correspond aux caractéristiques mises en évidence dans ce projet d'église. En 1757, le sujet de l'épreuve de la première classe du concours Marsili était une « Idée d'une église de tout ordre et forme arbitraires à condition qu'elle n'occupe pas plus de six mille pieds carrés du sol ». Le vainqueur, Pio Panfilì, dans son église à plan centré utilisa certains éléments qui caractérisent aussi le projet de Feloj : la coupole particulière ici privée de lanternon repose sur un tambour à fenêtre très haut, les voûtes en cul-de-four des absides présentent une disposition des caissons égale à celle de la coupole, le corps de l'église est imperceptible depuis l'extérieur étant enfermé dans un mur périmétral qui englobe les différents espaces annexes. Il est probable, les caractères communs aux deux projets soient dus à l'influence de Giuseppe Civoli, élève de Ferdinando Bibiena, et maître des deux architectes Panfilì et Feloj.

Ajoutons enfin qu'à la même période, les concours institués par l'Académie de Parme auxquels Feloj a pu participer sont les deux seuls qui comportaient un sujet religieux : 1758 - 1759, « Une église ronde pour l'exposition au peuple d'une vénérable relique », et en 1764, une chapelle sépulcrale. Aucun des deux thèmes ne semble cependant correspondre exactement aux caractéristiques de ce projet. Reste le fait que les quatre dessins réalisés par Feloj pour les concours Marsili, de 1758 et de 1760 conservés à l'Accademia Clementina de Bologne, permettent d'établir une comparaison entre les trois feuilles étudiées qui confirme leur attribution.

Susanna Pasquali

Références bibliographiques: Farneti 1988, p. 103-129; 118-119; Giumanini 2000, p. 49, fig. 112 e 112a; p. 51, fig. 119 e 119°; Giumanini 2001, p. 32-33; p. 48, fig. 107; Pellegrini, Bianchi 2002, p. 58-59; *La cattedrale scolpita* 2013, notice 15, p. 281; Scaramellini 2014, p. 231-242; Rovi 2005.



DOMENICO CORVI (Viterbe, 1721 – Rome, 1803)

10. *Étude de trois nus masculins de face, de trois quarts et de profil*

Vers 1760-65

Sanguine, traces de rehauts de blanc de céruse sur papier beige, 521 × 362 mm

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

La célébrité atteinte par ses peintures au « clair de lune » telle la *Nativité* envoyée en 1785 aux frères Observants de Macerata ou la *Complainte sur le corps d'Hector* du Musée de Montserrat (Barroero 2005), est rappelée par Luigi Lanzi dans *Storia pittorica dell'Italia* publiée à peu d'années de distance de la mort du peintre. La réputation indiscutable qu'admirait Lanzi et ses contemporains, Corvi l'obtint pour ses qualités de dessinateur dont l'intelligence anatomique et de la perspective culminait dans « ses académies [...] de grande valeur, et recherchées » presque « plus que ses peintures » (Lanzi 1809, II, p. 264). Les éloges attribués au peintre rendent compte de la reconnaissance obtenue par Corvi en tant que maître : élève de Francesco Mancini, il avait rejoint Rome en 1736 et avait été arcadien puis académicien de saint Luc à partir de 1756, mettant en exergue ses études sur l'antique et sur l'étude d'après nature. Auprès de son académie, organisée en privé depuis le début des années cinquante, se formèrent de nombreux protagonistes de la scène artistique du siècle suivant parmi lequel Vincenzo Camuccini, Luigi Sabatelli et Pietro Benvenuti qui la préféraient au détriment de la Scuola del Nudo instituée au Capitole sous Benoît XIV Lambertini, institut pour lequel Corvi avait assumé la charge de directeur en 1757 et 1760 (Barroero 1994; Malamani 1888, vol. I, p. 32).

Dans le panorama effervescent des académies particulières de Rome, dirigées entre autres par Pompeo Batoni de Lucca et par le bohémien Anton Raphael Mengs (Bowron 1993), celle de Corvi se distinguait par la mise en place de l'exercice du dessin d'après « naturel », enseignant ainsi à concilier l'imitation du modèle antique avec divers degrés et qualités de profils, du noble au plébéien. Corvi entendait poursuivre sur cette voie comme il le déclarait en 1756 à Giannandrea Lazzarini de Pesaro : les recherches de Leonardo da Vinci et Domenichino entreprennent une voie que Diderot avait indiquée en recommandant l'étude « des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures, en un mot » (Susinno 1998, p. 173-189; Diderot 1765, 13).

L'académie présentée ici, c'est-à-dire l'étude du modèle en pose, pratique didactique et exercice quotidien de travail fondé sur l'imitation, se présente comme une méditation sur un motif d'histoire sacrée dans lesquels les modèles sont illustrés en action comme s'ils étaient présents à l'événement religieux. Dans le présent dessin l'ouverture de la réflexion graphique au sentiment religieux savamment étudiée renvoie à la matrice empruntée aux Carracci, à Ludovico en particulier. Les « traits et couleurs du corps » desquels il fallait saisir « la qualité de l'âme », comme l'écrivait Corvi en 1756 (cité dans Susinno 1998, p. 182), sont explorés ici dans leurs divers degrés d'expression : la pose aulique du modèle en pied à l'arrière-plan, le visage rustique du modèle, la coiffure ébouriffée, la position à demi-agenouillée, jusqu'à la prostration du modèle en acte de dévotion recueillie au premier plan. L'exercice du vrai rend compte de façon exemplaire les connaissances anatomiques du peintre et son talent raffiné de dessinateur par l'emploi de la sanguine, une technique à ses yeux plus adaptée à l'étude des lumières et des rehauts de blanc de céruse, mettant ainsi en évidence une idée de la pratique du dessin à part entière et comme pensée aboutie.

Notons que la feuille se présente comme une académie *suis generis* à trois figures qui suggère l'élaboration d'un motif d'histoire religieuse, proche du thème de l'Institution de l'Eucharistie, sujet proposé en 1758 au concours de peinture de la première classe de l'Accademia di San Luca (Cipriani, Valeriani 1991). Dans la mise en pose des modèles il reprend une solution déjà employée par Gian Domenico Tiepolo dans le tableau du Musée de Copenhague, par Francesco Trevisani et dans une peinture à l'attribution complexe de la Fondazione Roma aujourd'hui attribuée à Daniel Seiter et identifiée dans le passé comme étant de Corvi puis de Laurent Pécheux (1765-1777, Rosenberg 1998; Agresti 2016). Par ailleurs, le rendu graphique des passages traités en clair-obscur et la technique utilisée dans le dessin le situent certainement parmi le corpus d'académies élaboré durant sa période de maturité, une période dans laquelle l'étude du nu accompagne les recherches conduites sur les affects de l'âme, sans exclure les intentions narratives dans les poses des modèles. Études magistrales du nu, les académies de Corvi constitueront assez rapidement des modèles pour les jeunes, s'inscrivant ainsi dans le patrimoine didactique d'institutions académiques comme



à Brera (Valli 1998). Comme le rappelait Lanzi, ces feuilles se disperseront rapidement dans les collections publiques et particulières, tout en demeurant l'unique preuve tangible du projet d'écriture de Corvi qui concernait la rédaction d'un traité sur la « juste idée de la beauté », jamais achevée en raison de l'absence de soutien de l'Accademia di San Luca (Susinno 1998).

Serenella Rolfi Ožvald

GIACOMO QUARENGHI (Capiatone, Rota d'Imagna, 1744 – Saint-Pétersbourg, 1817)
11. *Projet pour la rénovation de l'Ousad'ba de M.I. Kamburlej à Khotyn en Ukraine.*
Perspective principale et section transversale

Vers 1790

Pierre noire, plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine diluée avec des aquarelles de couleurs sur papier vergé, 331 × 485 mm

Filigrane : fragment de « P » (peut-être « Pro Patria »)

Inscriptions : en haut à droite, au crayon, une inscription ancienne non lisible, peut-être de la main de Quarenghi ; en bas à gauche au crayon « Quarenghi », inscription moderne

Unité de mesure : toises de Russie

Provenance : Italie, collection particulière

12. *Projet pour la restauration de l'Ousad'ba de M.I. Kamburlej à Khotyn en Ukraine.*

Plan

Vers 1790

Crayon, plume et encre de Chine sur papier vergé, 331 × 485 mm

Filigrane : fragment de « P » (peut-être « Pro Patria »)

Inscriptions : en bas à gauche, au crayon « Quarenghi », inscription moderne

Unité de mesure : toises de Russie

Provenance : Italie, collection particulière

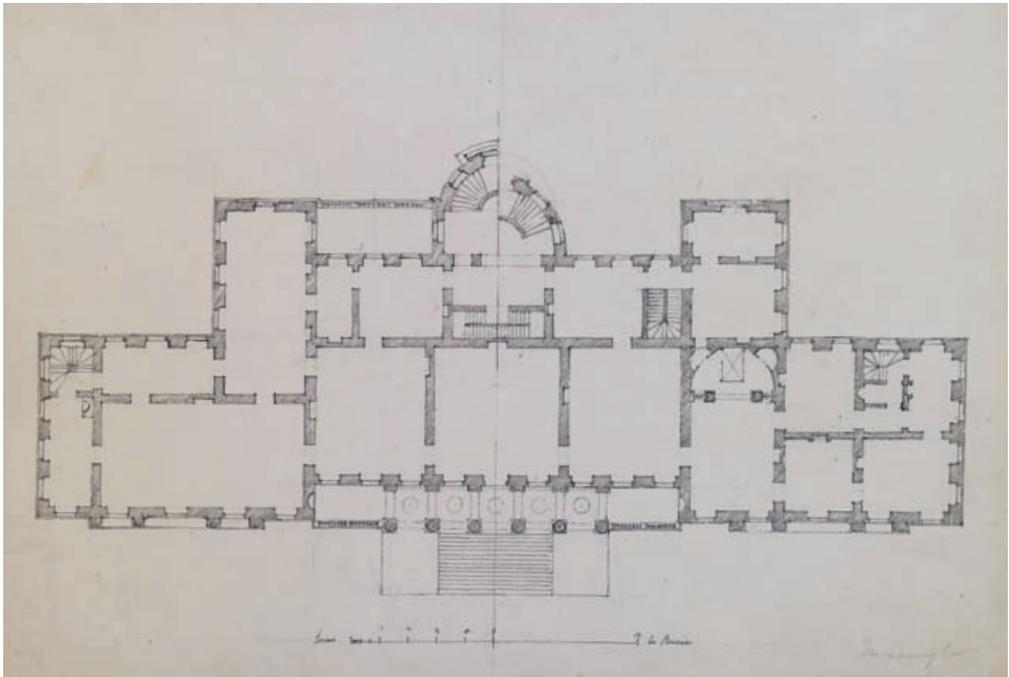
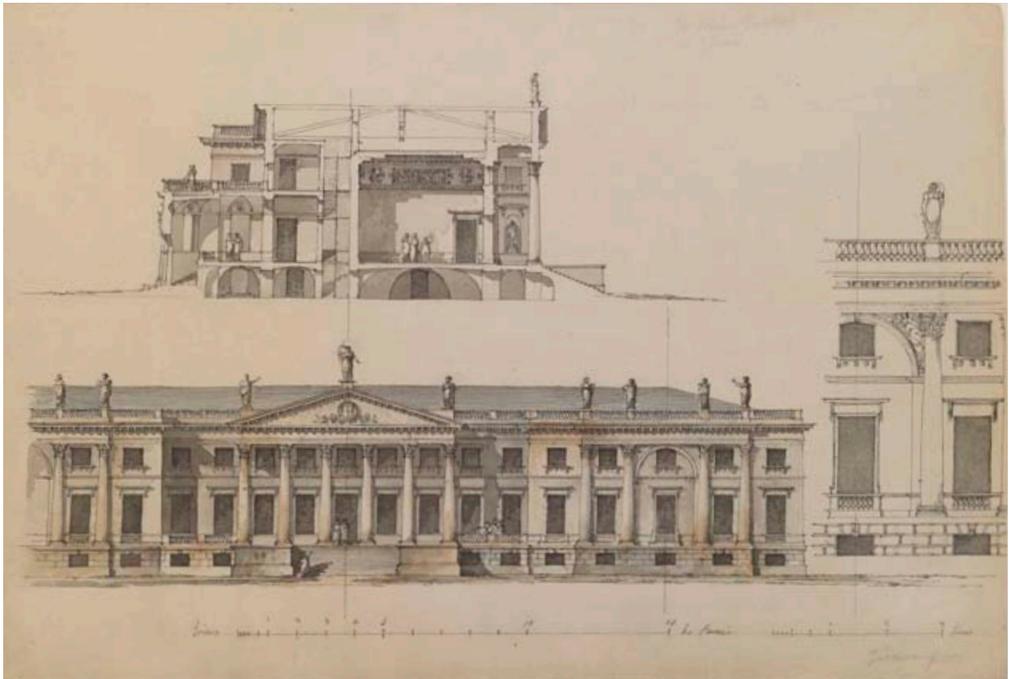
Œuvres inédites

Les deux projets documentent un travail très peu connu de Quarenghi : la demeure de campagne de M.I. Kamburlej à Khotyn dans le gouvernement de Kharkov en Ukraine.

Selon V.I. Piljavsij (*Giacomo Quarenghi* 1984, p. 140), la résidence (aujourd'hui détruite) fut réalisée dans la dernière décennie du XVIII^e siècle. Le chercheur russe se réfère cependant à un projet différent de l'architecte bergamasque pour le même édifice, c'est-à-dire celui étudié par G.G. Grimm et publié dans un volume posthume de ses essais inédits sur Giacomo Quarenghi (1962, pp. 190-196). Les deux feuilles ici présentées trouvent au contraire une correspondance presque exacte avec deux dessins inédits conservés dans une collection publique italienne ; la concordance est identique dans la section de l'édifice, jusque dans la distribution des groupes de figurines à l'intérieur de l'Architecture (mais ici sans carrosse sur la gauche), tandis que le plan présente certaines différences dans l'idéation des salles vers la façade. L'édifice s'articule en un bloc unique, sans les ailes ou les barchesses souvent présentes dans les demeures de campagne russe d'époque néoclassique, avec un portique monumental à six colonnes couronné d'un tympan sur la façade principale qui donne accès aux salons centraux dotés d'une hauteur double. Par contre, dans le côté opposé, vers le parc, se trouve une petite exèdre depuis laquelle partent deux rampes d'escalier curvilignes qui la relient avec l'extérieur. Entre la portion centrale et celle latérale qui reprennent en semi colonnes l'ordre du portique sans le tympan (un schéma récurrent chez Quarenghi ; citons le projet non réalisé pour le Palais Bežborodko à Moscou), la façade est placée en retrait tout en restant dans la continuité dans la partie de la plinthe, à travers la réalisation de deux terrasses placées aux côtés du portique, dont les flancs sont récupérés dans les niches pour les statues décoratives. Dans la partie droite du palais se trouve la grande chambre avec une alcôve encadrée par deux colonnes. Les espaces des deux étages sont reliés par deux escaliers, un au centre de l'édifice et l'autre dans la partie droite.

L'absence d'annotations fonctionnelles des espaces ne permet pas de distinguer de façon plus détaillée les divers locaux. Néanmoins, la vaste salle vers la façade sur la gauche est à retenir comme étant la salle de bal et de réception.

Comme cela arrive fréquemment dans les dessins de projet de Quarenghi, l'étude de perspective est ici réalisée en forme complète uniquement pour une partie de la construction au vu de la symétrie des parties latérales de la façade. À gauche du dessin, se trouve une proposition de variante de la portion de façade réalisée avec des semi colonnes sur la droite, dans laquelle l'architecte imagine l'insertion d'une figure ailée en élément décoratif située entre l'arc, la semi



colonnade et l'architrave. Ce détail résulte quasiment identique à celui présent dans l'une des variantes du projet de la Fontaka, un complexe de Boutiques situé près du Palais Aniçkov à Saint-Pétersbourg (Bergame, Biblioteca Civica, album B-42), datable autour de 1803-1804.

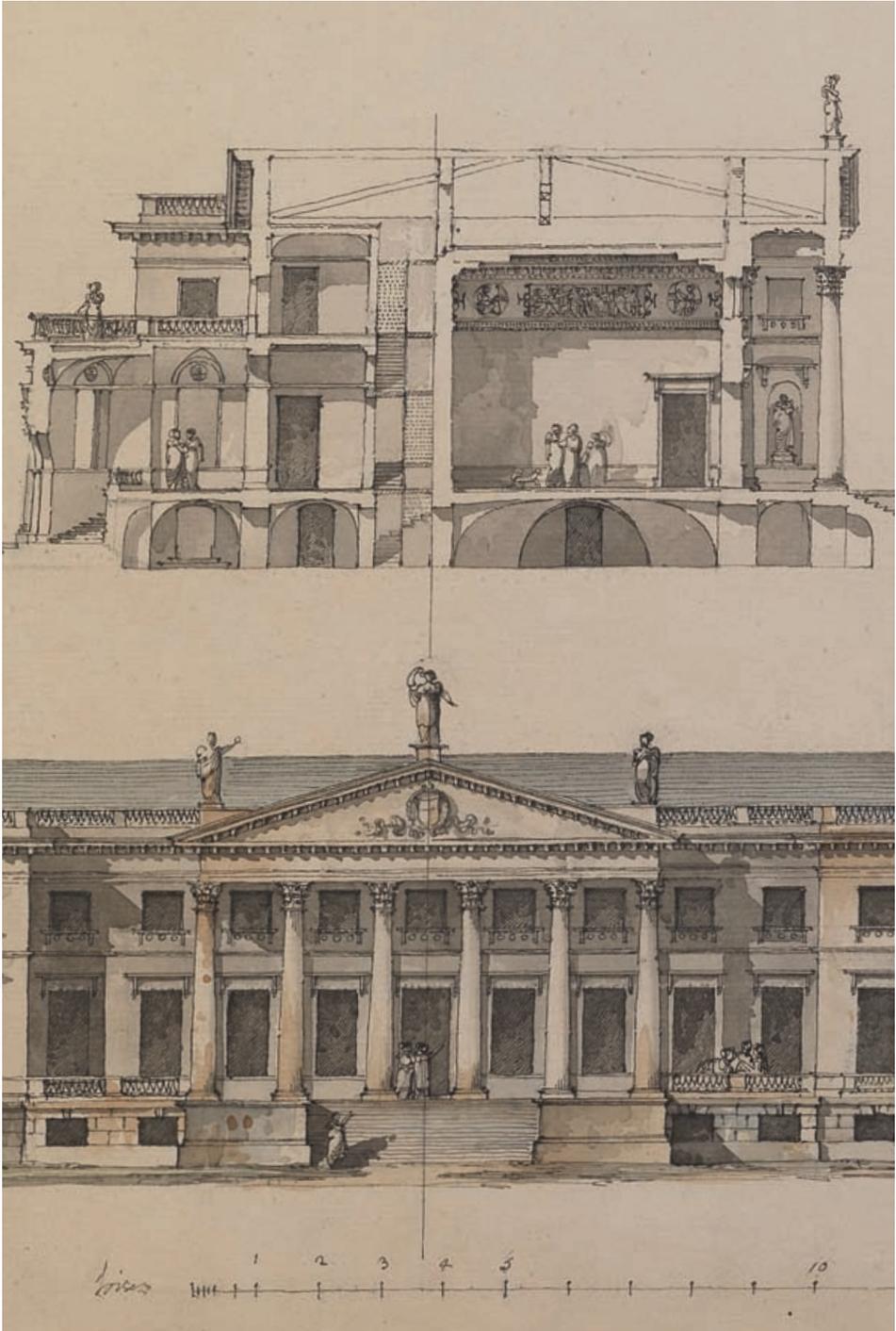
Dans la partie droite de la section de l'édifice on peut observer comment Quarenghi, lorsqu'il projetait ses édifices, concevait la décoration en même temps que l'espace des salles. Cela lui permettait déjà d'en qualifier l'élégance : en effet, dans la grande salle à double hauteur, la frise décorative composée d'une bande inférieure relativement large avec un carré rempli de figures dans son style le plus typique, les médaillons et les motifs figuratifs dans les angles situés au-dessus de la corniche supérieure dentelée sont indiqués avec précision.

Du point de vue du profil dessiné, la feuille avec perspective et coupe, totalement autographe, représente un exemple limpide de sa maîtrise graphique qui fut tant admirée par ses contemporains et qui représente aujourd'hui encore un élément de grande suggestion dans ses dessins d'architecture.

Parmi les éléments les plus caractéristiques de son savoir-faire graphique, signalons l'assurance de son tracé réalisé sans règle ce qui produit une vibration optique aux éléments d'architecture, la finesse du dosage du lavis pour les effets d'ombre et de mouvement des surfaces des murs avec un savant emploi de la couleur, le rendu plastique naturel de la ligne de terre. Autre élément des plus caractéristiques, ses figurines qui peuplent ses compositions architecturales, aussi bien dans les dessins de projet (comme cela est le cas ici), que dans ceux d'illustration. Elles sont représentées de façon très synthétique avec des traits et des formes arrondis et on peut les considérer comme une marque personnelle, à interpréter de la même manière qu'une signature du dessinateur (qui ne laisse jamais le propre nom sur les feuilles).

Dans le plan de l'édifice, nous retrouvons tous les éléments qui permettent de considérer la feuille comme un original de Quarenghi (notamment l'écriture de l'échelle). Ici la façade secondaire, orientée vers le parc, présente deux variantes. Dans la zone située à gauche la solution illustrée dans la coupe apparaît là où la salle se développe en espace habitable - depuis lequel on accède à la rampe d'escalier accostée par une terrasse s'ouvrant sur le jardin. Par contre, la variante de la partie droite prévoit le retrait du corps semi-circulaire recevant l'escalier et l'élimination de la terrasse par conséquent, la pièce devient le point de chute des rampes. Y compris dans cette variante, la solution volumétrique la plus ample est réalisée au crayon, de même que la proposition d'insertion des deux semi colonnes qui valorisent la suppression de la terrasse pour la transformer en un corps saillant.

