

RÉSUMÉS ET BIOGRAPHIES

Francesca Alberti est curatrice de la peinture italienne du XVI^e siècle à la National Gallery de Londres (The James and Victoria Corcoran Curator of Italian 16th-century Paintings, The National Gallery, London). Maîtresse de conférences à l'Université de Tours, au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR), de 2019 à 2025, elle a dirigé le département d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, grâce à un détachement, et a été rédactrice en chef de la revue d'histoire de l'art Studiolo.

Elle est l'autrice de La Peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques du Tintoret (Paris, 2016), et co-éditrice de plusieurs ouvrages: Rire en images à la Renaissance (Turnhout, 2018), Penser l'étrangeté (Rennes, 2012), Pierres et matières à la Villa Médicis (Rome, 2023), Corps troublants. Images et imaginaires dans la première modernité (Rome, 2025). Elle a également assuré le commissariat de l'exposition Gribouillage/Scarabocchio. De Leonardo da Vinci à Cy Twombly, présentée à la Villa Médicis et aux Beaux-arts de Paris en 2022. Elle a été pensionnaire à la Villa Médicis, Fulbright Scholar à l'Université Columbia, boursière «rap» au Clark Art Institute (Massachusetts), ainsi qu'au sein d'autres institutions.

Chiara Franceschini est professeure d'histoire de l'art moderne à l'université LMU de Munich et professeure ordinaire d'histoire de l'art moderne à l'université de Pise. Avec un doctorat à la Scuola Normale Superiore (2008), elle a travaillé sur les relations entre l'art, la religion et la société, ainsi que sur les questions de temporalité, de réutilisation et de géographie dans l'art moderne. Parmi ses publications: Sacred Images and Normativity (Brepols, 2021); Storia del limbo (Milan, 2017); Chapels of the Cinquecento and Seicento in Early Modern Rome, avec S. F. Ostrow et P. Tosini, Rome, 2020). Elle travaille actuellement à un ouvrage sur l'art et l'Inquisition (Archipelagoes of Images) et à une histoire picturale du pacte avec le diable (I crocifissi del Diavolo). Elle a dirigé deux projets financés par le Conseil européen de la recherche: respectivement l'ERC-StG SACRIMA, The Normativity of Early Modern Sacred Images (2016-2022) et l'ERC-AdG ARCHIATER, Heritage of Disease: The Art and Architectures of Early Modern Hospitals in European Cities (2024-2029), qu'elle coordonne actuellement entre Munich et l'université de Pise.

L'article se propose d'interroger la fonction phorique des figures féminines dans deux scènes de naissance réalisées par Domenico Ghirlandaio pour la chapelle Tornabuoni à Santa Maria Novella. Prenant pour point de départ l'identité genrée de celle que Warburg et Jolles surnommèrent la *Ninfa fiorentina*, l'étude invite à envisager la survivance d'une seconde *Pathosformel* fonctionnant selon une polarité expressive distincte de l'énergie augurative et dynamique de la nymphe. L'actualisation de la formule pathétique du corps étendu, héritière des antiques divinités élémentaires de la nature, permet ainsi d'entrevoir les enjeux affectifs et symboliques d'une complémentarité fondée sur la qualité duale alors prêtée au corps féminin. L'analyse de ces deux fresques de la chapelle Tornabuoni révèle les subtilités d'un discours adressé aux femmes de la famille dans cet imposant programme aux fonctions épidiectiques et dévotionnelles. L'anamnèse de la formule gestuelle et sa mise en regard avec le corps de la nymphe permettent de mettre en exergue le rôle des épouses comme capital charnel, au sein d'une dynastie dont la prospérité dépend de leur capacité à soutenir la descendance de la lignée à travers l'expérience de la maternité.

L'articolo si propone di indagare la funzione forica delle figure femminili in due natiuità realizzate da Domenico Ghirlandaio per la cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella. Partendo dalla identità di genere di quella che Warburg e Jolles soprannominarono *Ninfa Fiorentina*, questa analisi invita a considerare la sussistenza di una seconda *pathosformel* operante secondo una polarità espressiva distinta dalla forza augurale e dinamica della ninfa. L'attualizzazione della formula patetica del corpo disteso, figlia delle antiche divinità elementari della natura, consente dunque di osservare la valenza emotiva e simbolica di una complementarità fondata sul carattere duale che si riconosceva allora al corpo femminile. L'esame dei due affreschi della cappella Tornabuoni svela così le sottigliezze d'un discorso rivolto alle donne della famiglia all'interno di un imponente programma a vocazione epidiectica e devozionale. L'anamnesi della formula gestuale e il di essa raffronto con il corpo della ninfa consentono di mettere in risalto il ruolo di capitale carnale svolto dalle spose, in seno a una dinastia la cui prosperità dipendeva dalla loro capacità di garantire la discendenza del lignaggio attraverso l'esperienza della maternità.

This study questions the phoric function of the female figures in two nativities painted by Domenico Ghirlandaio in the Tornabuoni Chapel in Santa Maria Novella. Taking as its starting point the gender identity of the woman whom Warburg and Jolles dubbed *Ninfa fiorentina*, the study prompts to consider the survival of a second *pathosformel* that operates following an expressive polarity distinct from the augurative and dynamic energy of the nymph. The updating of the pathetic formula of the extended body, inherited from the ancient elemental divinities of nature, allows us to consider the affective and symbolic stakes of a complementarity based on the dual quality then attributed to the female body. The analysis of the two frescoes from the Tornabuoni chapel reveals the subtleties of a discourse addressed to the women of the family in this imposing program of epidiectic and devotional functions. The anamnesis of the gestural formula and its comparison with the body of the nymph highlight the role of wives as carnal capital within a dynasty, whose prosperity depends on their ability to support the line's descendants through the experience of motherhood.

