

## IL CORPO E L'ANIMA

### Da Donatello a Michelangelo. Scultura italiana del Rinascimento

a cura di Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi,  
Francesca Tasso

Il catalogo della mostra parigina (Louvre) e milanese, incentrato sulla scultura, ma in continuo raffronto con la pittura e le arti grafiche, illustra i temi cardine dei maggiori capolavori realizzati in Italia dalla seconda metà del Quattrocento all'inizio del Cinquecento. Il volume si configura come naturale prosecuzione della Primavera del Rinascimento, l'esposizione tenuta al Louvre e al Museo del Bargello (2013-14), dedicata alla scultura fiorentina nel primo Rinascimento, dal 1400 al 1460.

Dalla metà del Quattrocento, il panorama artistico italiano si fa più complesso: le coordinate geografiche sono più ampie e, oltre al focus sulla scultura fiorentina (con Donatello), viene presa in esame gran parte dell'Italia settentrionale (Venezia, Milano, Pavia, Padova e Bologna), ma anche Roma.

La scultura fiorentina infatti, che si era dapprima imposta come punto di riferimento, in questa fase vede cambiare il proprio ruolo poiché alcuni dei maggiori scultori iniziano a viaggiare e il loro stile e le loro idee finiscono per influenzare le preesistenti tradizioni locali dando origine a nuove scuole scultoree.

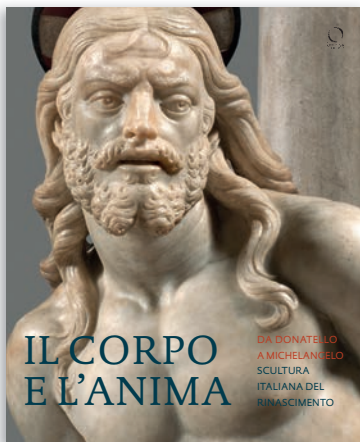
I nuovi linguaggi artistici hanno alcune caratteristiche comuni: il rapporto con l'antichità greco-romana, soprattutto nella rappresentazione della grazia e della passione, l'espressione del *pathos*, le qualità teatrali delle opere religiose e la ricchezza simbolica delle opere profane.

L'interesse degli scultori si concentra sull'essere umano, tanto dal punto di vista estetico, del corpo e dei suoi movimenti, quanto dal punto di vista dei sentimenti più intimi, indagati con profondità e delicatezza.

Il catalogo comprende, tra le altre, opere di Donatello, Antonio Pollaiuolo, Bertoldo di Giovanni, Giovanfrancesco Rustici, Francesco di Giorgio Martini, Guido Mazzoni, Bartolomeo Bellano, Cristoforo Solari, Tullio Lombardo, Andrea Riccio, Bambaia, Sansovino e infine Michelangelo, la cui scultura è la massima espressione dello sviluppo del nuovo stile che si configurerà nel classicismo romano.

**Marc Bormand** è conservatore al département des Sculptures del Louvre, incaricato alla scultura italiana del Medioevo e del Rinascimento. Co-curatore, tra gli altri, della mostra *Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*. Nel 2013 cura insieme a Beatrice Paolozzi Strozzi la mostra *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460* al Museo Nazionale del Bargello di Firenze e, tra 2013 e 2014, porta la stessa mostra al Louvre.

**Beatrice Paolozzi Strozzi**, discendente della storica famiglia fiorentina degli Strozzi, è stata direttrice del Museo Nazionale del Bargello di Firenze fino al 2014. È Accademico ordinario delle Arti del Disegno. Ha promosso dal 2003 mostre temporanee a carattere internazionale. Numerose le sue pubblicazioni scientifiche, sia nell'ambito dell'arte rinascimentale che ottocentesca. Collabora attualmente col Musée du Louvre.



504 pp. • cartonato  
24 x 29 cm ■ 330 ill. a colori  
45,00 €  
978-88-3367-106-2

#RINASCIMENTO#SCULTURA  
#DONATELLO#MICHELANGELO#FIRENZE  
#ITALIA SETTENTRIONALE#QUATTROCENTO  
#CINQUECENTO

**Francesca Tasso** è conservatrice del Museo delle Arti Decorative e del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano, e coordinatrice delle Raccolte artistiche del Castello Sforzesco. È vicepresidente del comitato scientifico e tecnico per il restauro della Sala delle Asse di Leonardo. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Vetri contemporanei al Castello Sforzesco. La collezione Bellini-Pezzoli* (con Claudio Salsi, Venezia 2017), *Leonardo Da Vinci. La sala delle Asse del Castello Sforzesco* (con Michela Palazzo, Cinisello Balsamo 2017).





## Sommario

### IL CORPO, L'ANIMA, LA GUERRA

#### EX MULTIS AD UNUM

Dai dialetti della scultura italiana alla lingua della «maniera moderna»

#### I. GUARDANDO GLI ANTICHI: IL FURORE E LA GRAZIA

UNA PREMESSA WARBURGHIANA

Elementi della geologia del pathos

MODELLI, DERIVAZIONI E RICORRENZE ICONOGRAFICHE

Le arti plastiche e l'incisione tra Quattro e Cinquecento

CATALOGO

Il furore

La grazia

Dalla grazia al furore: eroine, baccanti, figure del mito  
Firenze 1503-1506 : «la scuola del mondo»

#### II. L'ARTE SACRA: PER COMMUOVERE E CONVINCERE

UNA « VIVACITÀ TERRIBILMENTE FIERA »

La diversa ricezione del pathos donatelliano nella scultura della seconda metà del Quattrocento, tra Firenze e Padova

«UNA GESTUALITÀ RESA IMMAGINE»

Il Compianto sul corpo di Cristo tra i centri padani e il ducato sforzesco

MATERIALI NOBILI E MATERIALI POVERI NELLA SCULTURA ITALIANA (1460-1520)