Piervaleriano Angelini



(détail)

JOHN DEARE (Liverpool, 1759 - Rome, 1798)

13. *Vénus caresse Amour qui retient le papillon*

1789

Plume, encre noire sur papier, 276 × 304

Signé, localisé et daté en bas, à droite : « J. Deare - June - 1789 - Rome »

Provenance : Lucques, collection Hugh Honour

Œuvre inédite

Présent à Rome en 1785 en tant que pensionnaire artistique de la Royal Academy de Londres, John Deare s'inscrivait dans une tradition récente qui avait vu les protagonistes de la sculpture britannique de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'adonner ici à la confrontation systématique et expérimentale de l'antique dans la sculpture idéale d'invention et dans le portrait : de Joseph Nollekens à Thomas Banks, de Christopher Hewetson à John Flaxman. Après la césure générée par les guerres napoléoniennes, ce rapport privilégié avec la capitale de la sculpture moderne devait ensuite être conservé grâce à une nouvelle génération d'artistes, à commencer par John Gibson, en mesure de définir une spécificité de la sculpture anglo-romaine au sein du classicisme du XIX^e siècle.

Grand spécialiste dans le domaine du bas-relief pour lequel il s'était passionné dès ses débuts en patrie sur le sujet littéraire de Milton et les thèmes historiques et mythologiques, Deare devait expérimenter durant sa courte carrière - interrompue par sa disparition précoce en 1798 - aussi bien les effets picturaux et illusionnistes suggérés par l'exceptionnelle habileté à traiter les divers degrés de relief jusqu'au « stiacciato » des fonds de composition, que les simplifications structurelles les plus austères, obtenues par les formes détachées du fond abstrait. Cette seconde voie, qui pouvait seconder les sollicitations vers une rigueur formelle autrefois prônée par Joshua Reynolds dans son *Dixième discours* dédié à la sculpture et justement prononcé à l'occasion de la remise des prix en 1780 lorsqu'il avait remporté la médaille d'or (Fogelman, Fusco, Stock 2000, p. 85), devait évoluer à Rome au sein de l'atmosphère systématique de l'étude d'après l'antique, auquel il avait aussi consacré des exercices dans une sorte d'académie privée fréquentée par des compatriotes. En outre, à partir de 1787, la réflexion sur les reliefs épiques et platoniques que composait Antonio Canova devait aussi résulter décisive.

Parmi les catégories de représentations de la grâce, la *Vénus marine*, personnifiée en figure féminine allongée sur une chèvre marine et accompagnée d'Amour, atteignait en 1787 des résultats exubérants de finesse : la copie du motif antique tiré des reliefs romains et des gemmes classiques (De Rossi, Maffei 1798, VI, pp. 13 ss.) était réinterprétée en clef néo-maniériste dans les torsions et dans les élégantes proportions (deux exemplaires de marbre sont conservés à Parham Park, Pulborough, West Sussex, et J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Fogelman, Fusco, Stock 2000, p. 96).

La composition de *Vénus et l'Amour* élaborée de suite après n'était jusque-là connue que par les sources qui n'en spécifiaient pas sa nature, c'est-à-dire s'il s'agissait d'une ronde bosse ou d'un bas-relief. Le rare dessin préparatoire présenté ici, daté de 1789, permet de reconstruire l'aspect de l'œuvre finale aujourd'hui perdue, et de confirmer que lorsque le marbre avait été commandé en 1790 par le célèbre et excentrique mécène Frederik Augustus Hervey, évêque comte de Bristol, le prototype en plâtre devait être déjà prêt. Selon le témoignage de ses contemporains, Deare avait alors refusé de sculpter pour lui un groupe colossal de la *Folie d'Hercule*, se considérant inadéquat à entreprendre une œuvre appartenant au genre héroïque, tandis que Flaxman acceptait de réaliser la *Fureur d'Athamas* (Ickworth House, Suffolk, The National Trust). De même, Deare avait refusé de s'occuper d'une allégorie politique de Pitt, Fox et North représentés en groupe dans un thème illustrant *Hercule enfant qui étrangle les serpents* ; la commande sera ensuite passée à Giovanni Pierantoni dit le Sposino (collection particulière). En quittant Rome, Lord Bristol ne laissait aucune disposition pour le relief de *Vénus et l'Amour* et Deare devait douter de la commande connaissant la réputation de son mécène, un homme capricieux et peu fiable. L'œuvre est donc vraisemblablement à identifier avec le relief du présent sujet resté dans l'atelier à la mort de l'artiste puis acheté par Robert Fagan. Cependant, une œuvre de même sujet, peut-être une ébauche, sera décrite plus tard dans le catalogue de la collection d'Edward Poore au sein d'une vitrine sur un socle. Elle aussi, comme la précédente, est aujourd'hui perdue (Fogelman, Fusco, Stock 2000, p. 97; Grandesso 2013, p. 124).

Deare devait une fois de plus regarder les sujets érotiques allégoriques bien documentés de la glyptique classique : Vénus en couple avec Amour qui soustrait au jeune dieu ses armes fatales ou bien elle contemple les dépouilles des autres dieux soumis à son pouvoir universel, mais aussi les représentations



d'Amour avec le papillon, symbole de l'âme humaine, objet de toutes les attentions lorsqu'il cherche à la réconforter ou à la capturer en la tourmentant jusqu'à en devenir le bourreau, enfin Vénus et l'Amour qui invitent l'âme au sentiment ou qui la sauvent d'un puits sombre. L'invention de Deare est construite à partir de motifs classiques avec la figure assise et la composition pyramidale sur un fond abstrait ici rendu par les traits hachurés à la plume. Vénus y enveloppe et caresse tendrement le fils qui retient le papillon, symbole du pouvoir de l'amour sur les vies humaines. Le dessin constitue un précieux témoignage de la qualité de l'artiste, et à l'instar de l'autre dessin préparatoire connu pour le relief d'*Amour et Psyché allongés* daté de 1787 (collection particulière ; Fogelman, Fusco Stock 2000, p. 97), il met habilement en exergue les différents degrés du relief allant des vifs clairs-obscur aux délicats accents chromatiques du second plan.

L'attitude sentimentale des figures qui souligne les symboles allégoriques du sujet est comparable à la communication des affects que Canova savait confier à ses premières compositions de genre gracieux tels qu'*Amour et Psyché allongés* (Paris, Louvre) ou encore la récurrence volontaire du symbole de l'âme dans la statue isolée de Psyché que l'artiste vénitien débutait justement en 1789 pour Henry Blundell, qui avait été aussi le mécène de Deare pour le relief d'*Édouard et Éléonore* (Ince Blundell Hall, Lancashire). Le dessin, repris de façon conforme dans le relief tardif de Bertel Thorvaldsen, *Vénus console Amour piqué par une abeille*, semble confirmer le legs de l'art du bas-relief que le jeune artiste danois venu à Rome en 1797 s'appropriera à partir de la réflexion érudite de l'archéologue danois Georg Zoëga, admirateur de Deare, révélé par quelques rares mais ponctuelles citations (Grandesso 2010, p. 16, 85).

Stefano Grandesso

SEBASTIANO ITTAR (Catania, 1768 - 1847)

14. *Trompe-l'œil avec dessins et estampes de sujet maltais sur fond marmorino*

Entre 1790 et 1795

Dessins en pendant ; le pendant est dédié au Bailli de l'Ordre Hiérosolomytain Francesco dei Conti Trotti
Plume, encre, aquarelle sur papier doublé, 420 × 565 mm

Signature et dédicace sur la gravure illustrant la Galère : « Sijno le presenti dedicate al merto impareggiabile di Sua Ecc.za Ven.do Bali Fr. Francesco de Conti Trotti Generale della Squadra delle Galere, dell'inclitto Sacro Ordine Gerosolimitano: dal suo umilissimo servo Sebastiano Ittar Architetto »

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvres inédites

« Sebastiano Ittar de grande âme, aux mœurs intègres, orgueil de la patrie, soutien de l'art architectural, passait au nombre des plus grands, laissant des œuvres de grande valeur, pauvreté et mémoire honorée » (Zafarana Ittar 1880, p. 12).

C'est ainsi qu'une bibliographie publiée par un descendant à Palerme en 1880 célébrait l'architecte et graveur sicilien. Le parcours artistique de Sebastiano est lié à l'histoire du père. Il était né à Catania là où son père, d'origine polonaise, s'était transféré en 1765 épousant, peu de temps après, Rosaria Battaglia, fille de l'architecte local renommé Francesco Battaglia (1702 - 1788). Fils aîné du couple, Sebastiano devait débiter très tôt son activité aux côtés de Stefano, lequel, au mois d'octobre 1784, suite à une commande importante reçue par le chapitre général de l'ordre de Malte de construire la nouvelle Bibliothèque, avait déménagé avec toute la famille à La Valette où il mourra en 1790 (Thake 2013).

Quelques années après la mort du père, Ittar serait parti en direction de Rome dans laquelle son activité connut un important essor en 1799 lorsque Thomas Bruce, VIIème Duc d'Elgin, lui demande de le suivre en Grèce. Là-bas, il réalisa pendant trois ans une série notable de reliefs et d'études d'après les monuments antiques (Buscemi 2003). Comme en témoignent les dessins pour Elgin, en partie conservés au British Museum et en partie à Catania au Museo Civico de Castello Ursino ainsi que les nombreuses études composées les années suivantes en Sicile, Ittar démontre une remarquable capacité de reproduction graphique et de modulation du trait en l'adaptant au style du modèle. Il développa avec le temps une véritable conscience archéologique : « dessinateur de ruines » sera notamment sa signature dans l'intitulé de la *Raccolta degli edifici antichi di Catania* publiée en 1812 (Buscemi 2008). La paire de trompe-l'œil ici présenté doit donc probablement être lu comme preuve de ses capacités de dessinateur et de copiste qui induisent en erreur l'œil. Les feuilles présentées les années suivant la mort du père, lorsqu'Ittar débutait son parcours autonome ; il s'agit donc de l'un des rares témoignages de sa production maltaise. Par ailleurs, il ne faut pas exclure que les deux dessins aient pu constituer un hommage conçu dans l'attente de débiter un nouveau projet. En 1795 Ittar signait la nouvelle Carte du port et des forteresses de l'île (Buscemi 2008, p. 7, fig. 31) qui demeure jusqu'ici l'unique œuvre certaine de sa production de jeunesse.

Le trompe-l'œil est à la fois l'occasion de rendre hommage à Malte et aux vertus – militaires, navales et de connaissance des mers déjà abordées dans la gravure qui représente une page d'un traité sur les fortifications, dans les estampes avec les galères et les cartes géographiques - du cavalier Francesco Trotti, et de rendre visibles - et presque tangibles - les différents genres qu'Ittar est en mesure de traiter en dessin : la gravure de traduction, le dessin à la sanguine, le graphisme d'antiquaire, la cartographie. Dans le domaine du genre du trompe-l'œil, le couple de feuilles s'inscrit dans une tradition bien ancrée, notamment celle de jouer sur le rendu pictural tout en représentant la fragilité du papier. Ainsi les feuilles en partie cornées et déchirées semblent reposer pêle-mêle sur un plan de marbre qui cependant, avec une observation attentive, se révèle dans sa double feinte de portefeuille puisque l'île de Malte a un angle inséré dans le fond. Nous sommes en présence d'une typologie particulière de trompe-l'œil qui, à partir de la moitié du XVIIIe siècle, connut une certaine fortune en Italie et à laquelle se sont consacrés les dessinateurs de bonne réputation aussi bien à Rome, citons Francesco Rostagni, qu'en Italie centrale et méridionale avec Antonio Piaggio par exemple (Alberti 2015, pp. 143; 146). Certains de ces dessins, de conception semblable à ceux d'Ittar, sont en réalité des études préparatoires pour

une production raffinée de petites tables de brocatelles, par exemple, la série de la Biblioteca Riccardiana attribuée à Antonio Cioci (Chiarini 1998, pp. 102-107). Il ne faut donc pas exclure que ce fut la destination des deux dessins d'Ittar si l'on considère le format et le fait que la production des autels et des objets de décor en marqueterie de marbre à Malte répondait à une tradition dès l'époque baroque. Parmi les manufactures actives dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, rappelons celle de Carlo Durante de laquelle suivra la plus célèbre fabrique, celle de « Giuseppe Darmanin e figli » à partir des années vingt du XIXe siècle (Hay 2010, in part. p. 159). Durant son séjour en Sicile, Ittar est en outre rappelé pour ses « belles marqueteries de lave formant des vues de paysages très recherchées » (Zafarana Ittar 1880, p. 11).

Carla Mazzarelli



(detail)





GIACOMO PREGLIASCO (Turin, 1757 - 1825)

15. *Projet d'embarcation «à la chinoise»*

Entre 1790 et 1820

Plume, crayon et aquarelles de couleurs sur papier, 425 × 285 mm

Signé : « D'invenzione di Jacopo Pregliasco Diss.^{tor} di S. M. il Re di Sardegna »

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Ce dessin inédit représente une embarcation « à la chinoise » à fond plate actionnée par roues à aubes. À la proue, un dragon ailé tient un étendard sur lequel apparaissent des caractères chinois tandis que sa queue soutient à la poupe une lanterne sur laquelle est posée un étendard plus petit. Une balustrade à losanges croisés borde tout le flanc de la barque. Devant elle se trouve l'une des roues à aubes décoré avec un grand soleil ; une image reprise plus loin avec la lune sur deux petits étendards placés au-dessus de la caractéristique couverture à pagode sur deux niveaux.

Le projet fait partie d'une série de dessins réalisés par l'architecte scénographe Giacomo Pregliasco pour une transformation partielle du parc du château de Racconigi. Le projet lui avait été confié en 1787 par Joséphine de Lorraine, veuve de Vittorio Amedeo, cinquième prince de Carignano. La princesse décida en effet d'aider concrètement la population locale qui avait été frappée cette année-là par une terrible famine, offrant ainsi un travail continu, et sur du long terme, avec la création d'un jardin à l'anglaise au sein de son parc. Française brillante et d'esprit mais surtout femme cultivée, Joséphine, en sus de posséder une riche bibliothèque, fut une écrivaine assidue qui connaissait non seulement l'Italie, mais aussi l'Allemagne, la France et l'Angleterre (Calderini 1993). Pendant ses voyages elle avait été en contact avec la mode des jardins à l'anglaise qui connaissaient alors en Italie une ample diffusion, clairement influencée par le hameau du Petit Trianon de Versailles souhaité par Marie-Antoinette en 1775.

Comme elle, Joséphine décida de réaliser un jardin en mesure de recréer une sorte d'île heureuse, un scénario dans lequel mener une vie retirée consacrée à l'étude, entourée d'un cercle d'amis choisis et apaisée par le dialogue continu avec la nature.

La partie centrale du parc fut ainsi transformée avec l'introduction, entre les tracés sinueux des petites collines, du parc des daims et de petits édifices qui devaient simuler la vie rurale. À ceux-ci s'ajoutaient d'autres éléments chargés de valeurs symboliques tels que le lac des cygnes avec l'île et la cabane du pêcheur, le temple et la grotte du Mage Merlin, les bains ou encore le belvédère « à la chinoise » et l'embarcation d'inspiration orientale.

Le dessin présenté ici est très proche de celui publié par Noemi Gabrielli en 1972 (fig.1), autrefois conservé dans une collection particulière. Tous deux se réfèrent à la même

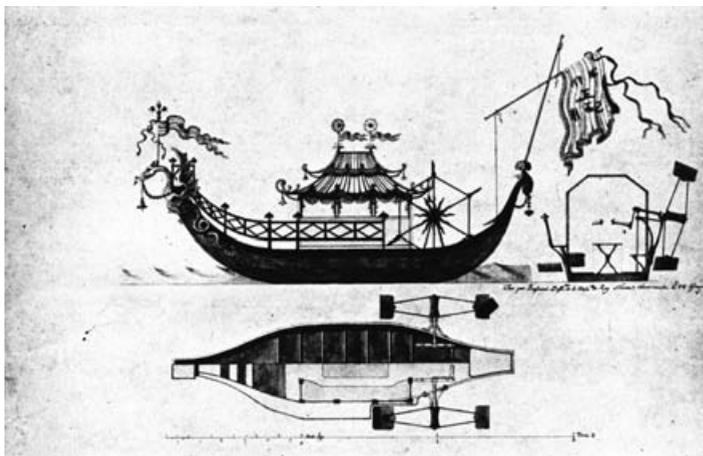
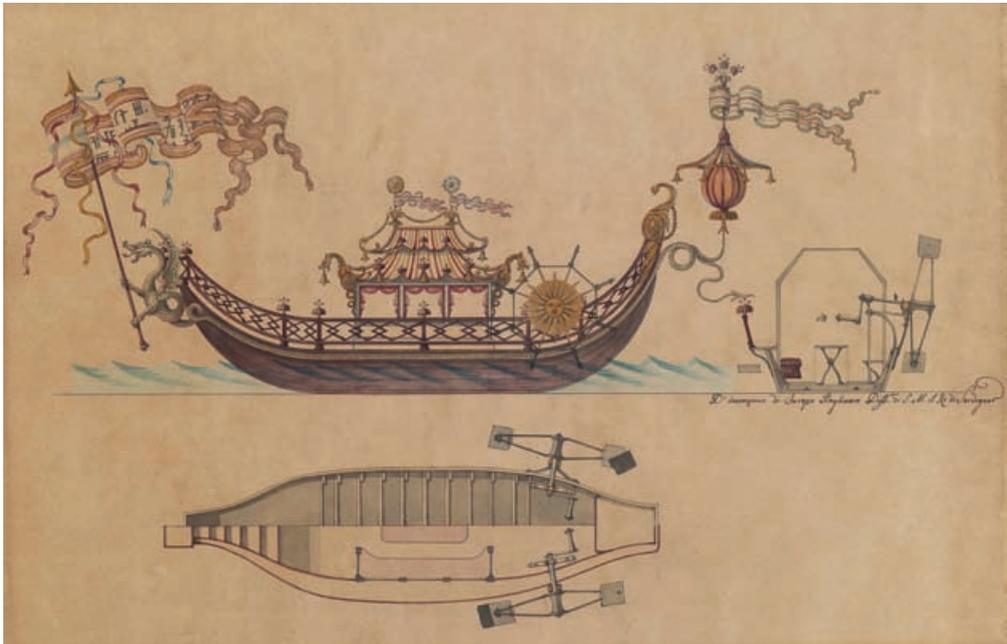


fig. 1



embarcation mais ils correspondent à deux phases d'élaboration différentes de la même idée. Il est en effet probable que Pregliasco ait initialement proposé un premier projet dans lequel tous les éléments symboliques sont harmonieusement assemblés en respectant les aspects formels et la position symétrique de la riche décoration, prêtant ainsi une attention mineure aux caractéristiques techniques qui auraient permis à l'embarcation de fonctionner une fois dans l'eau. Dans un second temps, se rendant peut-être compte de l'aspect critique de son premier projet, il apporta quelques modifications fonctionnelles.

Tout d'abord, il équilibra davantage la proue par rapport à la poupe en allégeant considérablement l'étendard tenu par le dragon en le positionnant au-dessus de sa tête au lieu de le faire tenir sur les pattes de façon oblique. Ensuite, il modifia la position des deux roues, non plus inclinées selon le mouvement de la barque mais parallèles entre elles. Cela l'obligea à interrompre, à proximité de l'une des deux roues, la balustrade, en sacrifiant l'équilibre de construction. Le premier dessin fut en outre signé en italien à différence de l'autre qui reporte une signature en français comme tous les autres dessins publiés par Gabrielli, lesquels devaient certainement constituer les planches du projet final à présenter au commanditaire.

La fantaisie parfois irréelle qui caractérise les dessins de Pregliasco dérivait de ses compétences multiformes d'architecte de l'éphémère, d'inventeur d'appareils commémoratifs, de scénographe, de costumier et de dessinateur de carrosse mais aussi de son habitude d'employer un vaste répertoire iconographique. La combinaison éclectique d'éléments issus de cultures diverses, adaptée à différentes situations, lui permit de recréer dans le jardin de Racconigi ces effets surprenants et fabuleux répondant aux goûts et aux aspirations de la princesse de Carignano.

Chiara Teolato

À gauche, fig. 1, Giacomo Pregliasco, *Projet d'une embarcation « à la chinoise »*, 1790, dessin à la plume, signé et daté « Inv. Par Pregliasco, Dess.teur de la maison du Roy a Turin, 28 giugno 1790 » (publié dans Gabrielli 1972, p. 250).

TOMMASO MINARDI (Faenza, 1787 – Rome, 1871)

16. *Étude de nu d'un jeune garçon en porteur de torche (le modèle Saverio)*

Vers 1812

Crayon sur papier blanc, 620 × 430 mm

Signé en bas, à droite : « T. Minardi » (apocryphe); en bas, à droite : « Tommaso Minardi 1787-1871 »

Provenance : Rome, Galleria Pereira ; Rome, collection particulière

Bibliographie : Belli 1973, vol. I, fig. 47; Capon Piperno 1987, p. 190, note 42 ; S. Susinno dans *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, pp. 119-120, cat. 1 ; Barroero 2003, p. 207-209.