Der Artikel zielt darauf ab, die phorische Funktion der weiblichen Figuren in zwei von Domenico Ghirlandaio für die Tornabuoni-Kapelle in Santa Maria Novella gemalten Krippen zu untersuchen. Ausgehend von der Geschlechtsidentität der von Warburg und Jolles so bezeichneten, florentinischen Nymphen lädt diese Analyse dazu ein, das Vorhandensein einer zweiten Pathosformel zu betrachten, die sich eine expressive Polarität vornimmt und eine verheißungsvolle Kraft der Nymphen von einer dynamischen unterscheidet. Die Verwirklichung der pathetischen Formel des ausgestreckten Körpers, aus den antiken Elementargöttern der Natur stammend, ermöglicht es uns, den emotionalen und symbolischen Wert einer Komplementarität zu beobachten, die auf dem dualen Charakter beruht, der damals dem weiblichen Körper zugeschrieben wurde. Die Untersuchung der beiden Fresken in der Kapelle von Tornabuoni offenbart somit die Feinheiten eines an die Frauen der Familie gerichteten Diskurses innerhalb eines imposanten Programms mit Neigung zur Rhetorik und Andacht. Die Anamnese der gestischen Formel und ihr Vergleich mit dem Körper der Nymphen ermöglichen es, die Rolle des körperlichen Kapitals hervorzuheben, die die Bräute innerhalb einer Dynastie spielten, deren Wohlstand von ihrer Fähigkeit abhing, die Nachkommenschaft des Geschlechts durch die Erfahrung der Mutterschaft zu garantieren.

Marion Beaufils est docteure en Histoire et théorie des arts de l'EHESS. Elle a soutenu en 2020 une thèse intitulée Filles d'Ariane. Pathosformel du corps abandonné dans les arts du XV^e au XVII^e siècle, consacrée à l'analyse des voies d'actualisation de la formule gestuelle de l'Ariane endormie dans l'art italien du Quattrocento jusqu'à la période post-tridentine. Actuellement chercheuse associée au Centre de recherche sur les arts et le langage (UMR 8566 CNRS/EHESS) et au Centre d'histoire et de théorie des arts, ses travaux portent sur les formes genrées de l'expressivité gestuelle figurée et questionnent les enjeux politiques et affectifs que recouvre la traditionnelle association des femmes et des images dans la culture européenne.

(beaufilsmarion@outlook.fr)

CLAUDIO CASTELLETTI
LE CARIATIDI DI CESARE CESARIANO
NEL VITRUVIO VOLGARE DEL 1521: QUESTIONI
EZIOLOGICHE E ICONOGRAFICHE

L'article est consacré à l'interprétation des cariatides que Cesare Cesariano propose, dans les commentaires et illustrations de son *Vitruve vulgaire* de 1521, sous forme d'une singulière théorie évolutionniste de l'architecture attribuant un rôle central aux cariatides, desquelles il fait dériver plusieurs espèces de colonnes (livre I) et, par la suite, uniquement l'ordre dorique matronal (livre IV). On reconnaît l'origine de certains motifs, tels que les bras levés des cariatides, et d'éléments architecturaux, comme les consoles (*mutuli*), dans les traités de Francesco Di Giorgio ou de Fra Giocondo. Le caractère controversé des théories de Cesariano et la complexité des illustrations, souvent en contradiction avec le texte, suscitent beaucoup de perplexité chez ses contemporains, par exemple chez Walther Ryff. Sont également analysées les questions inhérentes à l'identité anagraphique des cariatides, à leur rapport avec l'étiologie vitruvienne de la colonne ionique, à la forme et à la fonction des étoles matronales, ainsi qu'à la dérivation archéologique de certaines des figures illustrées par Cesariano sur la planche consacrée aux cariatides.

Il contributo è dedicato all'interpretazione delle cariatidi offerta da Cesare Cesariano nei commenti e nelle illustrazioni del suo *Vitruvio volgare* del 1521. Egli formula una singolare teoria evolutivista dell'architettura attribuendo un ruolo centrale alle cariatidi, da cui attraverso un processo di *commutatio* fa derivare più specie di colonne (libro I) e, in seguito, il solo dorico matronale (libro IV). Si rintraccia l'origine di alcuni motivi iconografici, come le *brazze sollevate* delle cariatidi, ed elementi architettonici, come certe mensole ("mutuli"), nei trattati di Francesco di Giorgio, di Filarete o di Fra' Giocondo. Le controverse teorie di Cesariano e le sue complesse illustrazioni, spesso in contraddizione col testo, causano equivoci nei suoi contemporanei, come Walther Ryff. Vengono esaminati anche i problemi inerenti all'identità anagrafica delle cariatidi, al loro rapporto con l'etologia vitruviana della colonna ionica, alla forma e alla funzione delle loro stole matronali e alla derivazione archeologica di certe figure illustrate da Cesariano nella tavola dedicata alle cariatidi.

This article is dedicated to the interpretation of caryatids offered by Cesare Cesariano, in the comments and illustrations of his *Vitruvius vulgaris* of 1521, who conveys a singular evolutionary theory of architecture by attributing a central role to the caryatids, from which, through a process of *commutatio*, he derives several species of columns (Book I) and, later, the sole matronal Doric order (Book IV). The origin of certain iconographic motifs, such as the raised arms of the caryatids, and architectural elements, such as certain corbels (*mutuli*), can be traced in the treatises of Francesco di Giorgio, Filarete or Fra Giocondo. Cesariano's controversial theories and his complex illustrations, often conflicting with the text, caused misunderstandings among his contemporaries, such as Walther Ryff. The study also examines questions concerning the anagraphic identity of the caryatids, their relationship to the Vitruvian etiology of the Ionic column, the form and function of their matronly stoles and the archaeological derivation of certain figures illustrated by Cesariano in the caryatid table.

Dieser Beitrag ist der Interpretation der Karyatiden gewidmet, die Cesare Cesariano in den Kommentaren und Abbildungen seines *Vitruvius vulgaris* von 1521 anbietet. Er formuliert eine

einzigartige Evolutionstheorie der Architektur, indem er den Karyatiden eine zentrale Rolle zuschreibt, von denen er durch einen Prozess der *commutatio* mehrere *Säulenarten* (Buch I) und und später allein die dorische Säulenordnung (Buch IV) ableitet. Der Ursprung bestimmter ikonografischer Motive, wie die *brazeelevate* – die erhobenen Arme – der Karyatiden, und architektonischer Elemente, wie bestimmte Kragsteine (*mutuli*), wird auf die Abhandlungen von Francesco di Giorgio, Filarete oder Fra Giocondo zurückgeführt. Cesarianos umstrittene Theorien und seine komplexen Illustrationen, die oft im Widerspruch zum Text standen, führten zu Missverständnissen bei seinen Zeitgenossen, wie z.B. Walther Ryff. Die Probleme der anagraphischen Identität der Karyatiden, ihre Beziehung zur vitruvianischen Ätiologie der ionischen Säule, die Form und Funktion ihrer matronenhaften Stolen und die archäologische Herleitung einiger von Cesariano in der den Karyatiden gewidmeten Tafel dargestellten Figuren werden ebenfalls untersucht.

Claudio Castelletti si è formato come storico dell'arte moderna presso la Sapienza Università di Roma e l'École pratique des hautes études – PSL, Sorbonne, Paris, dove ha conseguito il Dottorato di ricerca. Insegna Iconologia e Iconografia dell'età moderna presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata. È membro del Comitato Scientifico della rivista di classe A (area 10/B1) Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica. È Co-Direttore del 3ARC – Ancient Art Architecture Reception Center e Co-Fondatore di EgyLab – Laboratorio di ricezione dell'Egitto dall'Antichità greco-romana all'età contemporanea. I suoi interessi di ricerca vertono sull'iconografia profana della prima età moderna, sulle interpretazioni visive delle fonti letterarie e filosofiche e sulla fortuna delle antichità nel Rinascimento.
(claudio.castelletti@uniroma2.eu)

ELENA GARGAGLIA
TELAMONI IN SCULTURA FICTA
NELLA BASILICA DI SANTA CHIARA AD ASSISI

Cet article analyse des figurations d'Atlas en sculpture «ficta»: les petits télamons soutenant deux des colonnes peintes dans les fresques du transept méridional de l'église Santa Chiara à Assise. Leur particularité tient au fait qu'elles sont placées à l'intérieur des spires des colonnes torses. En dépit de la connotation le plus souvent négative qu'on leur prêtait dans la sculpture antérieure, les télamons d'Assise sont associés à l'exemple virtuose de la figure de soutien par excellence, saint François. En partant d'un examen des exemples le plus significatifs de télamons dans la sculpture des XIII^e et XIV^e siècles en Ombrie, l'essai retrace l'évolution iconographique de ces figures, en comparant le cas d'Assise à celui des télamons du monument funéraire de Benoît XI à Pérouse. À travers l'identification des précédents modèles de télamons en Ombrie et dans la méta-peinture d'Assise, on verra se révéler les aspects sémantiques et les fonctions inhérentes à ces figures de soutien peintes, uniques en leur genre.

L'articolo affronta un caso di atlanti in scultura *ficta*: i piccoli telamoni che sorreggono due delle colonne dipinte negli affreschi del transetto meridionale di Santa Chiara ad Assisi. La loro peculiarità è data dalla collocazione all'interno delle spire delle colonne tortili. Inoltre, a dispetto dell'accezione prevalentemente negativa associata ai telamoni nella scultura precedente, ad Assisi questi convivono con l'esempio virtuoso della figura di sostegno *par excellence*, San Francesco. Dopo una disamina di casi significativi di telamoni nella scultura umbra del Due-Trecento, l'articolo ripercorre l'evoluzione iconografica di queste figure, comparando l'esempio di Assisi al vicino caso dei telamoni perugini del monumento funebre a Benedetto XI. Attraverso l'individuazione di precedenti modelli di telamoni umbri e di metapittura assisiata, si ricercano semantiche e funzioni insite in queste particolari figure di sostegno dipinte, uniche nel loro genere.

The article examines a case of atlases in fictive sculpture: the small telamons supporting two of the columns painted in the frescoes of the southern transept of St. Clare in Assisi. Their peculiarity lies in their location within the coils of the twisted columns. Moreover, despite the predominantly negative connotation associated with telamons in earlier sculpture, in Assisi they coexist with the virtuous example of the supporting figure *par excellence*, St. Francis. After consideration of other significant cases of telamons in Umbrian sculpture from the 13th to 14th century, the article traces the iconographic evolution of these figures, comparing the Assisi example to the neighboring case of the Perugian telamons of the funeral monument to Benedict XI. Through the identification of previous models of Umbrian telamons and Assisiata metapainting, semantics and functions inherent in these specific painted support figures, unique in their kind, are researched.

Der Artikel befasst sich mit einem Beispiel von Atlanten in der *ficta*-Skulptur: den kleinen Telamonen, die zwei der Säulen in den Fresken des südlichen Querschiffs von Santa Chiara in Assisi tragen. Ihre Besonderheit liegt in ihrer Lage innerhalb der Windungen der gedrehten Säulen. Trotz der überwiegend negativen Konnotation, die den Telamonen in der früheren Bildhauerei anhaftet, stehen sie in Assisi neben dem tugendhaften Beispiel der tragenden Figur *par excellence*, dem hl. Franziskus. Nach einer Untersuchung bedeutender Beispiele von Telamonen in der umbrischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts verfolgt

der Artikel die ikonographische Entwicklung dieser Figuren nach und vergleicht das Beispiel von Assisi mit dem nahen gelegenen Beispiel der Perugia Telamon des Grabmonuments von Benedikt XI. Durch die Identifizierung früherer Modelle umbrischer Telamone und der Assisi-Metamalerei werden die Semantik und die Funktionen dieser besonderen gemalten Stützfiguren, die in ihrer Art einzigartig sind, erforscht.