Cette merveilleuse étude de nu représente l'une des académies les plus complexes du maître de Faenza, tiraillée entre une pleine adhésion aux « exempla » de Canova et une timide ouverture aux humeurs romantiques. Si en effet la pose du jeune garçon constitue une citation explicite de la célèbre sculpture de Praxitèle de l'éphébique Apollon Lykeios (notamment pour le bras rabattu sur la tête), l'attribut que le modèle tient dans les mains (une torche éteinte) suggère une iconographie néoclassique très employée, celle du « génie de la mort » (S. Susinno, dans *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, p. 119). L'évolution incertaine de la ligne, très fine et parfois timide, semble presque s'adapter à la beauté délicate du modèle dont le visage aux grands yeux, les boucles rebelles sont reproduits par Minardi avec pudeur et empathie.

Dans le dessin, il est vraisemblablement représenté un jeune modèle très sollicité parmi les artistes résidant à Rome au début des années 1810 : le romain Saverio. Celui-ci est représenté par Minardi dans un autre dessin de nu, différent de l'attitude désinvolte et spontanée de la routine des poses académiques auxquelles les modèles étaient la plupart du temps soumis (*Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, cat. 47) et dans une étude en demi-figure qui en fige le regard ouvert et les traits symétriques du visage (*Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, cat. 157.32).

Saverio, modèle non professionnel, d'origines modestes et de bon caractère, fut une véritable célébrité parmi la communauté internationale des artistes au début des années 1810. Sa physionomie délicate de jeune garçon imberbe, au corps parfait, innocent et en même temps voluptueux, est dessinée dans certaines études de nu de Francesco Hayez (*Mazzocca* 1994, p. 127), de Pelagio Palagi (*L'ombra di Core* 1989, cat. 56), de Prospero Minghetti (*Prospero Minghetti* 1993, p.15) et d'Ingres (Paris, EBA, publ. dans *Ingres in Italia* 1968, cat. 44), vraisemblablement réalisées au Palazzo Venezia dans le contexte de l'Académie d'Italie. Le nom de Saverio en tant que modèle apparaît même dans le journal du danois Christoffer Wilhelm Eckersberg (*Eckersberg* 1973, note 58) et il est paradoxal s'il l'on pense que c'est ce jeune garçon qui a pu inspirer le *Berger au repos* de Bertel Thorvaldsen (*Barroero* 2003, p. 208). Saverio rencontra un succès d'autant plus solide auprès des peintres de la confraternité allemande de Saint Luc en poste à Rome. Ici, dans le couvent de Sant'Isidoro, depuis 1810, les Nazaréens se réunissent et s'exercent aussi à l'étude du nu. En dessinant de jeunes garçons éphébiques, observés dans le caractère naturel de leurs gestes, en participant eux-mêmes en tant que modèles, les Nazaréens prennent par contre les conventions académiques qui ne voulaient que des modèles masculins et des attitudes étudiées en vertu des possibilités expressives du corps (*Franck* 2001, p. 84). Saverio est pour cette communauté l'équivalent masculin de ce que le modèle féminin Vittoria Caldoni représentera quelques années plus tard pour la beauté féminine : l'incarnation de la douceur, de la pureté et de la perfection de l'innocence. Les artistes allemands adoraient Saverio et ils devinrent ses amis. Joseph Wintergest le représente dans une feuille de grande modernité, hors de tout canon, Johann Friedrich Overbeck le reprend pour son *Saint Jean Baptiste enfant* (Nuremberg, Germanisches Museum), Franz Pforr le dessine à plusieurs reprises (Schweinfurt, collection Georg Schäfer, inv. 312; Francfort, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, inv. SG527) et en tombera littéralement amoureux au point d'en écrire durant l'été 1811 une magnifique description à l'ami Passavant (lettre de Franz Pforr à Passavant du 7 juillet 1811, Francfort, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass J.D. Passavant, consultable en ligne <http://www.belat1996.de/art/pforr/pforr-02.html#38>).

Giovanna Capitelli



TOMMASO MINARDI (Faenza, 1787 – Rome, 1871)

17. *Saint Paul, prisonnier à Rome, dicte la lettre aux Philippiens*

1814

Crayon, lavis d'encre grise, blanc de céruse sur papier mis au carreau au crayon, 334 × 470 mm
Signé et daté en bas, à droite au crayon : « T. Minardi 1814 » ; Siglé en bas, à gauche à l'encre : « TM1814 » ;
au verso une inscription postérieure au crayon : « San Paolo in prigione detta le sue lettere »

Provenance : Rome, collection particulière

Bibliographie: Rossi Scotti, 1871, p. 50; *Disegni romani di figura 1800-1870* 1979-1980, p. 7, cat. 16;

F. Tuena, dans *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, p. 184, cat. 53; Ventra 2014, p. 311-312.

La feuille très élégante, rendue précieuse par de vastes reflets argentés rehaussés au blanc de céruse, constitue un témoignage significatif de l'activité de Tommaso Minardi vers 1814, année cruciale pour le dessinateur qui entreprend une direction puriste. Reconnaisant de la simplicité et de la grandeur du récit historique distillé de Canova dans les bas-reliefs, le dessin est organisé selon un système lumineux unitaire de la scène qui confère une extraordinaire plasticité aux figures. Les solutions choisies sont encore profondément néoclassiques pour le décorum architectural et les manifestations de renvois à des formules déjà utilisées par l'artiste dans des œuvres précédentes (dans le *Curius Dentatus* et dans l'*Homère aveugle*) tel que le rideau à l'arrière-plan, les parallélépipèdes, la corbeille de papyrus, le broc et la bassine en contre-jour (F. Tuena, dans *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, p. 184). Les figures et le rendu de leurs drapés ont été particulièrement soignés, comme on le voit dans l'ensemble des dessins préparatoires parvenus jusqu'à nous (nous pensons à l'un d'entre eux autrefois passé à la vente chez Sotheby's Parke Bernet à Florence le 14 mai 1982, lot 1273 ; un second conservé à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome inv. n. 5331/974/489).

Le dessin est le premier dans l'ordre d'exécution de trois grandes feuilles de présentation dédiées aux épîtres de saint Paul lorsqu'il était en prison (à divers moments de sa biographie), un sujet à interpréter en renvoi direct avec l'événement contemporain en cours de résolution : l'emprisonnement du pape Pie VII en France. Saint Paul est représenté au moment où il dicte au scribe son message aux Philippiens, en présence d'Epaphrodite, de Timothée et d'un soldat romain assoupi à l'arrière-plan qui, dans la fiction scénique, permet aux personnages de violer l'interdiction de visite. Les autres deux feuilles de grande valeur, étroitement liées au présent dessin, illustrent *Saint Paul renvoie Onésime à Philémon* et *Saint Paul envoie une lettre aux Corinthiens* (Rome, Accademia Nazionale di San Luca, inv. n. 275, 97), liée par legs testamentaire à l'Académie (Ventra 2014, p. 310-311). Canova avait déjà reconnu la qualité de ces dessins lorsqu'il lui avait rendu visite dans son atelier : « il loua ses travaux, et même lui commanda une peinture à l'huile sur la composition de saint Paul » nous rapporte Guglielmo De Sanctis (1900, p. 42). L'œuvre fut aussi choisie par Polenzani, sous la supervision de Minardi, pour être reproduite et publiée dans un choix de sélection des dessins de l'artiste en 1866 (*Collezione di disegni* 1865-1866, pl. VII).

Giovanna Capitelli



GIUSEPPE BOSSI (Busto Arsizio, Milan, 1777 – Milan, 1815)

18. *Napoléon médite devant les bustes de Marius et Sylla*

Vers 1814-1815

Plume et encre brune sur papier vergé couleur ivoire, 223 × 172 mm

Marque estampée, au centre : « Bossi » ; Annoté sur l'hermès situé au premier plan à droite :

« ΣΥΛΛΑ » [SULAA], avec les deux A écrits dans un cercle

Provenance : Busto Arsizio, collection particulière

Œuvre inédite

Croqué entre le moment de la création et l'exécution de la première concrétion formelle, le caractère conceptuel du dessin - face aux quelques traits qui le composent - constitue un témoignage notable des capacités graphiques extraordinaires de Giuseppe Bossi, un des plus grands artistes européens de la période néo-classique.

Le dessin, inédit, représente Napoléon en penseur, la main droite portée au menton, entre les hermès du dictateur Sylla (Lucius Cornelius Sulla) et, semble-t-il, du démocrate Marius, protagonistes de la guerre sociale puis civile qui déchira Rome et ses territoires italiens durant les vingt premières années du Ier siècle av. J.-C. Le dessin présente Napoléon qui comme Hercule se trouve à la croisée des chemins, entre les instances républicaines des origines et l'orientation dictatoriale qu'il imposa à son action politique et gouvernementale au début du nouveau siècle. Une sorte de réflexion sur l'épopée de Napoléon dont la représentation en héros solitaire est ici teintée de sensibilité romantique : parfaitement caractérisé par quelques traits, il a l'expression courroucée. Bossi, qui en homme libre et indépendant ne devait pas apprécier la politique césarienne de Napoléon sous ses traits d'empereur, représente Bonaparte privé de ses insignes et attributs. Napoléon s'éloigne de l'hermès du général Marius donc des valeurs républicaines qu'il incarne qui, de fait, passent au second plan tandis que sa silhouette tend vers la dictature représentée par l'éminent hermès de Sylla placé au premier plan, davantage caractérisé et identifié sur le plan formel grâce à l'inscription en lettres capitales sur le buste. En somme, Napoléon fut-il un libérateur démocratique ou un dictateur autarcique ? C'est la question que Bossi semble se poser et nous adresser. Présenté en ces termes, l'œuvre pourrait dater de la fin du régime napoléonien, entre la chute de 1814 et la mort de Bossi survenue au mois de décembre 1815, tel un bilan figuratif de l'entreprise de Bonaparte qui anticipe les considérations de Manzoni remises le *Cinq mai*. C'est à cette période que dans l'un des derniers passages de ses *Mémoires* rédigées entre la fin de 1807 et 1815 - parabole tout juste achevée sur Napoléon - Bossi donnait cette extraordinaire lecture toujours actuelle : « Ce grand homme a fondé un empire sur des bases violentes presque à l'improviste : et aucune violence n'est durable. Les français qui ne le voulaient pas italien lorsqu'il faisait de grandes choses, le nient français maintenant qu'il est abandonné par la fortune. Toute nation se fait orgueil de l'avoir eu ; aucune déesse ne désire que renaisse un tel homme » (Bossi 2004, p. 51, à la date du 18 avril 1814). Avec ces considérations amères sur le caractère éphémère de la gloire humaine, Bossi remet à ces lignes extraordinaires, formulées après l'effroyable récit du lynchage du ministre Prina, une suspension du jugement que seule l'histoire, comme écrit Manzoni, aurait pu défaire. C'est cette même cessation que ce dessin traduit grâce à une rapidité concise. Bossi avait connu personnellement Napoléon à Paris en 1802 et il l'avait représenté sous une dimension divinisée dans la peinture de la *Reconnaissance de la République Italienne à Napoléon* de la même année (Milan, Accademia di Belle Arti di Brera; Mazzocca 1996; Mazzocca 1999). Le 26 mai 1805 à l'occasion du couronnement en tant que roi d'Italie à Milan il avait encore représenté Napoléon en portrait numismatique dessiné pour une médaille puis gravé par Luigi Manfredini (Pescarmona 1987, p. 376, 380) ainsi qu'en peinture pour laquelle il existe une splendide ébauche (C. Nenci, notice dans *Napoleone e la Repubblica Italiana* 2002, cat. 37, p. 168-169), dans laquelle Bonaparte est portraituré à côté d'un globe. (Nicodemi 1915, p. 138).

Erudit, lettré de rang, collectionneur, auteur d'une importante réforme de l'Académie des Beaux-arts de Brera dont il fut secrétaire entre 1801 et 1807, Bossi fut aimé par l'intelligentsia napoléonienne comme l'indique entre autres sa victoire au concours de la Reconnaissance Italienne à Napoléon en 1802, organisée par l'Académie de Brera en 1801 pour exprimer la gratitude au général libérateur avec un tableau de grandes dimensions à situer sur le Forum Bonaparte (le tableau de Bossi est celui, déjà cité, aujourd'hui à Brera).



Aimé oui, mais jusque lorsqu' il décida spontanément, en 1807, de se retirer de toute fonction publique, non sans polémique face aux incompréhensions nées avec le ministre de l'intérieur Ludovic de Brême, mais avec grande amertume.

Cette liberté cher payée lui aura néanmoins permis de méditer à distance, avec un certain détachement sur l'épopée napoléonienne, en retrait, mais avec l'orgueilleuse autonomie de l'intellectuel indépendant. Ceci étant dit, ce dessin semble nous livrer la tâche ingrate du jugement historique tel Manzoni dans *Cinq Mai*.

Francesco Leone

FORTUNATO DURANTI (Montefortino, 1787 – 1863)

19. *Une figure ailée (le génie de la poésie épique ?) monte à cheval, à l'arrière-plan une cité en flammes*

Vers 1825

Plume et encre brune, lavis d'encre brune sur papier, 197 × 273 mm

Inscription au verso : « viagian lati da un paese al altro. Galantomo era in quello onall altro / dio mio [...] prossimo andando nel altro novo. Ni mi trovo il Raconto [...] /altra diversa. noviziato. la marmaglia assume. a un punto quegli uni »

Provenance: Rome, collection particulière

Œuvre inédite

La redécouverte de l'excentrique Fortunato Duranti, après son oubli, revient à Roberto Longhi qui en 1927, sur les traces de la *Nuit* de Rubens de Fermo, retrouvait ses volumes de dessins alors propriété du comte Alessandro Maggiori. Ces dernières années, études et expositions se sont enchaînées sur le sujet, encouragées par Luigi Dania (*Fortunato Duranti* 1965; *Fortunato Duranti* 1984), par Federico Zeri (1988) – qui en avait averti la modernité du contraste permanent entre les schémas figuratifs hérités de la tradition et la recherche de nouvelles formules expressives – ou encore grâce aux récents volumes de Stefano Papetti, auteur de la publication du vaste corpus de dessins appartenant à la bibliothèque de Fermo et à la Pinacoteca de Montefortino (Papetti 2012) et d'une importante rétrospective (*La mente mia s'invola* 2014). Dans ces travaux de recherche, le classement philologique des dessins – dépourvus d'une datation certaine – a été accompagné par une tentative de compréhension des raisons formelles, psychologiques et existentielles de ces œuvres qui sortent des sentiers battus du classicisme du XIX^e siècle et des territoires de l'onirique et de l'imaginaire. Les compositions de Duranti, hantées de renvois figuratifs érudits issus de la tradition, notamment celle du XVI^e siècle, mais aussi de modèles tels que Poussin et Giandomenico Tiepolo, réunissant des éléments d'inspiration littéraire et religieuse, sont souvent d'une telle bizarrerie que leurs contenus sont à la fois indéterminés mais évocateurs. Les figures à l'aspect géométrique situées au premier plan sur des avant-scènes ouvertes sur des perspectives à fugue infinie, dans une dimension intemporelle, invitent à établir des comparaisons avec les avant-gardes du XIX^e siècle – de la métaphysique au surréalisme. En outre, le fait biographique de la perte de son équilibre psychique constitue un autre motif d'intérêt pour le public moderne : une personnalité entre génie et folie.

Les quelques éléments et références extrapolées que nous connaissons de sa vie sont issus d'un journal anonyme conservé à Montefortino, de lettres ou encore de notes énigmatiques souvent présentes dans ses dessins. Ses dons artistiques révélés de façon précoce, le jeune avait été pris sous la protection de la famille noble des Onorati di Jesi tandis que son éducation avait été confiée dans un premier temps au moine du monastère delle Grotte del Massaccio près de Camaldoli. Il entra ensuite dans l'atelier du peintre Domenico Conti Bazzani à Rome. C'est là que Duranti devait ouvrir un atelier au palais Batoni, via Bocca di Leone, et qu'il nouera des liens avec Minardi et Pinelli auquel il fournissait des dessins pour des gravures, et qu'il connaîtra Giani, Camuccini et Koch avec lequel il projeta un volume dédié à la *Divine Comédie* jamais réalisé. Aux côtés de son activité constante de dessinateur – et celle occasionnelle de peintre –, Duranti devait aussi toucher à l'univers du connaisseur et marchand d'art et d'antiquités. Cela le conduira en 1815 à Vienne avec pour objectif la vente de sa collection de dessins et d'estampes, cependant, il sera emprisonné pour espionnage et il perdra la collection. Ces épisodes devaient profondément marquer son tourment psychologique duquel il ne se reprendra plus. Entre Rome et Montefortino, conditionné par les difficultés économiques mais tout de même engagé dans le collectionnisme comme l'atteste le précieux recueil laissé en don dans son village natal, Duranti devait constamment déverser son tourment dans l'exercice du dessin.

Le contenu suggestif de la présente feuille réside dans les évocations littéraires et morales insérées par un emploi libre du vocabulaire iconographique classique, laissé vague et indéterminé, au point de rappeler la poétique contemporaine de son compatriote Leopardi



avec une consonance qui mérite d'être approfondie (« Les parole *loin, antique* entre autres sont très poétiques et agréables parce qu'elles suscitent de vastes idées, indéfinies, indéterminables et confuses », *Zibaldone*, 1789, 25 septembre 1821).

Une jeune figure ailée est dessinée nue et de dos, à côté d'un cheval situé au premier plan sur lequel elle s'apprête à monter. À droite, abandonnée, se trouve une cithare grecque adossée à un autel tandis que l'on devine à gauche au loin, les remparts d'une cité en flammes depuis laquelle s'élèvent des nuages de fumée qui traversent dramatiquement, en diagonale, la composition. Le personnage est peut-être à identifier comme le génie de la poésie épique qui abandonne le champ après la destruction de Troie, tout en évoquant aussi le jeune Apollon, accompagné de sa cithare et du cheval, qui avait eu un rôle important dans la guerre homérique. Sans limiter le sens évasif de cette feuille, il apparaît néanmoins légitime d'en distinguer les contenus universels tels que la réflexion sur l'aspect dramatique de la vie humaine et sur la gravité funeste de l'histoire, jamais traités en vain lorsqu'ils sont confiés à la poésie. Le personnage qui semble avoir accompli son devoir, de dos, rappelle peut-être à l'homme moderne la distance insurmontable qui le sépare des temps héroïques de l'Antiquité : la poésie se dissimule et devient objet de nostalgie. L'ambiguïté latente de l'action - car le jeune dieu pourrait arriver et non être prêt à partir- est semblable à celle croissante dans les œuvres mystérieuses de De Chirico, citons par exemple *l'Enigme de l'arrivée* dans laquelle les figures divergentes maintiennent l'incertitude de leur arrivée ou de leur départ.

Stefano Grandesso

NICOLA CONSONI (Ceprano, 1814 – Rome, 1884)

20. *Les Piérides ou Minerve, ode racontée par Polymnie, histoire de la transformation des filles de Piéros en pies*

1842

Pierre noire et aquarelle de couleurs sur papier, 565 × 775 mm

Signé et daté en bas à droite : « Nicola Consoni 1842 »

Provenance : Rome, collection particulière

Bibliographie : S. Rolfi, dans *Quadreria*, 1999, p.52.

Parmi les protagonistes de la peinture monumentale de la Rome de Pie IX, Consoni rejoint Rome en 1834 après avoir suivi des études à l'Académie des Beaux-arts de Pérouse alors dirigée par Sanguinetti (Cuicchi 2006). Dans la capitale Pontificale, il parfait sa formation auprès de Minardi avec lequel il établit une collaboration durable. De l'enseignement de Minardi avec en particulier l'assimilation du style d'or de Raphaël, Consoni élabore son propre langage stylistique, spécifique, qui constitue un trait distinctif de sa carrière artistique au tournant de laquelle il sera proclamé par ses contemporains « plus fidèle disciple de l'Urbain », méritant le surnom de « Raphaël du XIXe siècle ». Il recevra d'ailleurs en 1871 la commande de la restauration de la *Trinité et Saints* de Raphaël et Pérugin dans la Chapelle Saint Sévère de Pérouse (Barroero 1983 ; Consoni 1998). Le modèle aulique, littéraire et formel, privilégié par le mécénat des Torlonia pour lequel Consoni opéra (1839 ; 1851), lui permit d'être tout à fait à son aise dans l'utilisation du répertoire formel des Chambres vaticanes de Raphaël, aussi bien dans la gravure de traduction que dans le fait de donner des formes aux thèmes historiques et allégoriques de la grande décoration promue par la « restauratio » catholique du pape Mastai-Ferretti. Celui-ci l'appellera en effet en 1866-67 pour décorer la troisième loge située vers l'aile de Saint-Pierre abritant les œuvres de Mantovani et de Galli (Mazzarelli 2008). L'intelligence de sa révision du canon raphaëlesque traduit par un dessin « gentil et épuré » admiré par ses contemporains et dans un coloris cristallin, étudié dans les Chambres et les Loges du Vatican en 1849, il rencontrera l'appréciation du public international. En effet, Consoni réalisera les décorations de la salle de bal de Buckingham Palace en 1856 sur commande du prince Albert de Saxe-Cobourg et de la reine Victoria (Capitelli 2011).

Lorsque l'on parle de « raphaélisme » chez Consoni on parle bien de nature, notamment dans le thème illustré de l'œuvre exposée. Il s'agit d'une variante sur le thème du mythe des Muses raconté par Hésiode (auteur de la *Théogonie*) et Ovide (*Les Métamorphoses*) qui lui avait été commandée par le marquis Ala Ponzoni (Gozzoli, Mazzocca 1983) et qui constitue le noyau des collections du Musée de Crémone. Il faut ajouter à l'identification des Muses et de leurs attributs caractéristiques établis à partir du XVIe siècle une note sur l'iconographie du luth, attribué à Euterpe assise sur la gauche et extrait de la représentation de Sapho dans *Le Parnasse* de la Chambre de la Signature. La réponse harmonieuse des groupes selon un rythme binaire et ternaire, la gestualité et les moulages des physionomies raphaëlesques, mêlées aux citations de l'antique dans les postures, retiennent du grand modèle l'insertion narrative, en donnant vie à un style soutenu et composé dont le néo-platonisme constitue la construction formelle plus évidente des grandes aquarelles de Consoni (*Esopo narre ses fables aux bergers*, vers 1840, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), par rapport au purisme calligraphique nazaréen.