Elena Gargaglia è dottoranda presso l'Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura (ISA) all'Accademia di architettura di Mendrisio, in Svizzera. I suoi interessi di ricerca riguardano la rappresentazione dell'architettura e dello spazio dipinto a cavallo tra Tre e Quattrocento. In generale, si occupa di metapittura e di intrecci mediali tra immagine e parola, tra pittura, architettura e fotografia.

ULYSSE JARDAT

LA PENDULE D'HERCULE ET ATLAS DE GILLES-MARIE OPPENORD: GENÈSE ET DÉCLINAISONS

Garant de l'invariable succession des heures, Atlas orne récurrentement les garde-temps. Hercule, auquel le Titan ne cède que temporairement sa place comme soutien de l'Univers, lui est parfois privilégié. L'épisode transitoire du transfert de la pesante sphère céleste entre les deux figures mythologiques est en revanche plus rarement associé à une horloge: quelles en sont les antécédents comme les conséquences stylistiques? À l'orée de la Régence, l'ornemaniste Oppenord propose un dessin d'après lequel l'ébéniste Boulle réalise un majestueux modèle, dont le succès encourage la réalisation de différents dérivés, jusqu'alors jamais précisément identifiés ni comparés. L'originalité du parti iconographique de la pendule doit être considérée à l'aune des innovations formelles de sa silhouette et du vocabulaire inédit révélé par son ornementation. Les influences, probables de Charles Le Brun et de Bernin, certaines de Borromini, ont guidé l'architecte.

Garante del costante susseguirsi delle ore, Atlas orna spesso i segnatempo. Ercole, al quale il Titano non concede che un posto temporaneo come sostegno dell'universo, è alle volte preferito. L'episodio transitorio del passaggio della pesante sfera celeste tra le due figure mitologiche è di rado associato a un orologio, esprimendo un disequilibrio: quali ne sono gli antecedenti così come le conseguenze stilistiche? All'alba del periodo della Reggenza, l'ornatista Oppenord propose un disegno da cui l'ebanista Boulle ricavò un modello maestoso, il cui successo incoraggiò la creazione di vari esemplari derivati, che fino ad allora non erano mai stati identificati o confrontati con precisione. Infine, l'originalità dell'iconografia dell'orologio deve essere considerata alla luce delle innovazioni formali della sua silhouette e del nuovo vocabolario rivelato dalla sua ornamentazione. L'architetto fu probabilmente influenzato da Charles le Brun e Bernini, e certamente da Borromini.

Atlas, the guarantor of the invariable succession of hours, is a recurring theme on timepieces. Hercules, to whom the Titan gives way only temporarily as the support of the universe, is sometimes favored. The transitory episode of the transfer of the heavy celestial sphere between the two mythological figures is more rarely associated with a clock, expressing an imbalance: what are its antecedents and stylistic consequences? At the dawn of the Regency period, the ornamentalist Oppenord proposed a design from which the cabinetmaker Boulle created a majestic model, the success of which encouraged the creation of various derivative versions, which until then had never been precisely identified or compared. Finally, the originality of the clock's iconography must be considered in the light of the formal innovations of its silhouette and the new vocabulary revealed by its ornamentation. The architect has probably been influenced by Charles le Brun and Bernini, and certainly by Borromini.

Als Garant für den stetigen Ablauf der Stunden zierte Atlas oft Zeitmesser. Herkules, dem der Titan nur einen vorübergehenden Platz als Stütze des Universums zugesteht, wird manchmal vorgezogen. Die vorübergehende Episode des Übergebens der schweren Himmelskugel zwischen den beiden mythologischen Figuren wird selten mit einer Uhr in Verbindung gebracht, was ein Ungleichgewicht zum Ausdruck bringt: Was sind ihre Vorläufer und ihre stilistischen Folgen? Zu Beginn der Regency-Periode schlug der Ornamentalist Oppenord einen Entwurf vor, von dem der Kunsttischler Boulle ein majestätisches Modell ableitete.

Dessen Erfolg förderte die Schaffung mehrerer Derivate, die bis dahin weder genau identifiziert noch verglichen worden waren. Schließlich muss die Originalität der Ikonographie der Uhr vor dem Hintergrund der formalen Neuerungen ihrer Silhouette und des neuen Vokabulars ihrer Ornamente betrachtet werden. Der Architekt wurde wahrscheinlich von Charles le Brun und Bernini und sicherlich auch von Borromini beeinflusst.

Ulysse Jardat est conservateur du patrimoine, en charge du département Décors, mobilier et arts décoratifs au Musée Carnavalet – Histoire de Paris, où il a assuré le commissariat des expositions Le goût d'une antiquaire parisienne. La collection Henriette Bouvier et, avec José de Los Llanos, La Régence à Paris. Il dirige avec François Gilles et François Bouquet un programme de recherche de l'INHA consacré aux boiseries du XVIII^e siècle conservées dans les musées de France et prépare le catalogue raisonné des dessins de Gilles-Marie Oppenord. Il a publié récemment: «Boîte de toilette aux armes de la famille Dubarry», «Fontaine à parfum», dans Paraître. Beautés en représentation, XVIII^e-XXI^e siècles, 2024; «Jacques-Louis David, dessinateur radical», Revue de l'art, 2023/2, n° 220; «Plon-Plon et les expositions universelles», dans Plon-Plon, un Bonaparte rouge et or, 2023; «L'été des trois Donatello», dans Le Grand Continent, 2022. (ulyse.jardat@yahoo.fr)

GIOVANNA TARGIA
UNA VITTORIA TRA I BRONZI DEL BENIN
PER L'ATLANTE DI ABY WARBURG:
UNA PROPOSTA DI IDENTIFICAZIONE

Nel marzo 1929 Aby Warburg visitò il Museo Etnologico Vaticano e fu colpito da una «Vittoria tra i bronzi del Benin», che gli era sembrata un esempio di grande interesse da inserire tra le figure nell'atto di 'portare' o 'sostenere' selezionate per il suo *Atlante Mnemosyne*. Prendendo spunto da questo episodio finora non studiato, propongo di identificare l'oggetto con una scultura in bronzo registrata negli inventari della collezione come *Angelo della Gloria*. Elementi di contesto e fonti d'archivio suggeriscono almeno due piste di ricerca: in primo luogo, invitano ad approfondire il rapporto tra l'opera di Warburg e la sua esperienza fisica degli spazi di musei e luoghi d'arte; in secondo luogo, forniscono nuove catene di associazioni, tese tra le risonanze politiche e religiose dell'iconografia della «Vittoria».

En mars 1929, en visitant le Musée missionnaire ethnologique du Vatican, Aby Warburg fut très impressionné, parmi les bronzes du Bénin, par une «Victoire» qu'il considéra comme un exemple intéressant à intégrer aux figures «portant» ou «soutenant» sélectionnées pour son *Atlas Mnemosyne*. À partir de cet épisode, jusqu'ici non étudié, l'article propose d'identifier l'objet en question avec une sculpture en bronze enregistrée dans les inventaires de la collection sous le nom d'*Ange de la Gloire*. Les éléments de contexte et les sources d'archives suggèrent au moins deux pistes de recherche: ils invitent, d'une part, à approfondir la relation entre l'œuvre de Warburg et son expérience physique des espaces muséaux et des lieux d'art et fournissent, de l'autre, de nouvelles chaînes associatives entre les résonances politiques et religieuses de l'iconographie de la Victoire.

In March 1929, Aby Warburg visited the Vatican Ethnological Museum and was struck by a 'Victory among the Benin bronzes', which he considered a particularly interesting example to include among the figures 'carrying' or 'supporting' selected for his *Mnemosyne Atlas*. Starting from this episode, not yet studied to date, the article suggests to identify the object with a bronze sculpture recorded in the collection's inventories as *Angel of Glory*. Contextual elements and archival sources suggest at least two avenues of research: in the first place, they invite to explore the relationship between Warburg's work and his physical experience of museum spaces and art venues; secondly, they provide new associative chains, stretching between the political and religious resonances of the iconography of the 'Victory'.

Im März 1929 besuchte Aby Warburg das Ethnologische Museum des Vatikans und war beeindruckt von einer „Viktoria“ unter den Benin-Bronzen, die ihm als besonders interessantes Beispiel erschien, um sie in die für seinen *Bilderatlas Mnemosyne* ausgewählten Figuren im Akt des „Tragens“ oder „Stützens“ aufzunehmen. Ausgehend von dieser bisher nicht untersuchten Episode schlage ich vor, das Objekt mit einer Bronzeskulptur zu identifizieren, die in den Inventaren der Sammlung als *Angelo della Gloria* (Engel der Herrlichkeit) verzeichnet ist. Kontextelemente und Archivquellen legen mindestens zwei Forschungsansätze nahe: Erstens laden sie dazu ein, die Beziehung zwischen Warburgs Werk und seiner physischen Erfahrung von Museumsräumen und Kunststätten zu vertiefen; zweitens liefern sie neue Assoziationsketten, die sich zwischen den politischen und religiösen Resonanzen einer Ikonographie der „Viktoria“ spannen.

Giovanna Targia è ricercatrice all'Università di Zurigo e alla Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, dove collabora al progetto di edizione Heinrich Wölfflin – Gesammelte Werke. È stata allieva della Scuola Normale Superiore di Pisa (PhD 2009 con una dissertazione su un ciclo di conferenze di Aby Warburg) e borsista presso varie istituzioni: dal DAAD (Ladislao-Mittner-Preis per la Storia dell'arte, 2013) alla Alexander von Humboldt-Stiftung (Ludwig-Maximilians-Universität, Monaco di Baviera), al Kunsthistorisches Institut in Florenz. I suoi interessi di ricerca riguardano i linguaggi della storia dell'arte tra Otto e Novecento, la teoria e la pratica della traduzione. Sta lavorando a un progetto sul ruolo della traduzione nella letteratura artistica.
giovanna.targia@khist.uzh.ch

VARIA

GIOVANNI CARERI

GESTE ORDINAIRE, GESTE RITUEL, OPÉRATION
MÉMORIELLE. UN SOUVENIR D'EMMAÛS DANS
LE MANGEUR DE HARICOTS D'ANNIBALE CARRACCI

L'article présente quatre perspectives analytiques articulées entre elles à propos du *Mangeur de haricots* d'Annibale Carracci. La première est l'hypothèse qu'une scène latente – le souper à Emmaüs – se cache derrière la représentation d'un simple repas de paysan. La deuxième examine la forme spécifique d'autoprésentation du tableau et des dispositifs d'implication du spectateur. Ces stratégies d'énonciation visuelle ont notamment pour conséquence le déplacement du ridicule vers une forme subtile d'argutie proche du *mot d'esprit*. Notre étude s'attache troisièmement à l'inscription de l'acte de peindre, à la matérialité de la toile et de la couleur dans le tableau. L'article se clôt par une analyse du geste et de son autorité «sans auteur», en énonçant l'hypothèse que le modèle eucharistique pourrait rendre compte de la visée programmatique que ce tableau partage avec d'autres œuvres qu'Annibale Carracci a peintes à la même époque.

Questo articolo presenta quattro prospettive analitiche tra loro correlate su *Il mangiatore di fagioli* di Annibale Carracci. La prima è l'ipotesi che una scena latente – la cena in Emmaus – si celi dietro la rappresentazione di un semplice pasto contadino. La seconda si basa sullo studio della specifica forma di autopresentazione del dipinto e dei dispositivi attraverso cui lo spettatore viene coinvolto. Una delle conseguenze di queste strategie di enunciazione visiva è il passaggio dal ridicolo a una sottile forma di arguzia vicina alla battuta di spirito. La terza prospettiva riguarda l'iscrizione dell'atto di dipingere, la materialità della tela e il colore all'interno del quadro. L'articolo si conclude con un'analisi del gesto e della sua autorità «senza autore», e con l'ipotesi che il modello eucaristico possa spiegare l'obiettivo programmatico che questo quadro condivide con altri dipinti del pittore dello stesso periodo.