Serenella Rolfi Ožvald



FRANCESCO PAOLO MICHETTI (Tocco da Casauria, 1851 – Francavilla al Mare, 1929)

21. *Récolte de courges, à l'horizon la mer*

1884

Pastels sur papier, 347 × 497 mm

Signature autographe à la pierre noire : « FP Michetti «84 » ; inscriptions à la pierre noire en bas à gauche « 49 » ; en haut à droite « 280 »

Provenance : Italie, collection particulière

Bibliographie : Œuvre insérée dans le catalogue général de Francesco Paolo Michetti sous la direction de F. Benzi, G. Berardi, T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzé (en cours de publication).

Récolte de courges, à l'horizon la mer constitue un *unicum* au sein du corpus varié de peintures et de pastels du peintre abruzzais Francesco Paolo Michetti. Jusqu'ici inédite, cette composition insolite apparaît dans une photographie d'archive, placée sur l'un des murs de l'atelier de l'artiste à Francavilla al Mare (source : Archivio dell'Ottocento Romano, Rome). Les inscriptions numériques situées en haut à droite et en bas à gauche ont été apposées par Michetti en personne lors d'un catalogage des œuvres réalisées au XXe siècle. L'iconographie des courges disséminées sur le champ renvoie au premier grand chef-d'œuvre de Michetti, *La récolte des courges*, réalisé en 1873 (fig. 1). Destiné au marché français – le peintre avait un contrat avec le marchand parisien Alphonse Goupil – *La récolte des courges* marqua une véritable césure dans le parcours artistique de Michetti, lequel, à partir de ce moment, se serait concentré toujours plus sur la réalisation de grandes scènes illustrant des processions et rites païens de goût archaïque et monumental. L'ami poète, Gabriele d'Annunzio, dans un écrit sur l'art de Michetti publié sur *Fanfulla della Domenica* en janvier 1883, s'arrêtait longuement sur *La récolte des courges*, bien qu'elle ait été réalisée dix ans plus tôt, s'attardant sur une description détaillée et très suggestive des légumes : « courges jaunes, vertes, tachetées de formes étranges, de contorsions bizarres, semblables à des crânes monstrueux, à des vases déformés par des gonflements, à des trompettes barbares, à des troncs en forme de gros reptiles desséchés. C'est un effet fantastique, presque issu d'un rêve, mais la scène est réelle » (d'Annunzio 1883). On peut penser que Michetti ait eu à l'esprit les paroles d'Annunzio au moment où, tout juste un an plus tard, il reprendra le thème des courges dans le présent pastel, de fait indirectement lié aux travaux des années 80 du XIXe siècle. L'œuvre créée par Michetti comme une expérience d'accords entre formes et couleurs semble anticiper les travaux que l'artiste réalisera au XXe siècle dans lesquels la désagrégation le conduira à frôler l'abstraction.



fig. 1



La composition semble en outre évoquer l'étude de l'art japonais dont l'influence sera plusieurs fois soulignée par la critique (Benzi 1999, p.19) et reconnue dans toute la production de Michetti depuis la phase de rapprochement à la peinture du célèbre japoniste Mariano Fortuny, jusqu'aux années de l'heureux isolement artistique dans le couvent de Francavilla sul Mare.

Manuel Carrera

À gauche: fig. 1, Francesco Paolo Michetti, *La récolte des courges*, 1873, huile sur toile, Italie, collection particulière

ADOLF HIRÉMY-HIRSCHL (Tenesvár/Timisoara, 1860 – Rome, 1933)

Né à Temsvár, en Hongrie en 1860, Adolf Hirschl prit le nom de Hirémy en hommage à sa terre d'origine lorsqu'il était déjà un jeune peintre affirmé dans la Vienne de la fin du siècle. Étranger au contexte sécessionniste de la capitale autrichienne, il était vice-versa l'un des chefs de file de la peinture traditionnaliste mais aussi héroïque, soutenue par les cercles officiels de la *Künstlerhaus* qui comptait parmi ses plus grands ténors Hans Makart (1840-1884).

Hirschl, qui avait été l'élève de Leopold Karl Müller (1834-1892) à l'Académie de Vienne entre 1878 et 1880, emprunta à Makart la maîtrise du grand format et le goût pour les compositions historiques affolées et agitées en les unissant à l'attention analytique de son maître, peintre orientaliste. *Les âmes sur l'Achéron* (1898, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere), présenté et primé en 1898 à l'exposition organisée pour le Jubilé de la cinquantième année de règne de l'Empereur François Joseph, en est un exemple. Les sujets de prédilection du jeune artiste sont pour le plus liés aux grands tableaux d'histoire antique dont il a été l'un des derniers grands interprètes. Ses modèles en effet, se recoupent facilement dans les cortèges de Lord Frédéric Leighton ou dans les scènes néo-pompéiennes de Lawrence Alma-Tadémé. En effet, en 1882 avec un sujet antique, *L'entrée des Goths dans Rome*, gagna le très en vue *Romppreis* qui lui permit de passer deux ans dans la capitale italienne. Il y élaborait *La peste à Rome* (1884), primé à l'Exposition Universelle de Paris en 1889. De composition semblable, *Le Cortège nuptial de l'antique Rome*, en 1891, gagna le *Kaiserpreis* soit le prix le plus envié de la culture artistique viennoise. Le séjour à Rome alimenta à tel point sa passion pour l'histoire antique qu'il s'y établit à partir de 1898 et y resta – à l'exception d'une brève interruption durant la Grande Guerre – jusqu'en 1933, année de sa mort.

L'activité romaine de Hirschl se compose de tableaux allégoriques influencés par Arnold Böcklin et Anselm Feuerbach, des portraits et des peintures de paysage. A l'instar des *Deutsch-Römer* du XIX^e siècle, ce fut la campagne romaine qui inspira le peintre dans certains de ses travaux les plus réussis, caractérisé par un rendu brillant de la nature et par une luminosité claire et tamisée. Cependant, Hirémy-Hirschl fut surtout un peintre symboliste. En ce sens, le grand polyptique conservé à la Galleria d'Arte Moderna de Rome Capitale, *Sic transit*, daté de 1912, allégorie complexe et quelque peu hallucinée du paysage de la Rome antique à celle chrétienne, constitue le point de chute et de synthèse de toute sa poétique et de sa carrière. Parfaitement inséré dans le contexte culturel romain (il était ami de Giulio Aristide Sartorio) qui jusqu'au début de la Première Guerre Mondiale appréciait et suivait avec intérêt la culture du *Mitteleuropa*, le peintre devint membre de l'Accademia di San Luca, tandis qu'entre 1913 et 1915 il fut président de l'Association Allemande des Artistes. Le succès connu de son vivant est confirmé par un article dans l'*Art Journal* de Londres en 1900 et par une grande rétrospective de soixante-dix œuvres organisée à la Società Amatori e Cultori di Belle Arti, à Rome en 1904. De suite après sa mort, deux importantes expositions furent commandées : l'une par l'antiquaire Jandolo en 1934 et l'autre par l'Antonina en 1938 avec plus de trois cents œuvres, introduite par un essai de Federico Hermanin.

Matteo Piccioni

22. Autoportrait

Entre 1913 et 1919

Pastel et gouache sur papier havane, 340 × 250 mm

Provenance : Fonds de l'atelier ; Rome, collection particulière

Œuvre inédite

Les autoportraits au pastel de l'artiste en buste étaient semble-t-il assez nombreux (prenons pour exemple la tête reproduite en début de du catalogue de la grande exposition commémorative romaine de 1938 ; voir aussi le portrait publié dans le catalogue de vente de la Galleria Carlo Virgilio après la mort de la fille de l'artiste de 1981/82 ; *Adolf Hirémy Hirschl* 1981). L'expression en est invariablement objective, sans émotions. Par conséquent, l'âge de l'artiste et la datation de l'œuvre ne sont pas facile à déterminer : peu avant ou après la Première Guerre Mondiale « dans laquelle il s'était engagé volontaire dans l'armée autrichienne » .

Jörg Garms



ADOLF HIRÉMY-HIRSCHL (Tenesvár/Timisoara, 1860 – Rome, 1933)

23. *La Fantaisie enchaînée*

Fusain et gouache sur papier, 480 × 360 mm

Provenance : Fonds de l'atelier ; Rome, collection particulière

Bibliographie : *Le arti a Vienna* 1984, p. 187, ill. 1.

Le sujet peut être identifié grâce à un autre dessin publié dans le catalogue *Adolf Hirémy Hirschl* 1981 (n.64, planche XXII), signé « Gefesselte Phantasie. Hirschl ». Les deux dessins et un troisième (n.65 du même catalogue) illustrent, avec des variations mineurs, le même projet : probablement le rideau du Raimund-Theater à Vienne, exécuté par Julius Schmid, ami intime de Hirschl. Le théâtre (qui est encore conservé dans un faubourg de Vienne) fut fondé en 1890 par une Société qui encourageait le théâtre populaire et local, en prose et en musique. Nommé ainsi par Ferdinand Raimund (1790 – 1836) il ouvre en 1893 avec sa *Die gefesselte Phantasie* (donnée pour la première fois en 1828). Cette 'pièce magique originale' mêle, à la Manière du théâtre populaire viennois l'allégorie de tradition baroque avec le milieu du petit peuple, le haut et le bas, la poésie idéaliste et vulgaire. La composition est divisée en deux zones, la terrestre et la céleste, séparées par un ruban de nuages. En bas au centre les deux magiciennes Vipria et Arrogantia emmènent la fantaisie qu'elles enchaîneront à laquelle elles couperont les ailes. C'est que Hermione, reine de la péninsule Flora, pour se soustraire à leur emprise, a indiqué un concours poétique en déclarant qu'elle épousera le vainqueur – certaine que ce sera son bien-aimé le berger Amphion. Mais sans le secours de la fantaisie il est impuissant et les magiciennes misent sur l'harpiste et le chanteur de guinguette Nachtigall. À droite, Nachtigall, assis à un 'pupitre grec', la fantaisie enchaînée à ses pieds, cherche désespérément d'écrire une poésie – finalement ridicule. Apollon, protecteur de la Fantaisie, ayant découvert l'intrigue, l'a enfin libérée et à gauche Amphion est agenouillé devant elle. Au-dessus du trépied d'Apollon, au milieu de la feuille, on voit le dieu triomphateur debout sur son char ; l'œuvre accomplie, la Fantaisie s'envole ; le couple Hermione-Amphion et même Nachtigall (de dos) adorent Apollon, tandis qu'à gauche les méchantes sœurs sont chassées. L'invention est une des plus complètes et raffinées de ce genre mixte chéri par l'artiste du moins, au moins dans sa jeunesse : célébrer les acteurs et le monde du théâtre, les rôles, mêler le réel et irréel, l'antique et le baroque, ou les opposer dans deux zones. Il étudiera certains gestes à travers la réalisation d'un grand nombre de dessins, da comme cela est le cas pour Apollon et de la Fantaisie, et les varie dans différentes compositions. Cela sera aussi le cas pour le groupe d'Amphion devant la Fantaisie qui se retrouve, la même année, dans la composition *Héro et Léandre* (catalogue *Adolf Hirémy Hirschl* 1981, fig.4).

Jörg Garms



ADOLF HIRÉMY-HIRSCHL (Tenesvár/Timisoara, 1860 – Rome, 1933)

24. *Deux femmes et une fillette au bord d'un ruisseau*

Entre 1900 et 1904

Gouache sur papier, 378 × 542 mm

Signée en bas à droite « HIRÉMY » ; au verso, une inscription autographe au crayon « Montepiano sull'Appennino »

Provenance : Fonds de l'atelier ; Rome, collection particulière

Œuvre inédite

Le sujet des femmes habillées de blanc, assises au bord d'un cours d'eau ou de la mer est fréquent dans l'œuvre de Hirémy (en 1896 il peignait un grand tableau *Femmes sur la mer*; voir aussi les planches IL – LI du catalogue *Adolf Hirémy Hirschl* 1981). Autant il était fasciné par le ruisseaux de montagne : le fonds d'atelier comportait un grand nombre de photos de ruisseaux entre les rochers. Jusqu'à la Grande Guerre la famille faisait des vacances aux Grisons et parmi les 70 œuvres que le peintre exposa en 1904 dans l'exposition de la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma figuraient plusieurs paysages suisses, dont un *Ruscello. Pontresina. Engadina* - à la même occasion il offrait pour 1200 Lire *Presso Montepiano*, éventuellement la présente gouache. Le toponyme se réfère probablement à un village sur la route entre Bologne et Prato, non loin de Castelnuovo de' Pepoli. Moins certaine est l'identification des femmes représentées: naturellement on aimerait reconnaître au premier plan l'épouse Isa et leur fille Maud (née en 1892) et ceci correspondrait bien à une date entre 1900 et 1904 (en 1898 il a changé son nom de Hirschl en Hirémy) – mais la ressemblance n'est pas convaincante et on sait que les Hirémy avaient l'habitude de passer les vacances avec des amis.

Jörg Garms



RENATO TOMASSI (Subiaco, Rome, 1884 – Rome, 1972)

25. *Portrait d'un prélat*

1906

Technique mixte, lavis, détrempe, pastels sur papier collé sur carton, 510 × 350 mm

Signé et daté : « RT 1906 »

Provenance : Italie, héritiers Tomassi

Bibliographie : Eleuteri 1986, p. 92, n. 5; *Renato Tomassi* 1999, p. 60, n. III.

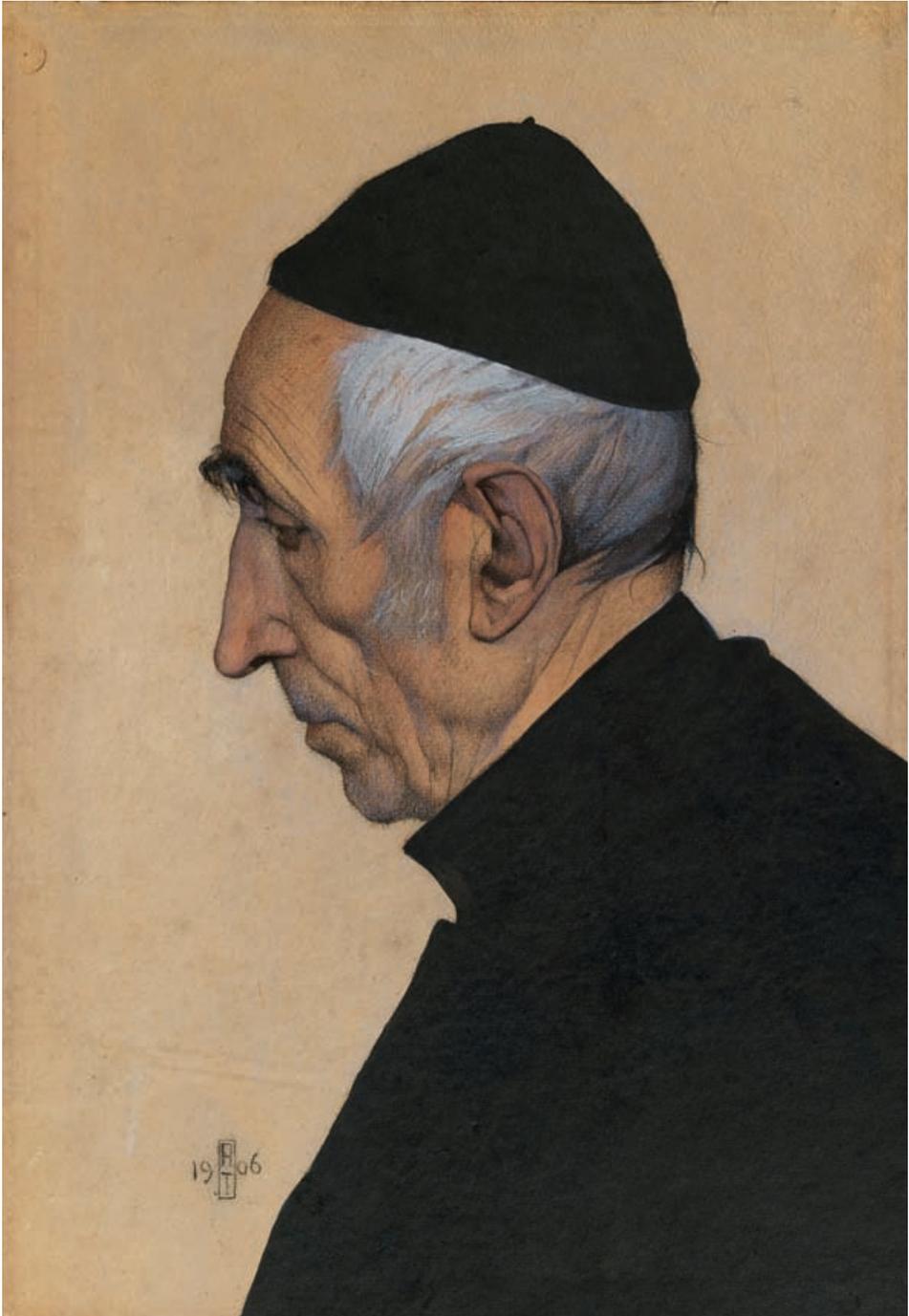
Vraisemblablement réalisé à Rome en 1906, ce portrait est sans doute l'un des travaux les plus paradigmatiques de la production de jeunesse de Renato Tomassi. En effet, l'artiste synthétise ici les traits saillants du style d'un peintre doté d'un regard perspicace et d'une capacité d'analyse qui, associée à une prédilection pour la culture sécessionniste du *Mitteleuropa*, en fait un personnage singulier du panorama des portraitistes romains de la première moitié du XXe siècle.

Des témoignages indirects (Tomassi Von Heuduck Kiskis 2000, pp. 26-27) rapportent comment Tomassi se mit à peindre presque par hasard, suite à la rencontre fortuite avec le peintre hongrois Robert Wellmann (1866-1946) qui avait un atelier – ermitage près de son village natal, Subiaco, dans la province de Rome. Le jeune démontra immédiatement une capacité d'observation très développée, accompagnée d'un don inné pour le dessin. En peu de temps – complice des suggestions de Wellmann puis de celles de Sigmund Lipinsky (1873-1940, Domesticci 1999, p. 12) – il mûrit un langage attentif au réel et d'empreinte analytique, certainement à situer au-delà d'écoles ou de courants avancés mais sensible aux nouveautés qui circulaient dans la Capitale les toutes premières années du XXe siècle.

Comme en témoigne Gino Severini dans ses mémoires et comme l'indique Umberto Boccioni en 1916 (Boccioni 2011, p. 408), c'est l'art de la *Mitteleuropa* qui suscitait le plus grand enthousiasme dans les rangs de la « bohème » romaine durant les premières années du nouveau siècle. Severini rapelaient en particulier que Boccioni « était un grand admirateur du peintre allemand Otto Greiner et des artistes de Munich en général. Ce peintre avait alors une certaine influence parmi les artistes de Rome : il dessinait minutieusement, avec une précision analytique mais non sans élégance. » (Severini 1983 [1946], p. 19). Comme Boccioni (Carrera 2013), comme Roberto Basilici (Paris 2016) et comme Severini lui-même, Tomassi aussi fut un adepte passionné du peintre allemand (Domesticci 1999, p. 10-13; Paris 2016, p. 248-249) établi, depuis la fin des années 90 du XIXe siècle, à Rome (Bardazzi 2010.). Les jeunes romains appréciaient de Greiner (1869-1916) – outre sa vision symboliste – son dessin capable d'être réel et abstrait à la fois grâce au parfait équilibre entre une ligne de contour qui enregistre les formes et un doux clair-obscur qui le relève (ivi, p. 72). Chez Tomassi ces influences sont bien évidentes dans un portrait au fusain de 1904, *Maria Latini* (collection particulière, cf. Domesticci 1999, p. 21, fig. 18) et dans l'*Autoportrait* de la même année, acheté par l'Etat Italien en 1906 à la LXXVI Esposizione della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti (principale exposition artistique romaine), aujourd'hui conservé à Florence aux Offices. Les stimulations outre-alpines poussèrent certainement Tomassi à réévaluer les épisodes de la peinture du passé inédits pour l'Italie, tel l'art de la renaissance allemande dont l'influence évidente se révèle dans la confrontation entre le profil du *Portrait d'un prélat* et celui d'*Erasmus de Rotterdam* de Hans Holbein le jeune (1523, Paris, Musée du Louvre), en particulier dans la version sur papier du Kunstmuseum de Bâle. Comme dans ce celui-ci, le profil du vieil homme émerge par contrastes grâce à la rencontre entre une minutie descriptive du visage, le fond neutre du papier et les grandes étendues noires, proches d'aplats, qui composent la soutane et la calotte. Le crayon trace avec extrême précision les contours du visage, les plis des gouttes de la calotte et de l'oreille, les lèvres fines, les yeux fatigués, chaque ride, les traces de fourrure, chaque défaut du visage. La barbe imparfaite perce en contrejour autour de la bouche.

De 1906 à 1910 (lorsqu'il se transfère pour quelques mois à Berlin en tant qu'hôte du sculpteur allemand August Krauss), Tomassi prend un atelier situé dans la cour du Palazzo Venezia et vécut chez son oncle prélat, Giuseppe Latini, avocat fiscal du saint Office. Etant donné qu'il avait pour coutume de réaliser des portraits de parents, il n'est pas exclu que ce vieil homme soit cet important personnage de la Curie romaine - bien qu'à l'exposition des « Amatori e Cultori » en 1907 le peintre présente, avec deux autres travaux, deux portraits de religieux, *Frère Giovanni* et *Frère Egidio*.