This article presents four interconnected analytical perspectives on Annibale Carracci's *The Bean-eater*. The first is the hypothesis that a latent scene – the supper at Emmaus – lies behind the depiction of a simple peasant's meal. The second is the study of the specific form of self-presentation of the painting and the ways in which the viewer is involved. One of the consequences of these strategies of visual enunciation is the shift from the ridiculous to a subtle form of witticism, close to a *mot d'esprit*. The third point of interest concerns the act of painting and the materiality of the canvas and color in the picture. The article closes with an analysis of the gesture and its 'authorless' authority, and with the hypothesis that the Eucharistic model may account for the programmatic aim that this painting shares with other works by the painter from the same period.

Der Artikel stellt vier miteinander verknüpfte analytische Perspektiven vor, die sich auf Annibale Carraccis *Bohnenesser* beziehen. Die erste besteht in der Annahme, dass sich eine latente Szene – das Mahl in Emmaus – hinter der Darstellung einer einfachen Mahlzeit eines Bauern verbirgt. Die zweite besteht in der Untersuchung der spezifischen Form der Selbstdarstellung im Gemälde und der Einstellung zur Einbeziehung des Betrachters. Eine Folge dieser Strategien der visuellen Äußerung ist die Verschiebung von Lächerlichkeit zu einer subtilen Form der

Spitzfindigkeit, die dem *mot d'esprit* – dem Witz – ähnelt. Der dritte Schwerpunkt liegt auf der Einbeziehung des Malaktes und der Materialität der Leinwand und der Farbe im Bild. Der Artikel schließt mit einer Analyse der Geste und ihrer «autorlosen» Autorität sowie mit der Hypothese, dass das eucharistische Modell die programmatische Zielsetzung deutlich machen kann, die dieses Bild mit anderen Bildern des Malers aus derselben Epoche teilt.

Giovanni Careri est directeur d'études à l'EHESS et directeur du Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA), il est également professeur d'histoire de l'art à l'Institut d'architecture de Venise (IUAV). Ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et du Center for Advanced Studies in Visual Art à Washington, il est actuellement Fellow of the Italian Academy à la Columbia University, où ses recherches portent sur la relation entre «vivo» et «carne» dans quelques œuvres d'Annibale Carracci. Parmi ses publications: Envols d'amour. Le Bernin, montage des arts et dévotion baroque, 1990; Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e-XVIII^e siècle), 2005; La torpeur des Ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine, 2014; Caravage. La peinture en ses miroirs, 2017.

LORENZO PERICOLO

1582: THE BEGINNINGS OF THE CARRACCI ACADEMY
BETWEEN FLORENCE AND BOLOGNA

Ludovico, Agostino et Annibale Carracci ont inauguré leur très réputée *Accademia* en 1582. En s'appuyant sur les recherches les plus significatives concernant les premières années de l'institution, cet article vise à identifier les aspects idéologiques et pédagogiques qui la différencient structurellement de l'*Accademia* fiorentina del disegno, à l'époque où Federico Zuccari avait été chargé de la réformer (1579-1580). À travers l'attention particulière qu'elle porte à l'importance du rôle du dessin de personnages dans leur enseignement, cette contribution veut souligner l'unicité des activités pédagogiques des Carracci à tous les égards, surtout pour ce qui est des techniques de dessin de personnages masculins d'après nature.

Ludovico, Agostino e Annibale Carracci inaugurarono la loro nota *accademia* nel 1582. Sulla base delle ricerche più rilevanti in connessione con i primi anni di tale istituzione, questo articolo mira a definire gli aspetti ideologici e pedagogici che la distinguono strutturalmente dall'*Accademia* fiorentina del disegno all'epoca in cui Federico Zuccari fu incaricato di riformarla (1579-1580). Con particolare attenzione all'importanza del ruolo del disegno di figura nell'*Accademia* dei Carracci, il presente articolo intende evidenziare la singolarità dell'attività didattica dei Carracci in tutti i suoi frangenti, in particolare le tecniche di disegno di figure maschili dal vivo.

Ludovico, Agostino and Annibale Carracci opened their famous *accademia* in 1582. Relying on all the relevant sources in connection with the early years of this institution, this essay aims to establish the structural differences in ideology and pedagogy between it and the Florentine *Accademia del Disegno* at the time when Federico Zuccari was tasked with reforming it (1579-1580). Focusing on the prominent role played by life drawing in the Carracci academy, this paper intends to highlight the specificity of the Carracci's didactical enterprise in all its aspects, particularly the techniques of drawing male models from life.

Ludovico, Agostino und Annibale Carracci eröffneten ihre berühmte Akademie im Jahr 1582. Auf der Grundlage der wichtigsten Forschungsergebnisse zu den Anfangsjahren dieser Institution zielt dieser Artikel darauf ab, die ideologischen und pädagogischen Aspekte zu definieren, die sie strukturell von der Florentiner Zeichenakademie zu der Zeit unterscheiden, als Federico Zuccari mit ihrer Reform beauftragt wurde (1579-1580). Mit dem Schwerpunkt auf der Bedeutung des Figurenzeichnens in der Carracci-Akademie will dieser Artikel die Einzigartigkeit der Lehrtätigkeit der Carracci in all ihren Aspekten hervorheben, insbesondere die Techniken des Zeichnens männlicher Figuren nach dem Leben.

Lorenzo Pericolo is Vincent V. and Agatha Thursby Professor and Chair at the Department of Art History at the Florida State University. He has extensively published on Renaissance and baroque art and architecture. Among his books, there is Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the Istorica in Early Modern Painting, 2011; his two volumes of the critical edition of Malvasia's Life of Guido Reni, 2019; and more recently Deleuze's Modern Baroque: The Fold, Leibniz, the Formless, and the Objectile, 2025.

GIOVANNA ZAPPERI

«LA FEMME DANS L'ART». RÉFLEXIONS SUR
HELEN ROSENAU LUE PAR GRISELDA POLLOCK

Ce compte rendu de l'ouvrage que Griselda Pollock consacre au livre *Woman in Art* (1944) de l'historienne de l'art allemande réfugiée au Royaume-Uni Helen Rosenau revient sur cette figure de chercheuse encore trop peu connue. Au milieu de la guerre et sous la menace de la déportation, Rosenau consacre un ouvrage à l'étude des représentations de la femme dans l'art, qu'elle conçoit comme une formation socio-symbolique, à la fois dans son historicité et en tant que signe visuel. La redécouverte de Rosenau pose un ensemble de questions qui concernent à la fois les structures patriarcales de l'histoire de l'art et le développement précoce d'une perspective féministe au sein de la discipline.

A partire dall'opera che Griselda Pollock dedica al libro *Woman in Art* (1944) di Helen Rosneau, storica dell'arte tedesca rifugiata nel Regno Unito, quest'articolo intende ritornare su questa figura di ricercatrice ancora troppo poco nota. Nel pieno della guerra e sotto il rischio di deportazione, Rosneau ha studiato le rappresentazioni della donna nell'arte, concepita come una forma socio-simbolica, sia nella sua storicità che come segno visivo. La lettura di Rosneau apre a una serie di interrogativi sulle strutture patriarcali insite alla storia dell'arte, costituendo uno dei primi sviluppi di una prospettiva femminista in seno alla disciplina.

This article is based on Griselda Pollock's study of the book *Woman in Art* (1944) by Helen Rosneau, a German art historian refugee in the United Kingdom, and aims to return to this still too rarely-known researcher. At the height of the war and under threat of deportation, Rosneau studied the representations of women in art, conceived as a socio-symbolic form, both in its historicity and as a visual sign. Rosneau's reading opens up a series of questions about the patriarchal structures inherent in art history, representing one of the first developments of a feminist perspective within the discipline.

Ausgehend von Griselda Pollocks Werk, das sie dem Buch *Woman in Art* (1944) von Helen Rosneau widmet, möchte sich dieser Artikel dieser noch zu wenig bekannte Forscherin zuwenden, eine deutsche Kunsthistorikerin, die in das Vereinigte Königreich flüchtete. Auf dem Höhepunkt des Krieges und unter Androhung der Deportation untersuchte Rosneau Darstellungen von Frauen in der Kunst, die als sozio-symbolische Form sowohl in ihrer Geschichtlichkeit als auch als visuelles Zeichen verstanden wurde. Die Lektüre von Rosneau wirft eine Reihe von Fragen zu den patriarchalischen Strukturen der Kunstgeschichte auf und stellt eine der ersten Entwicklungen einer feministischen Perspektive innerhalb der Disziplin dar.

Giovanna Zapperi est professeure ordinaire d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Genève. Ses recherches portent sur le lien entre le genre, la culture visuelle et la critique dans l'art au XX^e siècle, ainsi que sur les débats critiques qui animent le champ artistique le plus actuel. Elle est l'auteur des ouvrages: L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp, 2012; Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità, 2012; Carla Lonzi. Un art de la vie, 2018. Avec Francesco Ventrella, elle a dirigé l'ouvrage Art and Feminism in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi, 2021. En 2019, elle a assuré avec Nataša Petrešin-Bachelez le commissariat de l'exposition Defiant Muses. Delphine Seyrig and Feminist Video Collectives in France, 1970s-1980s au Museo Reina Sofia à Madrid et au LaM, Lille Métropole.

VILLA MÉDICIS, HISTOIRE ET PATRIMOINE

PIERRE SÉRIÉ

ROME EN PARTAGE. INTERNATIONALISME
DE L'AMERICAN ACADEMY ET NATIONALISME
DE L'ACADÉMIE DE FRANCE AU LENDEMAIN
DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

En 1919, alors qu'à Paris le président américain Wilson parvient à imposer l'idée d'une Société des nations, à Rome ses compatriotes de l'American Academy tentent de fonder une association des académies nationales qui serait notamment chargée d'organiser une exposition annuelle unique des travaux de tous les artistes pensionnés dans la ville éternelle. Cette initiative globalement bien accueillie par les académies britannique, espagnole et italienne est néanmoins contrecarrée par un acteur décisif: l'Académie de France. Au terme d'un an d'âpres négociations au cours desquelles deux visions du monde s'affrontent (internationalisme américain versus nationalisme français), le projet de l'American Academy est finalement mis en échec par la Villa Médicis qui, pour des raisons à la fois politiques et idéologiques, s'y oppose obstinément.

Nel 1919, mentre a Parigi il presidente americano Wilson riesce a imporre l'idea di una Società delle nazioni, i suoi compatrioti dell'American Academy cercano di fondare a Roma l'associazione delle accademie nazionali, volta in particolare a organizzare un'unica mostra annuale delle opere di tutti gli artisti in residenza nella città eterna. L'iniziativa, in linea generale ben accolta dagli interessati (accademie britannica, spagnola e italiana) viene tuttavia osteggiata da un attore decisivo: l'Accademia di Francia. Al termine di un anno di aspre negoziazioni nel corso delle quali si fronteggiano due visioni del mondo (l'internazionalismo americano contro il nazionalismo francese), il progetto dell'American Academy finisce per essere portato al fallimento da Villa Medici che, per ragioni tanto politiche quanto ideologiche, gli si oppone strenuamente.