Matteo Piccioni



RENATO TOMASSI (Subiaco, Rome, 1884 – Rome, 1972)

26. *Portrait du docteur Alfredo Bretschneider*

1913

Technique mixte, aquarelles et pastels sur papier collé sur carton, 345 × 260 mm

Signé et daté : « RT 1913 »

Provenance : Italie, héritiers Tomassi

Bibliographie : *Renato Tomassi* 1999, p. 63, n. VI.

Entre 1910 et 1911, Renato Tomassi se rendit pour quelques mois à Berlin en tant qu'hôte du sculpteur August Kraus (1868-1934). Ce dernier, qui avait séjourné à Rome durant les premières années du siècle, était un exposant de la Sécession berlinoise dont il fut vice-directeur de 1911 à 1914. Il est indéniable que son intercession permit à Tomassi d'entrer en contact avec d'importantes personnalités du milieu artistique de la capitale allemande, bien que n'y étant pas influencé dans l'immédiat – à en juger par les œuvres actuellement connues. La permanence berlinoise, dans tous les cas, permit au jeune d'élargir sa connaissance de l'art nordique du passé, mûrissant par la suite un intérêt pour l'art du portrait germanique.

S'il réalise le portrait de la première épouse, Anna Antonucci – daté 1911 (Eleuteri 1986, p. 53) et donc le célèbre travail, le plus proche du voyage allemand – caractérisé par un emploi du pastel qui module doucement la couleur, les œuvres que Tomassi réalise de retour en Italie ne rompent pas avec celles produites jusqu'à ce moment-là. Le carton avec le *Portrait de la mère* conservé à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome, datée de 1912, témoigne de cette continuité substantielle (*Renato Tomassi* 1999, p. 60-61, n. IV) : nous retrouvons à nouveau, comme dans le *Portrait d'un prélat* (cat. 25), un fond neutre et un noir en aplat qui construit l'habit, tandis qu'il affecte au dessin sensible, saisissant les aspects les plus minutieux de la nature (mais moins analytique), la réalisation du visage et des mains serrées, ramenées sur le ventre ; il s'agit d'un motif récurrent des portraits familiaux de cette période (rappelons les célèbres portraits de la mère de Boccioni mais aussi un portrait de la belle-mère d'Otto Greiner, voir Carrera 2013, p.94-95).

Le *Portrait d'Alfredo Bretschneider* présente les mêmes éléments stylistiques. Cette feuille met en relief un attachement majeur aux canons traditionnels du portrait par rapport à la liberté expressive évidente : tant dans la citation du portrait de la mère que dans celui contemporain de Maria Ciaffi, on dénote une influence du Jugendstil considérable dans les contours ondulés du vêtement et des cheveux. Nous relevons notamment ici la pose de trois-quarts et le regard hautain du personnage vers le spectateur, mais surtout les modèles historiques qui émergent de cette œuvre par rapport aux autres portraits plus ou moins contemporains : dans la structure générale de la simple mise en page et dans le rendu descriptif du visage on note davantage les références à l'art du portrait de la Renaissance nordique ; nous pensons en particulier à Albrecht Dürer et – comme nous l'avons déjà dit (cat. 25) – à Hans Holbein le jeune que le peintre avait certainement pu admirer à la Gemäldegalerie de Berlin.

Alfredo Bretschneider (1870-1917) était un médecin et un inspecteur sanitaire d'origine allemande (sa mère Clara avait un célèbre négoce de pianos via dei Condotti), ami intime de la famille Tomassi et il était marié avec Dora Encke (1877-1968), fille et sœur des sculpteurs Erdmann et Eberhard Encke. Il est vraisemblable que l'amitié avec Bretschneider permit à Tomassi d'agrandir son cercle de commanditaires romains d'origine allemande, en confirmant ultérieurement son affinité élective avec le monde nord-européen (Domestici 1999, p. 17-19). Outre les Bretschneider, Tomassi exécuta les portraits des Hausmann, (ivi, p. 12, fig. 5, les célèbres horlogers de via del Corso), de Federico Hermanin (ivi, p.23, fig.21, directeur du musée de Palazzo Venezia qui écrivit l'introduction au catalogue de la plus importante œuvre monographique du peintre qui se tenait dans le foyer du Teatro Nazionale de Rome en 1923) et du bibliothécaire du Vatican Francesco Ehrle (ivi, p. 52, fig. 49, Biblioteca Apostolica Vaticana).

Le lien avec la famille Bretschneider se consolida ultérieurement après 1917 lorsque, à quelques semaines de distance, Anna Antonucci, la femme de Tomassi et le docteur Alfredo moururent. Quelques mois plus tard, en effet, le peintre commença à courtiser Nadia Bretschneider, fille d'Alfredo et Dora, qu'il épousa le 4 septembre 1921 (Tomassi Von Heuduck Kiskis 2000, p. 46). À partir de ce moment, Nadia devint sa muse inspiratrice pour les années à venir, protagoniste des œuvres de sa période de maturité à situer entre 1917 et la moitié des années Trente (cat. 27).

Matteo Piccioni



RENATO TOMASSI (Subiaco, Rome, 1884 – Rome, 1972)

27. *Portrait féminin (Nadia Bretschneider Tomassi)*

1918

Technique mixte, plume, lavis et pastel sur papier collé sur carton, 450 × 350 mm

Siglé et daté : « 1918 Roma »

Provenance : Italie, héritiers Tomassi

Œuvre inédite

L'œuvre inédite est identifiable grâce à un portrait de la seconde épouse de Renato Tomassi, Nadia Bretschneider, fille d'Alfredo et Dora Bretschneider (voir cat. 26). En effet, le visage présente de nombreuses ressemblances avec les portraits connus de Nadia, telle l'*Attente* (1919, collection particulière) ou d'autres datables entre 1918 et 1920 (voir *Renato Tomassi* 1999, p. 70, n. XII; 86-87, n. XXIV).

Contemporain, le *Portrait de Musi* réalisé au fusain, caractérisé par des échos de Klimt et par un trait vibrant (*Renato Tomassi* 1999, p. 70, n. XII), est particulièrement proche du présent portrait. Les deux œuvres rendent compte d'une évolution stylistique, d'un langage mature et d'une liberté expressive qui se traduisent par un dessin plus libre et léger, une prédilection pour les gammes chromatiques claires et les transcriptions transparentes : l'aquarelle notamment est une de ses techniques privilégiées qui offre une vaste gamme de nuances, ses peintures à huile alternent des étendues liquides et réfléchies, d'autres davantage improvisées et travaillées dans la matière. Les références culturelles proviennent toujours d'outre-alpes mais avec une attention portée à la Sécession autrichienne, vraisemblablement assimilées dans les années de la Grande Guerre lorsque le peintre était à Trento en tant que lieutenant mitrailleur. Il y réalisa certaines de ses esquisses de vie dans la tranchée et des portraits de ses soldats qui constituent un véritable tournant dans son parcours (voir *Renato Tomassi* 1999, p. 66-67). Dans ces portraits la couleur prime sur le dessin, le pinceau construit les formes grâce à une matière dense et enlevée. Cette manière caractérise aussi les portraits de Nadia datés de 1919 (*Renato Tomassi* 1999, p. 86, n. XXIV) et de 1920 (*Domestici* 1999, p. 18, fig. 14) ; celui de 1920 fut exposé avec succès à la première Biennale de Naples en 1921. L'œuvre étudiée offre un exemple clair du début du nouveau parcours linguistique de Tomassi : au caractère linéaire du *Portrait de prélat* (voir cat. 25) et du *Portrait d'Alfredo Bretschneider* (voir cat. 26), le peintre répond ici avec un cerne toujours plus résolu mais moins incisif. Le fusain est plus léger, les passages de lumière sont confiés *in toto* à un lavis sans nuance mais qui se présente par strates successifs et taches bien évidentes, créant des zones juxtaposées de plans lumineux déjà expérimentées dans une tête virile de 1917 (*Domestici* 1999, p. 11, fig. 4). La masse touffue de cheveux noirs qui outrepassé les limites de la feuille et se poursuit sur le carton sous-jacent constitue l'élément marquant du portrait ; comme dans les autres portraits du peintre romain, ici et là de fins cheveux fuient de la chevelure compacte, autre caractéristique de sa manière.

D'une façon générale, il s'agit d'une œuvre qui annonce les orientations de la peinture de Tomassi pour les années à venir ; celles de sa maturité stylistique qui connaîtront son premier chef-d'œuvre, le *Portrait d'Irène Ibsen* (1920, collection particulière), petite-fille du célèbre dramaturge norvégien, exposé en 1921 à la première Biennale de Rome. Durant ces années qui précèdent son transfert en Allemagne en 1936 (Berlin puis Postdam, Dresde et enfin Bad Berleburg où le peintre est enterré), ses œuvres alternent paysages, sujets allégoriques et portraits, en particulier ceux de sa famille qui constituent les travaux les plus originaux et intéressants de sa production (voir Virno 2006). Ces œuvres se distinguent stylistiquement par un équilibre entre une ligne subtile qui trace les contours de façon presque géométrique et une couche fine de couleur claire et transparente. Les sujets sont riches de références à la peinture du passé, dans la continuité de la peinture du Retour à l'ordre italien et de l'atmosphère tamisée, suspendue et onirique. *Ma famille*, datée de 1932, est le point de chute de la maturité du peintre et de cette poétique des affects restaurée. L'œuvre, exposée à la Biennale de Venise en 1934 puis en 1937 à Berlin à la *Ausstellung Italianischer Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* – récemment acquise par la Galleria d'Arte Moderna du Palais Pitti à Florence – marque définitivement la reconnaissance de Tomassi parmi les grandes voix du XXe siècle italien.

Matteo Piccioni



ANTONIO SANT'ELIA (Côme, 1888 – Monfalcone, 1916)

Les quatre dessins de l'architecte Antonio Sant'Elia (1888-1916) ici présentés proviennent du recueil de la comtesse Maria Fede Caproni di Taliedo, héritière et descendante de la célèbre famille d'industriels et constructeurs en aéronautique de Taliedo (Milan). Les dessins, parmi lesquels se trouvait le premier projet pour la « Gare de trains et d'avions » daté de 1912, avaient été donnés à la famille Caproni par le peintre Enrico Prampolini dans les années 30 afin qu'il soient exposés dans un futur musée aéronautique jamais construit en raison de la guerre. Nombre d'entre eux reportent au *verso* la marque de l'entreprise Caproni ornée de la tête de bouc, l'aile et la devise conçue par Gabriele d'Annunzio : « Senza cozzar dirocco », c'est-à-dire sans me confronter (comme dans les batailles terrestres) *je détruis* depuis le ciel ». Tous les dessins ont été examinés et authentifiés par le Professeur Luciano Caramel qui les a insérés dans les ajouts de la prochaine édition du Catalogue Raisonné des œuvres de l'architecte (première édition L. Caramel, A. Longatti, *Antonio Sant'Elia – L'opera completa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan 1987).

28. *Projet pour un édifice de cimetière*

Plume, crayon de couleur sur papier calque, 420 × 283 mm

1911

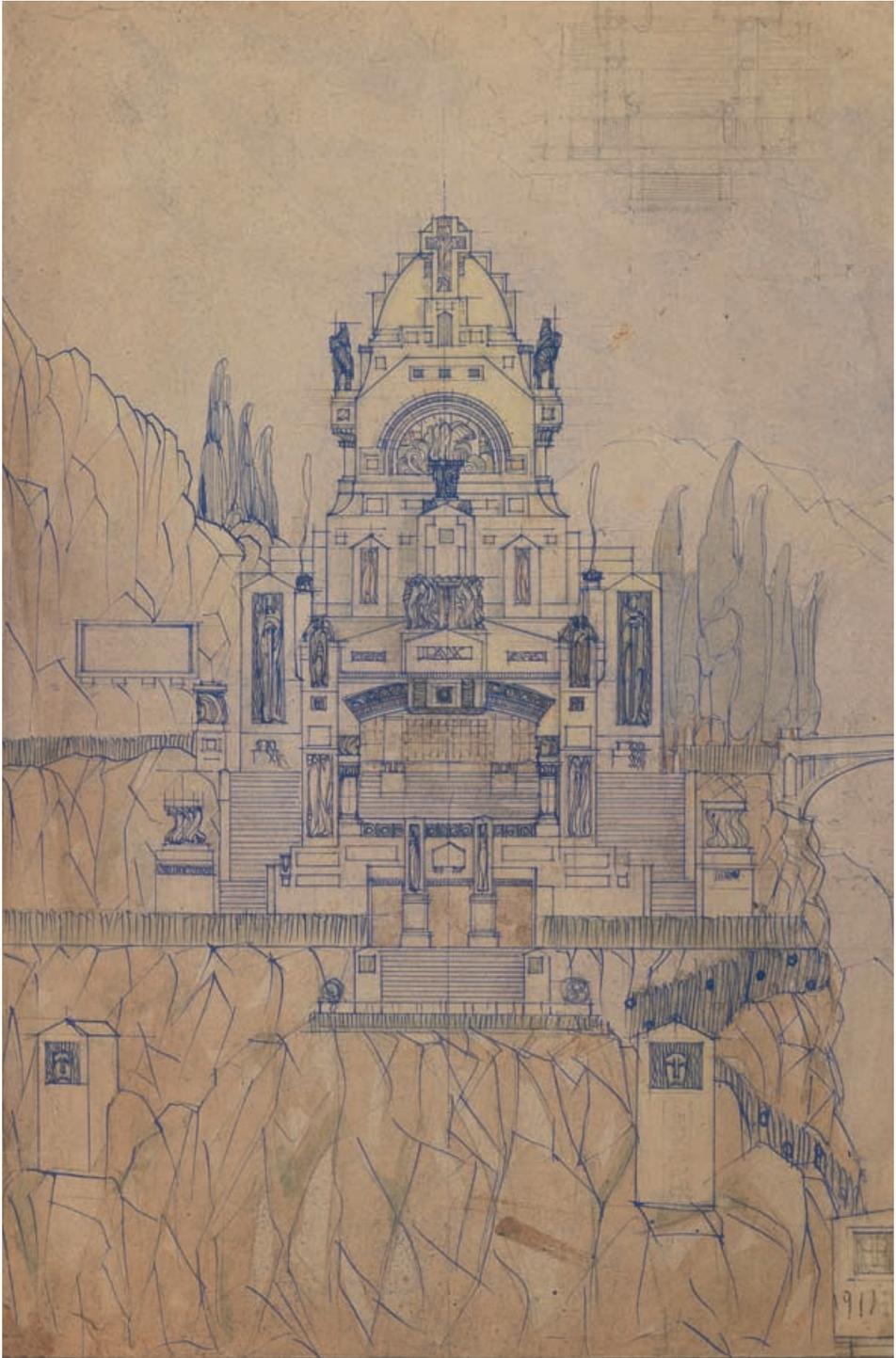
Daté en bas, à droite « 1911 » ; au verso marque Caproni et signature de Timina Caproni (femme de Giovanni et fondateur des Industries Caproni)

Provenance : Enrico Prampolini ; Caproni di Taliedo ; New York, collection particulière

Œuvre inédite

L'étude, datée de 1911, peut être rapprochée du point de vue chronologique et stylistique des études et projets que Sant'Elia avait menés en collaboration avec l'ami et architecte Italo Paternoster pour le concours du cimetière de Monza. Toutefois, puisque le contexte ne correspond pas à la réalité géomorphologique de la plaine de Monza, il peut s'agir d'une idée pour un monument à réaliser dans les zones montagneuses autour des lacs lombards : Varese, Stresa, Pallanza ou les alentours de Côme. La paroi rocheuse sur laquelle la structure est accrochée exalte l'impression d'ascension monumentale. La même majesté et la richesse des sujets et des détails sculptés font penser au projet pour un *Famedio*, gigantesque panthéon d'hommes illustres. Il n'y a aucun doute que le terme PAX, la croix qui surmonte la coupole et la présence des cyprès attestent de sa vocation funéraire. Sant'Elia propose une forme de verticalisation attentive aux solutions des architectes viennois Otto Wagner et Emil Hoppe qui connaîtront des développements successifs dans les études pour la *Citta Nuova*.

Paolo Baldacci



ANTONIO SANT'ELIA (Côme, 1888 – Monfalcone, 1916)

29. *Caprice architectural avec des ponts, des arcs et des édifices superposés*

Vers 1913

Crayon sur papier, 206 × 256 mm

Au verso un esquisse au crayon pour une sculpture : femme avec enfant

Signé en bas à droite : « Sant'Elia »

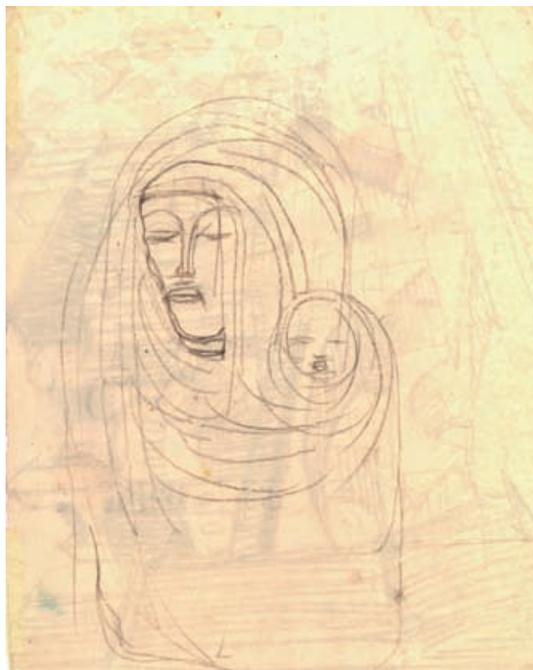
Provenance : Enrico Prampolini ; Caproni di Taliedo ; New York, collection particulière

Œuvre inédite

La feuille de dimensions moyennes, signée, peut être datée de 1913, année au cours de laquelle Sant'Elia ouvre son propre studio d'architecture via San Raffaele, 3 à Milan. Les convergences vers les nombreuses études pour la *Città Nuova* daté de 1914 sont en effet évidentes. Il y avait élaboré plusieurs propositions de stratifications urbanistiques, coordonnées sur des cours d'eau, des rues et des lignes ferroviaires, dans lesquelles les principaux complexes de bâtiments étaient reliés entre eux par des arcs, des escaliers et des ponts.

D'un point de vue artistique et esthétique, on peut y lire un écho des célèbres *Prisons* de Giovanni Battista Piranesi mais dans la culture contemporaine on trouve des analogies précises (Caramel 1987, p. 34) avec les esquisses et les dessins de l'architecte sécessionniste slovaque Jože Plečnik (1872 – 1957), élève et collaborateur d'Otto Wagner (1841 – 1918).

Paolo Baldacci



(verso)

ANTONIO SANT'ELIA (Côme, 1888 – Monfalcone, 1916)

30. *Étude pour une fontaine monumentale*

Vers 1913

Crayon sur papier, 224 × 139 mm

Signé et daté en bas à droite : « A Sant'Elia »

Provenance : Enrico Prampolini ; Caproni di Taliedo ; New York, collection particulière

Œuvre inédite

Du point de vue stylistique et de son orientation, cette esquisse peut être rapprochée des travaux développés par Sant'Elia entre 1913 et 1914 lors de sa collaboration avec le Studio Cantoni de Milan ; la collaboration visait la participation au concours international qui devait faire naître le nouveau siège de la Cassa di Risparmio de Vérone. Le projet devait s'intégrer à l'architecture historique de la piazza delle Erbe, et en particulier avec la *Domus Mercatorum*, donc décalquer le style éclectique néo-médiéval en vogue dans les premières décennies du siècle. Certains dessins préparatoires de Sant'Elia sont aujourd'hui conservés au Musei Civici de Côme. La confrontation de ce matériel avec la présente esquisse inédite en confirme la parenté stylistique.

Dans le présent dessin nous trouvons un plan et deux vues illustrées sous divers angles de la tour à créneaux de briques qui devait supporter une cloche et qui avait à la base deux vasques pour l'eau et deux bases surmontées de statues en encorbellement et haut-relief.

Nous ne savons pas si le dessin en question peut être associé au concours véronais mais étant daté des années de collaboration avec le Studio Cantoni, il pâtit de la nécessité de répondre au goût des commanditaires, aussi bien sur le plan des suggestions de l'époque avec un intérêt évident pour le style éclectique-fantastique des frères Gino et Adolfo Coppedè, que du point de vue de la décoration autrichienne remontant à Otto Wagner : tours, créneaux, fers battus, bossage rustique, arcs, pilastres et blasons. Tous ces éléments répondant aux travaux sur commande se distinguent des profils et des volumes des structures contemporaines des premières recherches futuristes de la *Citta Nuova* de 1914.

Paolo Baldacci



ANTONIO SANT'ELIA (Côme, 1888 – Monfalcone, 1916)

31. *Esquisse pour un projet d'édifice à destination éducative (détail)*

Vers 1914

Crayon sur papier, 247 × 184 mm

Signé en bas à droite « Sant'Elia » et siglé « AS »

Provenance : Enrico Prampolini ; Caproni di Taliedo; New York, collection particulière

Œuvre inédite

Un groupe de trois dessins stylistiquement proches de cette esquisse, daté des années 1914 – 1915, constitue la première idée d'édifices à vocation informative et éducative pour Rome. Le premier devait être, comme l'indique le titre, le « Siège d'un grand journal », notamment *Il Tempo* de Rome, feuille d'intervention créée par Filippo Naldi, dont l'ouverture était prévue en 1915 mais qui ne sera inauguré qu'en 1917, après la mort de Sant'Elia. Les deux autres dont un est le présent dessin, étaient certainement destinés à un édifice scolaire ou de formation professionnelle puisque sur la grande place située devant il était prévu un monument (peut-être une fontaine) avec une enclume soutenue par un pilastre hexagonal sur lequel se trouvaient les inscriptions « Étude, Vertu, Travail » et à la base, des protomés à têtes de lions et des masques allégoriques. Il s'agit d'une architecture civile à caractère composite et de citations avec des éléments médiévaux que Sant'Elia avait déjà utilisé en 1913 – 1914 lors de sa collaboration avec le Studio Cantoni de Milan au concours de la Cassa di Risparmio de Vérone.