In 1919, while in Paris American President Wilson succeeded to impose the idea of a League of Nations, his compatriots from the American Academy in Rome were trying to found an association of national academies whose main task would be to organize a single annual exhibition of the work of all the resident artists living in the Eternal City. This initiative was generally well received by those involved (the British, Spanish and contrasted Italian academies), but thwarted by a decisive player: the Académie de France. After a year of harsh negotiations during which two visions of the world clashed (American internationalism versus French nationalism), the American Academy project would finally be prevented by the Villa Medici, which, for both political and ideological reasons, stubbornly opposed it.

Während es dem amerikanischen Präsidenten Wilson 1919 in Paris gelang, die Idee eines Völkerbundes durchzusetzen, versuchten seine Landsleute von der amerikanischen Akademie, in Rom eine Vereinigung der nationalen Akademien zu gründen, die vor allem darauf abzielte, eine einzige jährliche Ausstellung mit den Werken aller in der ewigen Stadt ansässigen Künstler zu organisieren. Die Initiative, die im Allgemeinen von den interessierten Parteien (britische, spanische und italienische Akademien) positiv aufgenommen wurde, stieß jedoch auf den Widerstand eines entscheidenden Akteurs: der französischen Akademie. Nach einem Jahr erbitterter Verhandlungen, in denen sich zwei Weltanschauungen (amerikanischer Internationalismus versus

französischen Nationalismus) gegenüberstanden, scheiterte das Projekt der American Academy schließlich an der Villa Medici, die sich aus ebenso politischen wie ideologischen Gründen vehement dagegen aussprach.

Pierre Sérié est depuis 2010 maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Clermont-Auvergne. En 2014, il a publié La Peinture d'histoire en France, 1860-1900. La lyre ou le poignard, thèse en histoire de l'art contemporain soutenue à Paris IV-Sorbonne en 2008. L'obtention d'un fellowship à la Yale University (Bourse Focillon 2013) lui a permis d'engager une réflexion sur les phénomènes de résistance à la modernité artistique dans les démocraties libérales de la seconde moitié du XIX^e siècle à la crise de 1929, en particulier dans le monde anglo-américain. Cette recherche, pour laquelle il a ensuite bénéficié d'une bourse André Chastel à la Villa Médicis (2018), constituait l'inédit de sa thèse d'habilitation soutenue à l'Université Clermont-Auvergne en juillet 2021, publié en 2023 (Résistances à l'idée d'art moderne dans la peinture. Paris, Londres, New York, 1868-1931).

OLIVIER BONFAIT

Cet article revient sur le parcours de Guillaume Guillon Lethière, né esclave à la Guadeloupe en 1870 et mort à Paris en 1932, après avoir été directeur de l'Académie de France à Rome, et sur ses œuvres, en s'appuyant sur l'exposition *Guillaume Lethière*, présentée au Clark Art Institute de juin à octobre 2024 puis après, dans un format plus réduit, au musée du Louvre (novembre 2024-février 2025). Il commente la muséographie de l'exposition et souligne l'importance de cette exposition à la fois dans le renouvellement des questionnements sur les artistes de la génération de David et pour les études des artistes venant des «colonies» avec différents statuts et les différents parcours de reconnaissance sur le continent européen.

L'articolo ripercorre i passi di Guillaume Guillon Lethière – nato schiavo in Guadalupa nel 1870 e morto a Parigi nel 1932, dopo essere stato direttore dell'Accademia di Francia – e delle sue opere, prendendo spunto dalla mostra *Guillaume Lethière* presentata al Clark Art Institute da giugno a ottobre 2024 e successivamente, in forma ridotta, al Museo del Louvre, tra novembre 2024 e febbraio 2025. Commentandone la museografia, si intende sottolineare l'importanza di questa mostra nel suo rinnovare la riflessione sugli artisti della generazione di David come anche nel suo dare spunto allo studio degli artisti originari delle «colonie», del loro statuto e dei loro diversi percorsi per essere riconosciuti nel continente europeo.

The article traces the life of Guillaume Guillon Lethière—born into slavery in Guadeloupe in 1870 and died in Paris in 1932, after serving as director of the French Academy—and his works, drawing inspiration from the exhibition *Guillaume Lethière* presented at the Clark Art Institute from June to October 2024 and subsequently, in reduced form, at the Louvre Museum between November 2024 and February 2025. By commenting on the museography, we aim to highlight the importance of this exhibition in renewing reflection on the artists of David's generation, as well as in inspiring the study of artists originating from the «colonies», their status, and their different paths to recognition on the European continent.

Der Artikel zeichnet den Lebensweg von Guillaume Guillon Lethière nach – der 1870 als Sklave in Guadeloupe geboren wurde und 1932 in Paris starb, nachdem er Direktor der Académie de

France gewesen war – und befasst sich mit seinen Werken, ausgehend von der Ausstellung *Guillaume Lethière*, die von Juni bis Oktober 2024 im Clark Art Institute und anschließend in gekürzter Form im Louvre zwischen November 2024 und Februar 2025 in reduzierter Form gezeigt wird. Mit einem Kommentar zur Museografie soll die Bedeutung dieser Ausstellung hervorgehoben werden, die neue Denkanstöße zur Generation Davids gibt und Anreize für die Erforschung der Künstler aus den «Kolonien», ihres Status und ihrer unterschiedlichen Wege zur Anerkennung auf dem europäischen Kontinent bietet.

Olivier Bonfait, professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Bourgogne Europe (LIR3S) et membre de l'IUF, est spécialiste de la peinture en France et en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il est actuellement président du Comité français d'histoire de l'art et a été Chargé de mission pour l'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome de 1998 à 2004. Parmi ses publications: Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolonaise 1680-1780 (Rome, 2000), Après Caravage. Une peinture caravagesque? (Paris, 2012), Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand siècle (2015), ainsi que plusieurs catalogues d'expositions (Maestà di Roma, Rome, 2003; Le peuple de Rome, Ajaccio, 2013). Il est en train de publier un ouvrage sur gauche et droite dans les arts visuels du XIV^e au XX^e siècle et son prochain ouvrage porte sur les grands formats en peinture du XV^e au XXI^e siècle.