Paolo Baldacci



ROMANO DAZZI (Rome, 1905 – Lima, 1976)

32. *La sentinelle*

1923

Fusain sur papier havane, 442 × 318 mm

Provenance : Héritiers Dazzi ; Chicago, collection particulière

Bibliographie : Ogetti 1924, p. 15, n. cat. 32.

Fils du célèbre sculpteur et peintre toscan Arturo Dazzi, Romano Dazzi rencontra ses premiers succès dans sa jeunesse grâce à son talent de dessinateur. Déjà en 1918, alors qu'il n'avait que treize ans, ses dessins de sujet guerrier furent publiés sur l'*Illustrazione Italiana*. Ce qui frappa la critique, outre l'extraordinaire valeur expressive de ses œuvres, était le fait que l'artiste les avait élaborées à partir de sa seule imagination, sans avoir jamais participé à la guerre étant donné son âge. Le succès qu'il continua de rencontrer les années suivantes le porta à recevoir une commande importante du ministre des colonies Luigi Federzoni. En effet, en janvier 1923, il partit de Tripoli pour documenter l'activité militaire par le dessin. Bien que le séjour prévu ne fut que de quelques semaines, Dazzi se prit de passion et y resta quatre autres mois. Les dessins réalisés en Libye – ainsi que ceux qu'il réalisa à son retour à Rome à partir de souvenirs – furent à nouveau publiés dans *Illustrazione Italiana*. L'enthousiasme de la critique fut tel que Ugo Ogetti proposa au jeune d'organiser une exposition à la prestigieuse Galleria Pesaro de Milan, dans laquelle il présenterait les meilleurs dessins exécutés durant la campagne libyenne. L'exposition fut donc présentée en 1924 avec trente-deux œuvres sélectionnées dont *La sentinelle*, retenue particulièrement représentative puisque reproduite dans le catalogue (Ogetti 1924, p.15), avec sept autres planches. En effet, l'œuvre porte en soi toutes les caractéristiques qui font de Dazzi l'une des nouveautés du moment les plus intéressantes dans le panorama italien du « noir et blanc » contemporain aux yeux de la critique : une savante modulation de la ligne et du trait associée à une force expressive peu commune ainsi qu'un solide rendu des volumes.

Ugo Ogetti, avec lequel l'artiste était en contact depuis longtemps, lui avait remis avant le voyage certains conseils précieux parmi lesquels celui de porter avec soi deux types de papier : « celui courant « de protocole » que je t'ai donné autrefois pour tes croquis d'après nature et les feuilles plus grandes, lisses, celles qui te plaisent pour faire des dessins à envoyer en Italie » (De Lorenzi 1987, p.64) ; ce sont ces dernières qui ont été utilisées pour des œuvres comme *La sentinelle*.

Le séjour en Libye accrut en outre chez Dazzi une forte attraction envers l'orient et l'exotique qui l'animait déjà depuis un certain temps. De nombreux films de cinéma de l'époque – dont il était passionné – , avaient contribué à diffuser parmi les générations des plus jeunes (nous pensons, par exemple, au succès foudroyant de *Le Cheik*, 1921, film de George Melford, qui consacra Rodolfo Valentino à un succès planétaire).

Manuel Carrera



BRUNO MUNARI (Milan, 1907-1998)

33. *Photomontage pour la revue L'Ala d'Italia*

1934

Collage de coupures photographiques, détrempe blanche sur carton brun, 175 × 230 mm

Inscriptions en bas, à droite : « M/ 2 – Sett – 1934 L'ALA D'ITALIA » ; au verso en haut, à gauche à l'encre, le blason de Giovanni Battista Caproni avec la tête de bouc et la devise : « SENZA COZZAR DIROCCO » ; au verso, au centre, cachet du Ministère : « MINISTERO DELL'AERONAUTICA/ GABINETTO DEL MINISTRO/ UFFICIO COLLEGAMENTO CON MINISTERO/ DELLA CULTURA POPOLARE » ; au verso, en bas, à droite : « BRUNO MUNARI »

Provenance: Trento, collection Gianni Caproni; Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Bruno Munari avait été défini par Marinetti de « Giovanissimo e genialissimo » dans le catalogue de l'exposition *Trentatre futuristi* organisée à la Galleria Pesaro de Milan en 1929 (Marinetti 1929). Deux ans plus tôt, l'artiste avait adhéré au mouvement en se mettant à la tête du groupe des lombards et en contribuant à mettre en œuvre le passage au second futurisme, en particulier à l'aéropeinture. Son expérience, qui jette les bases des recherches futures qui le rendront célèbre, le conduit à acquérir une certaine liberté ostentatoire avec laquelle il affrontera les thèmes centraux de l'art, en évitant l'exaltation rhétorique de la machine. Entre 1927 et 1928, il commence à employer la technique du collage jusqu'à la réalisation de photomontages, idéals pour construire de nouvelles narrations textuelles pour les revues ou les publicités. Dans le milieu Dada, surtout au sein du groupe berlinois, le photomontage assumait la valeur d'une pratique artistique antipropagande dans une période de propagande de masse dominante. En Italie, il était utilisé par des artistes comme Vinicio Paladini mais aussi chez le galeriste Pier Maria Bardi que Munari avait connu en 1931 et qui organisera une exposition d'architecture rationnelle, présentant au « Duce » la *Table des horreurs*, un photomontage dans lequel il satirisait le « paradis mental » des architectes non rationalistes. Dans les années 1930, Munari entreprend une solide collaboration avec *L'Ala d'Italia*, revue de propagande et de culture aéronautique fondée en 1919 sur l'onde des entreprises de Gabriele d'Annunzio et, d'une façon plus générale, du rôle soutenu par l'aviation durant la Grande Guerre.

Il est intéressant de noter que les photomontages de Munari sont fréquents sur les pages du journal durant la période des grandes traversées de l'Atlantique d'Italo Balbo, avant que celui-ci ne devienne un mythe vivant de l'Italie fasciste puis subisse une véritable « damnatio memoriae » dans la revue dans laquelle il sera remplacé par l'omniprésence de Mussolini, qui apportera avec lui un conséquent d'un processus de « normalisation » de son portrait. En 1934, l'Exposition de l'Aéronautique organisée à Milan s'appuie sur le personnage de Balbo « l'Atlantique » et consacre une salle à la *Crociera del Decennale* projetée par Pagano. La *Salle d'Icare*, réalisée par le même architecte, est visionnaire. À l'intérieur une spirale bleue monte jusqu'au ciel noir de la pièce, tandis que Munari décore les murs cylindriques avec des dessins des engins mécaniques, des avions et des schémas de vols de mouettes.

Daté du 2 septembre 1934, ce photomontage est destiné à illustrer *L'Ala d'Italia*. Le récit associe des images qui lient la Grande Guerre et ses lieux topiques au « Duce ». C'est en quelque sorte une source de vie nouvelle pour l'Italie et une « volonté de primauté d'une lignée » (*Esposizione dell'Aeronautica italiana* 1934). Au centre de la fontaine réalisée à Lucques, face à la Porta Elisa, en souvenir du lieu par lequel Mussolini est entré dans la cité en 1930. À côté, la silhouette d'un homme-mannequin tracée avec la détrempe blanche, renvoie à un exemplaire des *Sept Sages* de Fausto Melotti, sculpteur fréquenté par Munari parmi les peintres abstraits de Milan. À gauche du monument fasciste (ôté après la guerre), apparaît un enfant timide, presque craintif, dont l'apparence évoque le petit Munari.

Mélangés à des images apparemment incongrues, des lieux liés à la Première Guerre mondiale sont disséminés. On reconnaît des grimpeurs et des escaladeurs issus des années de la période de reconquête de l'alpinisme italien. Il y a aussi des avions d'acrobaties. Le 8 juillet 1934 à Milan, il y a avait eu une manifestation de la propagande des aviateurs avec une dernière démonstration du célèbre avion, le biplan Breda 19.



Les fragments photographiques ont des formes géométriques, se sont des signes, des formes naturelles qui pointent vers les sujets centraux mais qui ont aussi pour fonctions de faire percevoir grâce à la théorie de la Gestalt d'autres formes et signes qui émergent de la superficie marron laissée nue comme la flèche pointée vers le bas située à gauche. Le sens de ce photomontage construit-il une réalité bien plus complexe que celle que nous percevons ? Un épisode advenu à Munari peut peut-être nous éclairer : lorsqu'il collaborait avec la maison d'édition Bompiani dans les années 1930, il fut appelé à élaborer une couverture pour Valentino Bompiani qui aimait utiliser ciseaux et colle dans les compositions. Munari se présenta avec une enveloppe contenant des cartes colorées et des formes géométriques. Il l'invita à composer la couverture en s'amusant mais il ajouta avec un certain culot : « les détails sont de moi, l'ensemble sera le sien ». Le collage fut acheté par Gianni Caproni durant l'après-guerre suite à la cession des archives du consortium éditorial qui avait publié *L'Ala Italia*.

Francesca Romana Morelli

BRUNO MUNARI (Milan, 1907 - 1998)

34. *Étude pour la revue L'Ufficio Moderno*

Seconde moitié des années 1930

Détrempe, crayon blanc et collage avec insertion de photographies sur papier, 305 × 312 mm

Au verso, en haut, au centre à l'encre, blason de Giovanni Battista Caproni avec la tête de bouc et la devise « SENZA COZZAR DIROCCO » ; au verso, le long du côté droit de la feuille à l'encre verte, un cachet : « STUDIO BOGGERI S.A. MILANO » ; au verso, en bas, à droite : « BRUNO MUNARI »

Provenance : Trento, collection Gianni Caproni ; Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Les premiers travaux publicitaires de l'impétueux Munari voient le jour au déclin des années 1920, lorsqu'il illustre quelques numéros de la revue *Lidel* et du *Corriere dei Piccoli*. C'est à cette période que s'inscrivent ses débuts brillants dans le groupe de l'aéropecture lombarde, de ses recherches dans le domaine de la céramique aux côtés du futuriste Tullio D'Albisola, et, à Rome, en 1929, son expérience scénographique avec une œuvre de Marinetti *Suggeritore nudo* au Théâtre des Indépendants fondé par Anton Giulio Bragaglia. À l'époque Milan est une ville qui met au point le rapport entre art, industrie et société par la construction d'un système formé par des galeries d'art telles qu'Il Milione, cœur de l'abstraction italienne, de rédactions de revues telles que *L'Ufficio Moderno* de Guido Mazzali, *Casabella* dirigée par l'éditeur et critique Edoardo Persico, *Domus* dirigée par Gio Ponti et Campo grafico ; la révolutionnaire étude graphique d'Antonio Boggeri et le bureau d'édition publicitaire de l'Olivetti. En 1933, la Triennale est finalement inaugurée. Il s'agit d'une exposition périodique, moteur d'un intense dialogue entre architecture rationaliste et les autres formes de création contemporaine qui rapprochent toujours plus Milan à l'Europe. Dans cette forge à ciel ouvert l'activité graphique de Munari croît ; une activité qui en 1930, avec l'associé Ricas (alias Riccardo Castagnedi), lui permet d'ouvrir un studio consacré à la création de graphisme et de dessin industriel. Elle est destinée à des commanditaires intéressés à promouvoir l'identité de la propre entreprise et de leurs produits sur le marché.

Datable de la seconde moitié des années 1930 cette *Étude pour une publicité* est issue de la collaboration entre Munari et *L'Ufficio Moderno*, mensuel d'études pour les entreprises,

le marketing et la technique publicitaire, créée autour de 1930. L'étude met en page la silhouette noire d'une tête masculine qui représente une constellation complexe de symboles, produits par l'imaginaire du XXe siècle. De la statue classique romaine (reproposée par l'architecture à l'art à travers les aménagements d'expositions, à l'illustration de revue et de manifestes publicitaires, enfin de propagande) à la sculpture avec *Homme noir* sculptée par Lucio Fontana (1929-1930) en plâtre et goudron comme s'il voulait donner vie à une « humanité douloureuse et trouble » (Renato Birolli (1930-1942) 1997).

L'œil de notre personnage est à peine esquissé avec un crayon blanc qui sert aussi à rehausser certains autres détails de la tête et qui lui confère un effet surréel. Derrière la tête se trouve deux cercles : un rouge vif et



fig. 1, Bruno Munari, *Étude pour la revue L'Ufficio Moderno*, détrempe et collage sur papier, collection particulière



un situé au-dessous, retillé par la photographie d'une foule applaudissant que l'on retrouve de façon récurrente dans la presse du régime lorsque le consensus des intellectuels se ridiculise lentement. Les deux cercles sont encadrés par de subtiles lignes blanches qui semblent les transformer en une sorte de feu-rouge. Nous assistons, c'est évident, à un bouleversement de la signification et à un rationalisme abstrait de la composition qui s'exaltent mutuellement, et démontrent que Munari connaît les études d'avant-garde en publicité entre l'Italie et l'Europe. De 1934 à 1936, c'est aussi à Milan, rescapé du Bauhaus, que Xanti Shawinsky, qui travaillait pour le studio Boggeri (avec qui Munari collaborera aussi) pour sa créativité frénétique appliquée à la presse de propagande, offre plus d'un point de réflexion à l'artiste. On ne peut alors que réfléchir sur l'existence d'un déséquilibre insurmontable au sein de cette culture européenne entre l'utopie d'une pensée excellente et la chute dont peut être capable ce même monde avec la société tout entière.

Francesca Romana Morelli

BRUNO MUNARI (Milan, 1907-1998)

35. *Intérieur d'une salle avec des avions*

Première moitié des années 1930

Aquarelle, détrempe, graphite et aérographe sur papier, 252 × 310 mm

Annotation verticale, en bas, à droite: « MUNARI » ; au verso, au centre du cachet: « MINISTERO DELL'AERONAUTICA/GABINETTO DEL MINISTRO/ UFFICIO COLLEGAMENTO CON MINISTERO/ DELLA CULTURA POPOLARE » ; au verso en bas, à droite dans le cachet : « BRUNO MUNARI » et au crayon « MUN »

Provenance : Trento, collection Gianni Caproni ; Italie, collection particulière

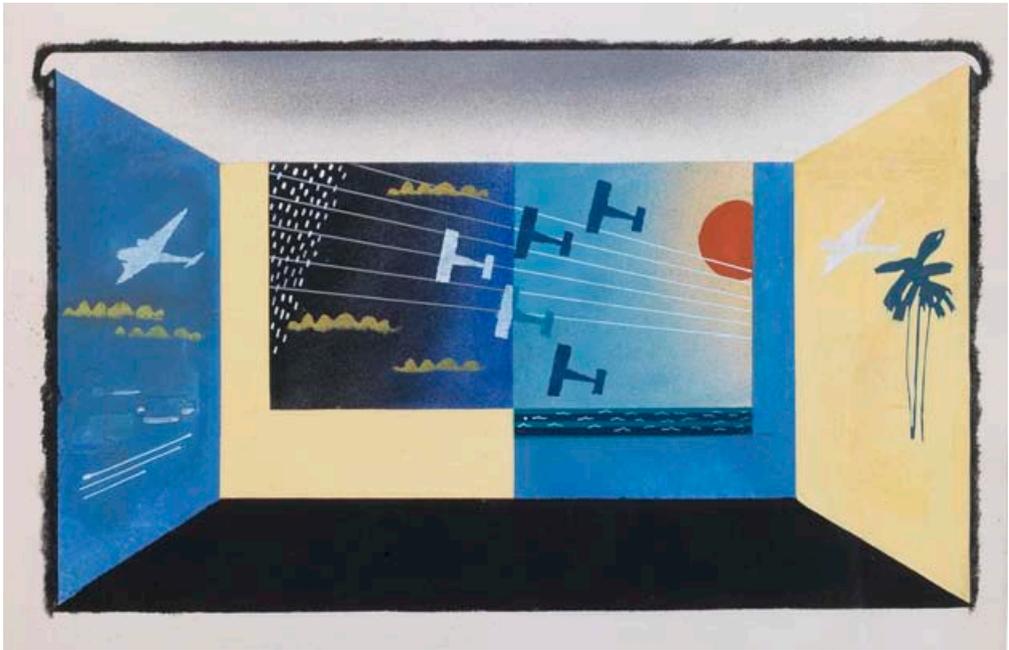
Œuvre inédite

Intérieur d'une salle avec des avions fait penser, autant dans ses solutions formelles que par son sujet, à une étude conçue pour une vitrine d'exposition ou une scénographie théâtrale. Dans les années 1930, Bruno Munari participe aussi à des expositions de scénographie aéropicturale. En 1931, à la Galleria Pesaro de Milan on inaugure la *Mostra futurista di Aeropittura e di scenografia* (qui intégrait une exposition personnelle de Prampolini), un événement national qui s'ouvre en éventail sur les diverses recherches en cours dans le mouvement. Le peintre milanais, âgé de vingt-quatre ans mais déjà bien intégré dans le milieu culturel milanais, y expose treize œuvres parmi lesquelles *Zones atmosphériques* et *Latitudes 18* et il signe avec le groupe milanais une déclaration de poésie dans le catalogue dans laquelle est abolie « toute perspective et sculpture primitive pour construire le nouveau cadre avec des éléments de perspectives et des sculptures chromatiques » et on manifeste la volonté de « donner à la matière de la couleur, un squelette d'éléments solides et compacts dans lequel il faut pouvoir vivre nos émotions, et l'entourer d'éléments fluides dans lesquels voler puis se répandre dans les molécules chromatiques » (Marinetti 1931).

Il est possible qu'*Intérieur de salle avec des avions* ait été destiné à être illustré dans *L'Ala d'Italia* comme le suggère le cachet du Ministère de l'Aéronautique apposé au verso. Les sujets de vol et d'Afrique Orientale (symbolisée dans la gouache par le paysage exotique), sont par ailleurs les mêmes que ceux traités dans la revue, notamment à travers des arguments concernant les pays de culture impérialiste, dans les années de propagande liée à la conquête coloniale de l'Italie qui mussolinienne devient toujours plus oppressante.

Le processus d'immersion magique dans une matière chromatique pure, qui annule toute loi de gravité terrestre, apparaît pleinement aboutie dans *Intérieur de salle avec des avions*. Munari jouit de la liberté audacieuse de son imagination qui le conduit hors des chemins de la « mitopoiesi » politique. Sa flotte aérienne file à toute vitesse dans la solitude abstraite du ciel, juste au-dessus de la ligne de l'Equateur, en défiant les éléments naturels et se moquant de ce que se passe sur terre où l'on reconnaît à gauche la forme d'un indigène et des lances blanches posés à terre.

Francesca Romana Morelli



BRUNO MUNARI (Milan, 1907 - 1998)

36. *Étude de décoration*

Vers 1940

Aérographe sur papier, 200 × 310 mm

Au verso, en bas, à droite cachet à encre verte : « STUDIO BOGGERI S.A. MILANO »

Provenance : Milan, Studio Boggeri ; Italie, collection particulière

Œuvre inédite

Jusque dans les années 1950, Bruno Munari réalise des projets de publicité pour les entreprises de textiles mais aussi des dessins pour des tissus aux motifs abstraits et colorés, comme en témoignent certaines études conservées à la Fondazione Massimo e Sonia Cirulli (Bologna-New York) commandées par le Studio Boggeri. En 1932 *La Casa Bella* publiait une planche décorative en aéropeinture à couleurs dans laquelle pour un projet de rideaux et un tapis destinés à « une chambre de dame » et, au verso, un motif pour une couverture et un fauteuil « à répéter sur toute la superficie de l'étoffe » (Morelli 1932; fig. 1-2). On ne connaît pas la destination de cette *Étude de décoration*, elle aussi commandée par le Studio Boggeri. Au jeu d'emboîtement de grands motifs triangulaires superposés aux formes carrées, correspond une valeur spatiale des zones vides comme si l'on feignait l'existence d'une profondeur dans la succession des plans de décoration. En outre, si à première vue le motif de composition apparaît modulaire, une observation attentive nous démontre qu'il ne l'est pas.

Le poète et critique Raffaele Carrieri définit Munari comme un « illusionniste des espaces » dans un article intitulé ainsi dans la revue *Nature* : « Il a aboli la logique des distances en établissant, entre une matière et l'autre, une sorte de calamité émotive. Il semble qu'un lasso fluide, lancé à toute vitesse dans l'espace, conjugue les fils d'herbe avec les planètes, les météores avec les trapèzes (...) Un divertissement infantile d'éléments qui n'ont plus ni heures ni quelques secondes (...) Les tons prennent forme, épaisseur, consistance. Il faut interrompre la composition, donner un équilibre au rythme. Voilà une échelle céleste qui perce l'horizon et se maintient ferme dans les airs, sans reposer sur quoi que ce soit, comme les éléments fascinants du cirque équestre » (Carrieri 1932).

Francesca Romana Morelli

fig. 1

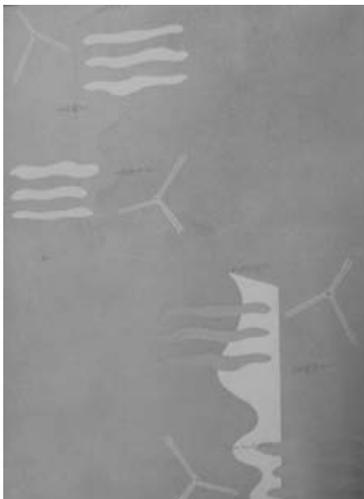
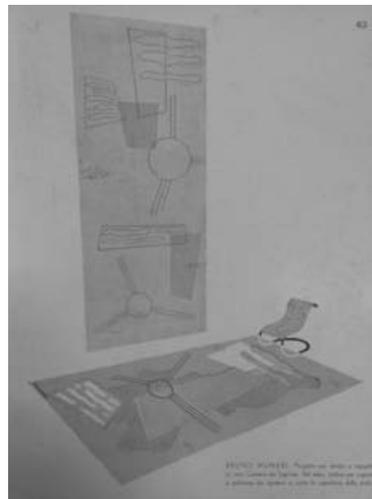


fig. 2





À gauche, fig. 1 et 2 : projets de Munari pour un tapis, un rideau, un motif d'étoffe, une couverture et un fauteil reproduits sur "La Casa Bella", janvier 1932

BRUNO MUNARI (Milan, 1907 - 1998)

37. *Étude de décoration*

Vers 1940

Aérographe sur papier photographique, 200 × 310 mm

Annotation en bas, à droite : « MUNARI » ; au verso, en haut à droite de côté un cachet : « STUDIO BOGGERI S.A. MILANO »

Provenance : Milan, Studio Boggeri ; Italie, collection particulière

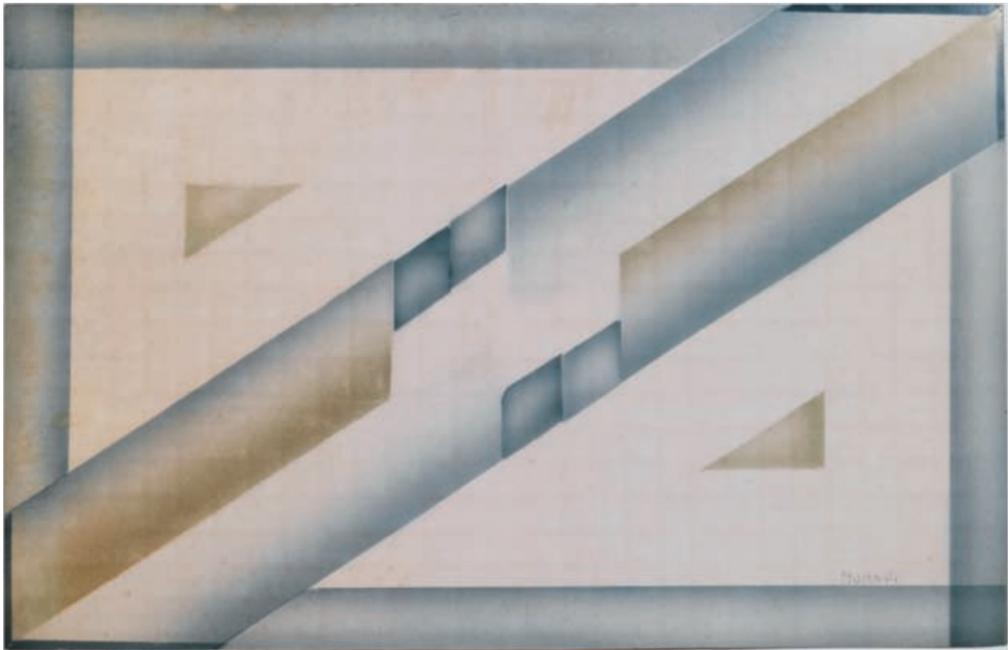
Œuvre inédite

Ce projet de décoration s'inscrit dans le langage courant abstrait, lié à la Galleria del Milione de Milan. Pour des choix expressifs motivés par son activité de graphiste au cours des années 1930, Bruno Munari se rapproche toujours plus au groupe, en particulier à Luigi Veronesi, avec lequel il avait la possibilité d'exposer en collectif et de collaborer à des projets publicitaires. Le rapport productif avec l'Architecte Giuseppe Pagano contribuait aussi à l'introduire dans le monde de l'architecture rationaliste et à favoriser ses participations aux éditions de la Triennale.

Réalisé avec la légèreté impalpable de l'aérographe, cette composition décorative raffinée transforme le « voyage » dans l'espace de la superficie en une confirmation soignée du style qui dévoile une conscience profonde et sacrée du métier chez Munari, à la manière d'un ancien maître lombard.

L'utilisation du papier photographique renvoie au contraire aux expérimentations qu'il mène dans le champ de la photographie. En 1950, il réalisera des projections lumineuses en insérant des matériaux de tout genre au sein des châssis de verre pour les diapositives. À ce propos, laissons l'artiste parler lui-même de sa découverte du photogramme, une technique utilisée par Moholy Nagy et par Man Ray : « Lorsque l'on fait des photogrammes, on voit le monde par transparence : tout ce qui nous passe par les mains est vu contre-jour, une plume, une feuille, un verre, un autre verre rempli d'eau, des tranches de citron ou d'autres fruits, de la gaze, des fils. Une fois ces sujets épuisés, la chose se complique : la mousse de savon, les insectes, des débris de verre, du mica, des jouets, du sable, des gouttes d'eau. Et toujours plus difficile : des reflets de miroir, des pâtes de densité différente et des matériaux sur des plaques de verre, des lentilles, des épaisseurs, lumières doubles et triples etc... Pour faire des photogrammes il faut tout le matériel inhérent à la photographie c'est-à-dire des petites cuvettes, du papier mais aucun objectif ni appareil photographique » (Munari 1937).

Francesca Romana Morelli



BORTOLO SACCHI (Venise, 1892 – 1978)

38. *Étude pour Le Dormeur ou Sur le pont*

Vers 1929-30

Fusain sur papier, 690 × 840 mm

Provenance : Castelfranco Veneto, collection particulière

Œuvre inédite

Ce grand dessin au fusain constitue une étude, ou mieux, une première idée pour un tableau à la détrempe sur toile aujourd'hui conservé en collection particulière, intitulé *Le Dormeur* (fig. 1). L'œuvre est aussi connue comme *Sur le pont*, titre originel indiqué par l'artiste lui-même dans un cartel placé sur le cadre à l'occasion de la Biennale de Venise de 1930 ; cependant, Guido Cadorin exposait à même Biennale un tableau intitulé *Sur le pont*, ce qui fut probablement à l'origine du changement de titre (Dal Canton, 2000, p. 122). Sacchi présentait aussi à cette occasion une entière exposition personnelle dans la Salle 27, dans laquelle - outre *Le Dormeur* - figuraient huit autres peintures à la détrempe, la plupart composées sur format carré.

En analysant le tableau, la critique a souligné la référence évidente au *Christ Mort* d'Andrea Mantegna (Milan, Pinacoteca de Brera) pour la représentation du nu masculin, passif, en perspective. Toutefois, si dans la détrempe l'iconographie de Mantegna apparaît légèrement revisitée, avec l'idée probable de rendre hommage à la *Découverte du corps de Saint Marc* de Tintoret (lui aussi à Brera), dans le fusain le renvoi à Mantegna est décidément plus précis. L'étude analytique du corps est exaltée par un trait précis et sûr, héritier des enseignements reçus par le peintre vénitien durant sa période de formation à l'Accademia di Belle Arti de Munich en Bavière dans les années de Sécession, sous le pinceau du maître Hugo von Habermann (Dillingen an der Donau, 1849 - Munich, Bavière, 1929). Outre la variation de la pose du bras et de la jambe droite davantage souple par rapport au dessin, Sacchi ajoute au tableau un drapé de pudeur pour couvrir le sexe du modèle ainsi qu'une vue en profondeur sur des édifices typiquement vénitiens.

Le thème du nu revient fréquemment dans la production de Bortolo Sacchi, en particulier entre le troisième et le quatrième quart du XXe siècle.



Ses figures, monumentales et bien définies, évoluent entre des scénarios interrompus par des tons souvent sombres, au sein d'un imaginaire qui appartient dans son ensemble à l'atmosphère dudit « réalisme magique ». L'étude du nu suscite chez Sacchi la redécouverte de la grande figuration de la Renaissance qui coïncide à cette période avec la récupération de la technique de la fresque (le *Manifesto della pittura murale* de Mario Sironi est daté de 1933); une technique à laquelle l'artiste se mesurera à plusieurs occasions, par exemple, lors de la réalisation des fresques de la façade de la villa de famille (*Trinité* à Bassano del Grappa) sur laquelle figurent des nus blottis dans un goût *quattrocentesco* semblable au *Dormeur*.

Manuel Carrera

fig. 1, Bortolo Sacchi, *Le Dormeur ou Sur le pont*, 1930, collection particulière



MARINO MARINI (Pistoia, 1901 – Viareggio, 1980)

39. *Cheval et jongleurs*

1950 - 1951

Huile, vernis et encre sur papier marouflé sur toile, 92 × 72 mm

Annotation en bas, à droite : « MARINO »

Authentifié par la Fondazione Marino Marini de Pistoia. Numéro classement n. 101 du 09/10/2014

Provenance : Italie, collection particulière

Œuvre inédite

L'exécution de ce dessin entre 1950 et 1951 coïncide avec l'affirmation de Marino aux États-Unis, obtenue grâce à l'habile initiative du galeriste newyorkais Curt Valentin avec lequel il était en contact depuis le début des années 1940. La personnalité de Valentin conservait encore des côtés obscurs hérités du rôle joué entre l'Allemagne nazie, laissée en 1937, et l'Amérique où il s'était transféré, comme en témoignent les documents conservés aux archives historiques du Museum of Modern Art de New York (MoMA). Dans la métropole américaine, Valentin avait ouvert une galerie sous le nom de Buchholz, en vendant des œuvres allemandes appartenant à l'« art dégénéré ». Il s'était donc affirmé dans le temps, en particulier dans le domaine de la sculpture mais aussi avec Marino, Picasso, Paul Klee, Hans Arp, Jacques Lipchitz, Alexander Calder, Barbara Hepworth, Henry Moore. Lorsqu'au mois de janvier 1949, le MoMA inaugure *Recent Acquisitions*, l'*Horse and Rider* de Marino est présent. Il s'agit d'un petit bronze qui sera inséré en juin de la même année dans la célèbre exposition *XX Century Italiana Art* organisée sous la direction de James Thrall Soby et d'Alfred H. Barr. Dans le catalogue, les conservateurs exprimaient un jugement positif sur Marino, alors indiqué comme l'un des rares grands sculpteurs de sa génération en Europe. L'artiste a su prendre les distances de la sculpture de Brancusi en démontrant une forte habileté expressive dans la création d'un impact, mais aussi dans la façon de traiter avec soin les superficies de ses formes, en particulier la tête du cavalier de la grande sculpture appartenant à John D. Rockefeller III (1947) alors exposée. Outre cette œuvre, six de ses bronzes réalisés entre 1935 et 1948 sont exposés (une sorte de petite anthologie), tous de propriété d'artistes américains. Le catalogue mentionne aussi la présence d'une quinzaine de dessins, fruit de techniques diverses, envoyés par le sculpteur. Valentin organise, en 1950, une importante exposition personnelle de Marino dans sa galerie, présentée par Soby et une série d'expositions destinées à promouvoir son œuvre dans le monde. En 1952, Marino obtient le Grand Prix de la Sculpture à la Biennale de Venise.

Cheval et jongleurs est un dessin particulièrement fascinant pour la mystérieuse tension qui s'établit entre le cheval à la tête et au cou implantés vers le haut et le couple de jongleurs, un homme et une femme qui tentent de retrouver une sorte d'unité perdue avec l'animal (l'unité mythique exprimée par les hommes à cheval dans l'univers exotique de Gauguin). Un drame bloqué à jamais dans l'aplomb des formes, dans la matière qui a la même dureté et stratification des signes et des couleurs que certaines de ses sculptures datées de la même période : *Le Cavalier* (L'ange de la Cité) en bois polychrome ou encore *Le Petit cavalier* (1951-1952) en bronze. Marino a toujours senti le besoin de peindre ou de dessiner qui sont à ses yeux des pistes de recherches qui précèdent et complètent la sculpture parce qu'elles passent par la couleur et ce dessin n'en n'a pas moins la grandeur des sculptures. Un équilibre entre tradition et modernité rendait la sculpture de Marino particulièrement intéressante aux yeux du collectionnisme américain mais cela n'était pas une condition facile à conserver pour l'artiste toscan qui sentait son art miroir du propre temps : « Le sentiment dont je parle ressemble aux sensations des Romains qui, à la fin de l'Empire, durent assister à l'effondrement d'un ordre séculaire sous la pression des invasions barbares. Mes statues de cavaliers expriment l'angoisse que me donnent les événements de mon temps. L'inquiétude de mes chevaux croît à chaque nouvelle œuvre ; les cavaliers qui sont toujours plus privés de forces ont perdu leur domination sur leurs animaux et les catastrophes auxquelles ils doivent succomber ressemblent à celle qui ont détruit Sodome et Pompéi. Moi j'essaie ainsi de symboliser le dernier stade de dissolution d'un mythe, le mythe du grand individu héroïque et victorieux de l'« homme de vertus » des humanistes. Mes œuvres de ces dernières quatorze années ne veulent pas être héroïques mais tragiques ». (Hofmann 1960).

Francesca Romana Morelli



EVGENIJ GUSTAVOVIČ BERMAN (Saint-Pétersbourg, 1899 – Rome, 1972)

40. *Naissance d'un obélisque*

1964

Lavis d'encre brune et rehauts de gouache blanche sur papier, 244 x 330 mm

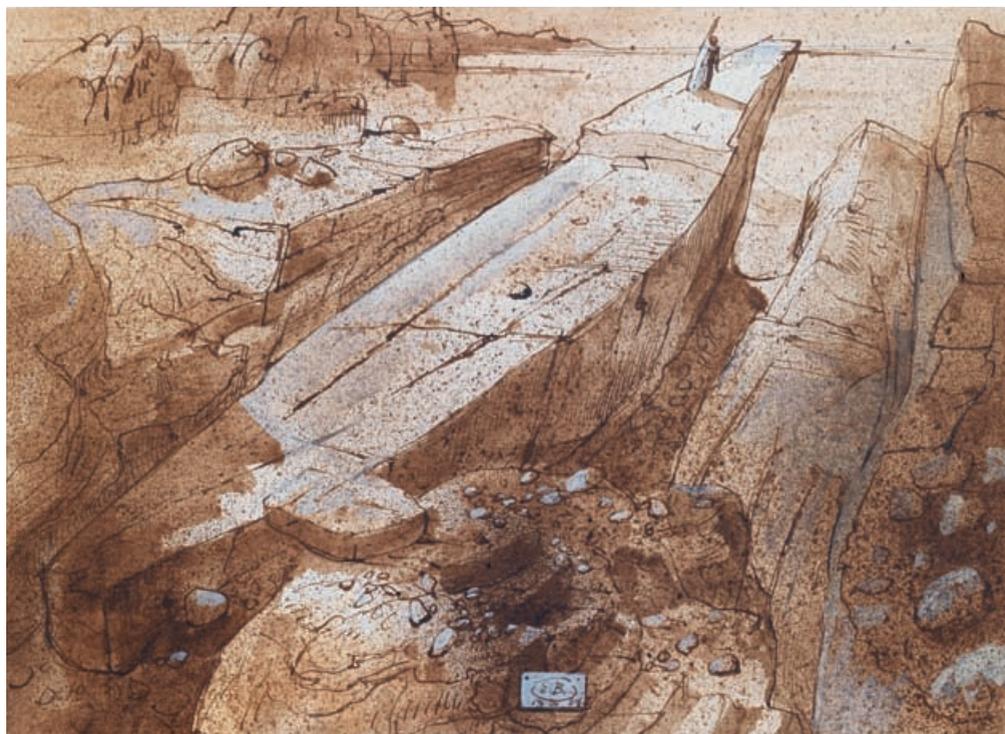
En bas au centre le monogramme «E.B. /19 64»

Provenance : Italie, collection particulière

Naissance d'un obélisque est le fruit d'un voyage en Égypte effectué par Eugène Berman au début de 1964 et appartient à une série de dessins et de tableaux de même sujet. Peintre et scénographe de renommée internationale, Berman s'établit à Paris en 1918 après son exil de Saint-Pétersbourg à cause de la révolution bolchévique. Dès le début des années 1920, il visite l'Italie pour laquelle il nourrit un vif intérêt artistique : la civilisation classique imprègne désormais le paysage naturel, les architectures et l'archéologie deviennent monumentales. Il trouve un fervent soutien chez le puissant critique d'art Waldemar George qui oppose les valeurs de la Renaissance au surréalisme et aux idoles de l'art africain développés dans cercles de Montparnasse. George lance le groupe des Neومانisti parmi lesquels se distinguent les jeunes russes : outre Berman, son frère Leoníd, Pavel Tchelicheff, Christian Bérard, Philippe Hosiasson. En 1930, à la Biennale de Venise, il insère le groupe dans la légion des *Appels d'Italie*, formée par des artistes italiens et de l'École de Paris tel Amédée Ozenfant, Pierre Roy, Gino Severini, Léopold Survage, Massimo Campigli, Alberto Savinio, principaux représentants d'une culture qui chez les romains (y compris l'art exprimé par les provinces et les colonies), concerne un arc temporel allant de la Renaissance au bastion du Réalisme magique. George compare Berman et les autres peintres à des rêveurs éveillés qui réalisent « le pèlerinage de Rome, ils s'entourent de copies et de reproductions de bas-reliefs antiques », de l'art de Léonard et de Masaccio (George 1930). À partir de la seconde moitié des années trente, Berman intensifie le travail pour l'œuvre lyrique et le ballet, en collaborant avec les plus grandes productions théâtrales, du Metropolitan Opera de New York à la Scala de Milan. A la même période il expose à New York qu'il rejoint vers 1940 en qualité de réfugié de guerre. La métropole est au centre de ses expériences artistiques les plus avancées lorsqu'en 1942 à la Pierre Matisse Gallery il participe à la collective *Artists in Exile* avec une recherche proche du surréalisme. Par ailleurs, dans l'exposition expose aussi « l'état-major » du mouvement : d'André Breton à Max Ernst, jusqu'à André Masson.

C'est en 1957 qu'il se transfère définitivement à Rome. La princesse Doria Pamphilj lui met à disposition un atelier dans son palais de via del Corso et une maison située via del Plebiscito 107, théâtre de sa collection (elle sera ensuite achetée par l'État Italien), formée d'objets et d'œuvres d'art qui couvrait de l'archéologie égyptienne, celle étrusco-italique, celle grecque et de la grande Grèce, de l'Orient tout entier, artefact et objets ethnographiques de la civilisation précolombienne, jusqu'aux antiquités et aux sciences naturelles (coquilles, fossiles et minéraux). Les objets égyptiens constituent un nombre consistant avec une prévalence insolite de masques funéraires, vases de pierre et tissus coptes mais aussi une tête de la déesse solaire Sekhmet qui incarne les pouvoirs dangereux de l'astre, provoque les guerres, les épidémies et les guérisons. Il est légitime de supposer que Berman ait été fasciné par les techniques de l'artiste égyptien qui représentait les choses comme elles avaient été pensées en les projetant pour l'éternel.

L'exposition personnelle organisée à la Galleria 88 de via Margutta, qui eut lieu du 19 mai au 3 juin 1964, était intitulée *Eugène Berman retour d'Égypte*. Il y présenta seize œuvres réalisées durant les deux mois, avril et mai, postérieurs au voyage de l'artiste en terre des pharaons. Au printemps de 1965, l'exposition ouvre à New York dans la galerie M. Knoedler & Co. (Berman 1965). L'exposition présentait aussi une œuvre intitulée *Le lit de l'Obélisque (ou naissance d'un Obélisque ?)* mais il n'a pas été possible de clarifier s'il s'agit de la gouache en question ici. Sur la couverture du catalogue dessinée par Berman, un grand épervier avec les ailes déployées surmonte son nom (Berman 1964). La peinture de Berman se croise avec une extraordinaire expertise scénographique. Cette gouache est cependant caractérisée par un langage expressif essentiel dans lequel la ligne, inspirée par les anciens maîtres, dessine un



scénario de paysage sommaire et dépouillé, dominé par des amas rocheux définis dans leur stratification géologique, dans leurs fissures, dans les escaliers au premier plan sculptés par la main de l'homme. L'obélisque apparaît en formation dans la nature tandis que l'on devine entre les roches d'autres formes et symboles.

Le décor rocheux s'ouvre sur l'immensité du désert apportant un sens d'équilibre et d'harmonie cosmiques à la vision. Sa dimension temporelle et spatiale semble trouver une sorte d'écho au plus profond de l'homme, universelle et éternelle, là où naît le rêve, comme le soutient la pensée de Jung que Berman connaissait. Dans certaines notes autobiographiques, l'artiste explique le processus de création qui est à la base de son travail : la représentation d'un monument résulte toujours d'un souvenir visuel, fantastique, qui se greffe sur une « une composition linéaire non moins précise, calculée et contrôlée par un cadre abstrait de Mondrian (...). Ma texture est choisie et calculée pour transmettre la sensation de la terre et de la pierre, de l'effet corrosif des siècles sur les monuments détruits par le temps et par les hommes, brûlés par le soleil, rouillés et tachés par les pluies, les orages et les secousses telluriques. Un sens d'éternité, de vie et de mort, sans fin. » (Carrieri 1959).

Francesca Romana Morelli



BIBLIOGRAPHIE

Adolfo Hiremy, pittore ungherese (1860-1933) 1938
Adolfo Hiremy, pittore ungherese (1860-1933). *Mostra personale delle opere di pittura di Adolfo Hiremy. Pitture ad olio – acquarelli – pastelli – disegni a matita – acqueforti – monotipie*, Galleria L'Antonina, Rome, XVII décembre 1938.

Adolf Hirémy Hirschl (Temesvar 1860 - Roma 1933) 1982
Adolf Hirémy Hirschl (Temesvar 1860 - Roma 1933) *Disegni, acquerelli e pastelli*, Galleria Carlo Virgilio, 10 décembre 1981 - 16 janvier, Rome, 1982.

Adolf Hirémy-Hirschl (1860-1933) 1984
Adolf Hirémy-Hirschl (1860-1933). *The Beauty of Decline*, Chicago, Roger Ramsay Gallery et Rome, Galleria Carlo Virgilio, 1984, cat. expo., De Roger Ramsay Gallery Inc., Chicago, 1984.

Adolf Hirémy-Hirschl (1860-1933) 1987
Adolf Hirémy-Hirschl (1860-1933), Londres, Matthiesen Fine Art Ltd. cat. expo. sous la dir. de J. Garms, 1987, Matthiesen Fine Art Ltd., Londres, 1987.

Agresti 2016
A. Agresti, *La collezione Lemme: cinquant'anni dopo*, Rome, 2016.

Alberti 2015
G. Alberti, *Inganni dipinti: trompe-l'œil nella Fototeca Zeri*, Bologne, 2015.

Album Ricordo della LXXIVa Esposizione 1904
Album Ricordo della LXXIVa Esposizione, Società degli Amatori & Cultori di Belle Arti, Rome, 1904.

Aufgeklärter Kunstdiskurs und Höfische Sammelpraxis.. 2015
Aufgeklärter Kunstdiskurs und Höfische Sammelpraxis: Karoline Luise von Baden im europäischen Kontext, cat. expo. sous la dir. de C. Frank et W. Zimmermann en collaboration avec H. Jacob-Friesen et P. Müller-Tamm, Università della Svizzera italiana, Lugano/Mendrisio, Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe et Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2015.

Bardazzi 2010
E. Bardazzi, *Il Fauno biondo: Otto Greiner, incisioni & disegni*, Rignano Flaminio, 2010.

Barroero 1998
L. Barroero, « I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio » dans *Benedetto XIV e le arti del disegno*, actes du colloque sous la dir. de Donatella Biagi Maino, Bologne, 1998, p. 367-384.

Barroero 2003
L. Barroero, « La 'naturale' nobiltà e bellezza del popolo romano » dans *Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia*, cat. expo. sous la dir. de S. Pinto avec L. Barroero et F. Mazzocca, Milano 2003, p. 207-209.

Barroero 2005
L. Barroero, *Exempla virtutis. La pittura storica di Domenico Corvi (1721-1803) e il suo magistero*, Dossier n. 2, Galleria Carlo Virgilio, Rome, 2005.

Begni Redona 1981
P. V. Begni Redona, « Il monastero e la chiesa di Santa Maria degli Angeli: una storia d'arte » dans *Il monastero e la chiesa di Santa Maria degli Angeli in Brescia*, Brescia, 1981, p. 27-65.

Begni Redona 2004
P. V. Begni Redona, « Quattrocento anni di storia dell'arte a Brescia. Pittura e scultura nel Duomo Nuovo » dans *Il Duomo Nuovo di Brescia 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, sous la dir. de M. Taccolini, Brescia, 2004, p. 131-200.

Belli 1973
G. G. Belli, *Lettere a Cencia*, sous la dir. de M. Mazzocchi Alemanni, Rome, 1973.

Renato Birolli 1997
Zeno Birolli, Gianfranco Bruno, Paolo Rusconi (dir.), *Renato Birolli (1930-1942)*, (cat.exp. Rome, Archivio della Scuola Romana), Rome 1997

Benzi 1999
F. Benzi, « Dalle "zucche" all'oriente. Le poetiche simboliste di Michetti tra estetismo ottocentesco e astrazione formale », dans AA.VV., *Francesco Paolo Michetti: dipinti, pastelli, disegni*, Naples, 1999.

Boccioni 2011 [1916]
U. Boccioni, « L'arte di Carlo Fornara (2 aprile 1916) » dans Id., *Scritti sull'arte*, Milan-Udine, 2011, p. 407-409.

Bossi 2004
G. Bossi, *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, sous la dir. de C. Nenci, Milan, 2004.

- Bowron 1993
E. P. Bowron, « Academic Life Drawings in Rome. 1750-1790 » dans *Visions of Antiquity. Neoclassical Figure Drawings*, Los Angeles, Philadelphia, Minneapolis 1993-94, cat. expo. sous la dir. de R. J. Campbell, V. Carlson, Los Angeles, 1993, p. 75-85.
- Brolli, Pozzi, Scatena 2016
M. A. De Lucia Brolli, Massimiliano Pozzi, Federica Scatena, « La collezione egizia di Eugène Berman » dans *Bollettino di archeologia on line*, VII, 2016/1, p.125-132, www.Archeologia.beniculturali.it
- Buscemi 2003
F. Buscemi, « Architettura archeologica: Sebastiano Ittar architetto di Lord Elgin » dans *Il disegno di architettura*, 27.2003, p. 3-9.
- Buscemi 2008
F. Buscemi, *L'Atene antica di Sebastiano Ittar. Un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*, Palerme, 2008.
- Calderini 1993
E. Calderini, « Il giardino all'inglese nel parco di Racconigi, *isola felice* di Giuseppina di Lorena Carignano » dans *Studi Piemontesi*, XXII, 1993, 1, p. 81-93.
- Cancellieri 1802
F. Cancellieri, *Storia de' Solenni Possessi de' Sommi Pontefici*, Lazzarini stampatore, 1802.
- Capitelli 2011
G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Rome, 2011.
- Capon Pieperno 1978
L. Capon Pieperno, « Disegni giovanili di Minardi » dans *Quaderni sul neoclassico*, 1978, n. 4, p.173-194.
- Carboni 1760
G. B. Carboni, *Le Pitture e Sculture di Brescia che sono esposte al pubblico*, Brescia, 1760.
- Carrera 2013
M. Carrera, « Otto Greiner pittore. Una fonte per Sartorio e Boccioni » dans *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, sous la dir. de I. Schiaffini, C. Zambianchi, Rome, 2013, p. 91-98.
- Carrieri 1932
Raffaële Carrieri, « Munari: illusionista degli spazi » dans *Natura*, novembre - décembre 1932, p.67-68
- Carrieri 1959
R. Carrieri, « Eugène Berman un italiano d'elezione » dans *Epoca*, Milan, 12 juillet 1959.
- Casali 1838
G. Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì, 1838.
- Chiarini 1998
M. Chiarni, « Disegni per trompe-l'œil nella Biblioteca Riccardiana di Firenze » dans *Antologia di belle arti*, N.S. 55/58.1998, 102-107.
- Cipriani, Valeriani 1991
A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico di San Luca*, Rome, 1991.
- Cola 2012
M. C. Cola, « Carlo Rainaldi architetto di apparati effimeri » dans *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, sous la dir. de S. Benedetti, Rome, 2012, p. 259-271.
- Collezione di disegni... 1865*
Collezione di disegni del Prof. Tommaso Minardi, riprodotta in fotografia dagli Originali di Gio. Battista Polenzani, Rome 1865-1866.
- Consoni 1997
C. Consoni, « Conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo » dans *Ricerche di storia dell'arte*, 62, 1997, p. 24-38.
- Crespi 1769
L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Rome, 1769.
- Cuicchi 2006
M.G. Cuicchi, « Nicola Consoni » dans *Pittori umbri dell'Ottocento: dizionario e atlante*, sous la dir. de Fedora Boco, Pérouse, 2006, p. 137-39.

- D'Annunzio 1883
G. D'Annunzio, « Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico » dans *Fanfulla della Domenica*, 7 janvier 1883.
- Dal Canton 2000
G. Dal Canton, *Bortolo Sacchi (1892-1978): dipinti, disegni, ceramiche*, Venice, 2000.
- De Rossi, Maffei 1798
Gemme antiche figurate date in luce da Domenico De' Rossi colle sposizioni di Paolo Alessandro Maffei, t.3, Rome, 1798.
- De Sanctis 1900
G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Rome, 1900.
- Diderot 1795
D. Diderot, *Mes pensées bizarres sur le Dessin, Essais sur la peinture* (1765), Paris, 1795, p. 13.
- Die Meister-Sammlerin: Karoline Luise von Baden* 2015
Die Meister-Sammlerin: Karoline Luise von Baden, cat. expo. sous la dir. de H. Jacob-Friesen et P. Müller-Tamm en collaboration avec C. Frank et W. Zimmermann, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe et Università della Svizzera italiana, Lugano/Mendrisio, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2015.
- Disegni romani di figura 1800-1870* 1979
Disegni romani di figura 1800-1870, cat. expo. Galleria Carlo Virgilio, sous la dir. de Maria Cristina Bonagura, Rome 1979.
- Domestici 1999
F. Domestici, « Renato Tomassi. "Evviva l'arte nella gioia e nel dolore"/ "Long live art both in joy and in sorrow"/ "Es lebe die Kunst in Freude und Leid" » dans *Renato Tomassi*, 1999, p. 9-55.
- Domestici, Tomassi 1999
F. Domestici e F. Tomassi, *Renato Tomassi. The painter. Der Maler (1884-1972)*, Florence, 1999.
- Eckersberg 1973
C.W. Eckersberg, « Eckersbergs Dagbog 1813-16 » dans *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1973, p. 19-40.
- Eleuteri 1986
E.M. Eleuteri, *Renato Tomassi, Le forme della spada*, Rome, 1986.
- Eugène Berman. Retour d'Égypte* 1964
Eugène Berman. Retour d'Égypte, Galleria 88, cat. expo., Rome, 1964.
- Eugène Berman. Retour d'Égypte* 1965
Eugène Berman. Retour d'Égypte, cat. expo., M. Knoedler & Co, New York, 1965.
- Esposizione dell'Aeronautica italiana 1934
Esposizione dell'Aeronautica italiana, cat. expo. Milan, Fondazione Bernocchi -Palazzo dell'Arte), Milan, 1934
- Fagiolo 1997
M. Fagiolo, *Corpus delle feste a Roma / 2. Il Settecento e l'Ottocento*, Rome, 1997.
- Farneti 1988
F. Farneti, « I maestri dell'Accademia Clementina (1710-1803) » dans *Accademia Clementina. Atti e memorie*, ns 23, 1988, p. 103-129; 118-119.
- Fogelman, Fusco, Stock 2000
P. Fogelman, Peter Fusco et Simon Stock, « John Deare (1759-1798): A British Neo-classical Sculptor in Rome » dans *The Sculpture Journal*, IV 2000, p. 85-126.
- Fortunato Duranti* 1965
L. Dania, L. Eitner, *Fortunato Duranti*, cat. expo., Stanford University, Stanford, 1965.
- Fortunato Duranti* 1984
Fortunato Duranti, San Severino Marche, Centro Studi Salimbeni, cat. expo. sous la dir. de L. Dania, préface di M. Gregori, Milan, 1984.
- Frank 2001
M. B. Frank, *German Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Aldershot, 2001.
- Gabrielli 1972
N. Gabrielli, *Raccongi*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Turin, 1972.

- George 1930
W. George, « Appels d'Italie » dans *XVII Exposition Biennale Internationale d'Art*, cat. expo., Venise, 1930, p. 91-96.
- Giumanini 2000
M. L. Giumanini, *I premi Marsili Aldovrandi (1727-1803)*, Bologne, 2000.
- Giumanini 2001
M. L. Giumanini, *Studenti in arte. Il premio Fiori (1743-1803)*, Bologne, 2001.
- Grandesso 2010
S. Grandesso, « Bertel Thorvaldsen (1770-1844), catalogue des œuvres par L. Skjøthaug, Cinisello Balsamo, 2010 (seconde édition augmentée, italienne et anglaise, 2015).
- Grandesso 2013
S. Grandesso, « Lord Bristol mecenate delle arti e della scultura moderna » dans *Committenti e collezionisti di Canova*, 3, sous la dir. de G. Ericani et Fernando Mazzocca, Studi Neoclassici, I, 2013, p. 117-126.
- Grimm 1962
G.G. Grimm, *Grafičeskoe Nasledie Kvarengi*, Leningrad, 1962.
- Guerrieri Borsoi 1984
M. B. Guerrieri Borsoi, *Disegni di Giacomo Zoboli*, Rome, 1984.
- Guerrieri Borsoi 2008
M. B. Guerrieri Borsoi, « I disegni di Giacomo Zoboli (1681-1767) nel Museo del Barocco di Ariccia » dans M. B. Guerrieri Borsoi et F. Petrucci, *Il Museo del Barocco Romano. Le Collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca Editori d'Arte, Rome, 2008, p. 89-152.
- Hay 2010
K. Hay, « Mosaic marble tables by J. Darmanin & sons of Malta » dans *Furniture history*, 46.2010, p. 157-188.
- Hofmann 1960
W. Hofmann, *Marino Marini. L'opera grafica e le pitture*, Milan, Stockholm, 1960.
- Ingres in Italia* 1968
Ingres in Italia, Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 26 février – 28 avril, cat. expo. sous la dir. de M. Laclotte, P. Bucarelli, J. Foucard, Rome, 1968.
- Kircher 1929
G. Kircher, « Johann Friedrich Reiffenstein und die Markgräfin Caroline-Luise von Baden » dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, N. F., Bd. 42, 1929, S. 84-100.
- La cattedrale scolpita* 2013
La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna, Museo Civico Medievale, Bologne 13 décembre 2013 - 12 avril 2014, cat. expo. sous la dir. de M. Medica et S. Battistini, 2013.
- Lanzi 1809
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809, vol. II.
- La mente mia s'invola* 2014
La mente mia s'invola Fortunato Duranti artista visionario fra le Marche e Roma (1787-1863), Fermo, Palazzo dei Priori, cat. expo. sous la dir. de S. Papetti, Cinisello Balsamo, 2014.
- Le arti a Vienna*
Le arti a Vienna, Palazzo Grassi, Venise, cat. expo sous la dir. de M. Calvesi, Milan, 1984.
- L'ombra di Core...* 1989
L'ombra di Core : disegni dal Fondo Palagi della Biblioteca dell'Archigimnasio, cat. expo. sous la dir. de Claudio Poppi, Bologne, 1989.
- Maccarinelli 1959
F. Maccarinelli, *Le Glorie di Brescia*, mss. BQBs, I.VIII.29 et G.IV.8, ed. critique sous la dir. de C. Boselli, *Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1959"*, Brescia, 1959.
- Maisak, Kölsch 2011
P. Maisak et G. Kölsch, *Die Gemälde. „... denn was wäre die Welt ohne Kunst?“*, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Francfort-sur-le-Main, 2011, p. 223, n° 241, ill.
- Malamani 1888
V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, Venise, 1888, vol. I, p. 32.

- Marinetti 1929
Trentatre Futuristi, cat. expo. sous la dir. de F. T. Marinetti, Milan, Galleria Pesaro, Milan, 1929.
- Marinetti 1931
Mostra futurista di Aeropittura (41 pittori) e di scenografia. Mostra personale di Prampolini, cat. expo. sous la dir. de Filippo Tommaso Marinetti, Galleria Pesaro Milan 1931, p.17-18
- Marrini 1766
 O. Marrini, *Serie di ritratti di celebri pittori...II*, Moücke, Firenze, 1766.
- Mazzarelli 2008
 C. Mazzarelli, « Aumerntar virtù per via dell'emulazione: il cantiere delle Logge Pie (1847-1876) » dans *La pittura di storia in Italia (1785-1870). Ricerche, quesiti, proposte*, sous la dir. de G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, 2008, p. 181-193.
- Mazzocca 1994
 F. Mazzocca, *Francesco Hayez: catalogo ragionato*, Milan, 1994.
- Mazzocca 1996
 F. Mazzocca dans *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Electa, Milan, 1996, p. 49-53.
- Mazzocca 1999
 F. Mazzocca, « La Riconoscenza di Giuseppe Bossi. Identificazione di un capolavoro della pittura "rivoluzionaria" » dans *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Actes de la journée d'études (4-5 février 1997), sous la dir. de L. Castelfranchi, R. Cassanelli, M. Ceriana, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, Milan, p. 63-86.
- Morelli 1932
 L. Morelli, « Ricami in un boudoir », dans *La Casa Bella*, janvier 1932, pp. 42-43.
- Munari 1937
 B. Munari, « Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno » dans *La lettura*, 1 avril 1937, p. 38-44.
- Napoleone e la Repubblica Italiana* 2002
Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805), Rotonda di via Besana, Milan, cat. expo. sous la dir. de C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milan, 2002.
- Nicodemi 1915
 G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milan, 1915.
- Papetti 2012
 S. Papetti, *Fortunato Duranti. 1787 - 1863. Disegni dalle collezioni pubbliche e private della provincia di Fermo*, Cinisello Balsamo, 2012.
- Parisi 2016
 F. Parisi, « Roberto Basilici tra Roma e Monaco » dans *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, sous la dir. de M. Carrera, N. D'Agati, S. Kinzel, Peter Lang, Bern, 2016, p. 247-258.
- Pellegrini, Bianchi 2002
 R. Pellegrini, D. Bianchi, *Vercana. Storia, arte, cultura*, Menaggio, 2002.
- Pescarmona 1987
 D. Pescarmona, « Il medagliere napoleonico e le sue fonti grafiche » dans *Museo novarese*, 1987, p. 376, 380.
- Principato 1990
 B. Principato, « Documenti inediti per la vita e l'opera di Alessandro Specchi » dans *Palladio*, 6, 1990, p. 97-118.
- Prospero Minghetti, 1786-1853... 1993*
Prospero Minghetti, 1786-1853: nel laboratorio di un artista neoclassico, sous la dir. d'Elisabetta Farioli, Reggio Emilia, 1993.
- Relazione distinta della Solenne Calvacata... 1721*
Relazione distinta della Solenne Calvacata, con la quale il Sommo Pontefice Innocenzo XIII. si portò a prendere il Possesso della Sacrosanta Basilica di S. Giovanni in Laterano, Rome, 1721.
- Ricci et Roca De Amicis 2011
 M. Ricci, A. Roca De Amicis, *Bellezza e fortezza. Disegni bibieneschi per le porte di Bologna*, Rome, 2011.
- Ricca Rosellini 1979
 E. Ricca Rosellini, « I documenti e le fonti narrative » dans *La cupola della Madonna del Fuoco nella cattedrale di Forlì*, Bologne, 1979, p. 19-44.
- Rosenberg 1998
 P. Rosenberg, *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, Rome, 1998.

- Rossi Scotti 1871
G. B. Rossi Scotti, *Il commendatore Tommaso Minardi e l'Accademia di Belle Arti di Perugia*, Pérouse, 1871.
- Rovi 2005
A. Rovi, « Il torrente Sorico e le alluvioni » dans *Sorico: Storie di acque, terre, uomini*, 2005 (www.comune.sorico.co.it).
- Scaramellini 2014
G. Scaramellini, « L'architetto settecentesco Cesare Feloi di Domaso a Chiavenna » dans *Altolariana. Boll. della Società storica altolariana*, 4.2014 (2015), p. 231-242.
- Severini 1983 [1946]
G. Severini, *La vita di un pittore*, Milan, 1983 [première édition, Milan, 1946].
- Disegni di Tommaso Minardi (1787- 1871)* 1981
Disegni di Tommaso Minardi (1787- 1871), cat. expo. sous la dir. de Stefano Susinno, Rome, 1981.
- Susinno 1998
S. Susinno, « Accademie » romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel disegno dal nudo, in *Domenico Corvi*, Viterbe 1998-1999, cat. expo. sous la dir. de V. Curzi, A. Lo Bianco, Roma 1998, p. 173-189.
- Susinno 2000
S. Susinno, « Bottani, Giuseppe » dans *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Philadelphia-Houston 2000, cat. expo. sous la dir. E.P.Bowron et J.J. Rishel, Merell, Londres, 2000, p. 333-336.
- Tellini Perina 2000
C. Tellini Perina dans *Giuseppe Bottani. Catalogo delle opere* sous la dir. de Chiara Tellini Perina, Milan, 2000, p.103, fig.40.2.
- Thake 2013
C. Thake, « Stefano Ittar: an architect of the order of St. John in Malta (1784 - 1790) » dans *Lexicon*, Thake 2013
- Tomassi Von Heuduck Kiskis 2000
E. Tomassi Von Heuduck Kiskis, *Tre volte il cielo. Ricordi di una bisnonna*, Rome, 2000.
- Valli 1998
F. Valli, « Modelli romani all'Accademia di Brera » dans *Domenico Corvi*, Viterbe 1998-1999, cat. expo., sous la dir. de V. Curzi, A. Lo Bianco, Rome, 1998, p. 190-197.
- Ventra 2014
S. Ventra, « Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca. Il legato testamentario e altre acquisizioni » dans *Disegnare a Roma tra l'età del Manierismo e il Neoclassicismo*, sous la dir. de Francesco Grisolia, *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, Rome 2014, fascicule I, p.303-350.
- Virno 2006
C. Virno, « Ritratto e veduta nell'arte di Renato Tomassi : le opere esposte » dans *Renato Tomassi (1884-1972). Ritratti e Vedute*, Rome, Galleria Pegaso, cat. expo. sous la dir. de C. Virno, Rome, 2006, p.7-21.
- Zafarana Ittar 1880
S. Zafarana Ittar, *Cenni biografici sulla vita e le opere degli architetti Stefano e Sebastiano Ittar*, Palerme, 1880.
- Zeri 1988
F. Zeri, *Sessantacinque disegni di Fortunato Duranti*, Fano, 1988.
- Zimmern 1900
H. Zimmern, « Adolf Hirémy Hirschl » dans *The Art Journal*, 192, 1900, p. 353-357.
- Sites internet
<http://www.italnet.nd.edu/ambrosiana/ita/index.html>, R. R. Coleman, *Inventario-catalogo dei Disegni della Biblioteca Ambrosiana di Milano*.

Finito di stampare nel mese di marzo 2017
presso Arti Grafiche La Moderna - Roma