CATALOGO

Passioni

Chiamare i fedeli

Il teatro del dolore

#### III. DA DIONISO AD APOLLO

TRA PITTURA E SCULTURA:

alla ricerca di un nuovo ideale estetico per i soggetti religiosi

LA STATUETTA ALL'ANTICA COME FRAMMENTO

L'ARTE DEGLI STUDIOLI

CATALOGO

L'arte sacra: lo stile «dolce» al passaggio del secolo

Un olimpo privato. la scultura degli studioli

#### IV. «ROMA CAPUT MUNDI». ROMA CENTRO DEL MONDO

ZEUSI E LICINO, ELENA E PANTEA

Antichi e moderni nell'arte di primo Cinquecento

MICHELANGELO, 1490-1520: L'UOMO AL CENTRO

CATALOGO

Roma 1506: il laocoonte, scoperta e fortuna

La nascita della «maniera moderna»

Michelangelo: dal corpo all'anima. incarnare il sublime





## EX MULTIS AD UNUM DES DIALECTES DE LA SCULPTURE ITALIENNE À LA LANGUE DE LA « MANIÈRE MODERNE »\*

Marc Bormand  
Beatrice Paoletti Strozzi  
Francesca Tasso

**P**roposer une suite à l'exposition que Florence et Paris ont consacré, en 2013, à la sculpture florentine de la première moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle et à l'usage de la Renaissance nous a paru démissionner une entreprise particulièrement ardue. Comment, en effet, illustrer les différentes formes que prit la sculpture à Florence et plus généralement en Italie au cours de la seconde moitié de ce siècle ?

Non seulement la fragmentation du panorama politique de la Péninsule qui perdura pendant quarante ans, après la paix de Lodi (1454), favorisa l'épanouissement des arts et la circulation des artistes dans les innombrables cours princières et seigneuriales en quête de prestige et de légitimation, mais qui plus est la diffusion du discours humaniste et du retour à l'antique rivalisa avec l'art courtois, flamand et bourguignon, dont l'influence était aussi forte dans le nord que dans le sud de l'Italie. En outre, l'affirmation de formes et de thèmes classiques et la « communitarianité » qui en résultait dans les diverses traditions figuratives suscitèrent un grand nombre d'échanges et de relations au cours de cette longue période de paix<sup>1</sup>. Enfin, la sculpture dut se confronter d'une manière toujours plus directe et complexe aux nouveautés et aux diverses options que proposait en particulier la peinture, dont la gravure assurait la diffusion... Tout, en somme, semblait nous imposer un panorama « géographique », un *excursus* dans les plus grands centres de la Péninsule soit ce qui est des œuvres et des artistes, bien que la formation complexe de ces derniers se soit accompagnée pour bon nombre d'entre eux ailleurs que dans leur lieu d'origine.

Il pourtant, l'importance des événements qui marquèrent l'histoire italienne dans la seconde moitié du siècle et insufflèrent à l'art et à la culture en général un esprit de renouveau, qui se manifesta par une même recherche fébrile de nouvelles formes d'expression, nous incite à tenter un autre parcours. Mais comment restituer dans un aperçu au premier abord réducteur, à défaut d'être exhaustif, l'entrelacs de ces innombrables expériences et l'intense circulation vitale des formes et des idées qui préparèrent la naissance de la plus grande saison de l'art italien ? Nous avons opté pour un choix d'œuvres traitant de thèmes sacrés et profanes alors récurrents, dont les interprétations et les références différentes favorisent une comparaison directe entre les maîtres et les écoles. Nous nous sommes inspirés des écrits d'Allyl Warburg sur les origines de la Renaissance<sup>2</sup>, c'est-à-dire de la réurgence dans les arts figuratifs de ces formules expressives de pathos (*pathosformel*) qui avaient été le patrimoine de l'Antiquité (et peut-être d'archétypes en des temps plus anciens encore), au même titre que l'éloignement et l'attente rigoureuse des formes<sup>3</sup>.

\* « Le Corps et l'âme » entendus comme dans la sculpture (mais pas seulement) de la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle : l'affirmation et l'élaboration, dans des équivalences toujours variables et des styles différents, des deux aspects complémentaires de l'art classique : l'ethos « spirituel » et le pathos « physiologique », théoriques pour la première fois par Nietzsche, repris ensuite par Warburg et plus récemment à une langue post-tradit. plus que jamais d'actualité ».

\* Cet essai est le fruit du travail commun des trois contributeurs, qui ont conçu le parcours de l'exposition et sélectionné les œuvres, effectué le montage de texte et le catalogue sous la direction de Bormand, la partie « Paris et Florence (1454-1499) » a été réalisée par Beatrice Paoletti Strozzi. Les parties « L'art sacré » pour Florence et communitaire (p. 10) à 1014, Florence Tassinari et « Le style "classique" » entre autres et profanes » sont de Allyl et modernes à Rome. Michel Ange et sculpture (p. 12) et 1573-Marc Bormand.

1. Voir Florence, Paris 2013-2014.  
2. On compte cinq grands traités en Italie, au milieu du siècle, mais aussi en concurrence et dialogues avec l'extérieur de traductions et traductions européennes. Vitruve, Milan, Florence, Rome et Naples, 1570 éditèrent les règles et modèles architecturaux de Bramante, Ottaviano et Domenico, puis d'architectes privés. Enza, via la Scala di Sesto, la description de Salomon et celle de Paolo, les *Trattato di L'arte*, les *Primo corso de la pittura* de P. de Vinci-Bonagura, d'Andrea, des Marchesi... Sur les arts et la mesure au *xv<sup>e</sup>* siècle et leur histoire respective, voir l'ouvrage, sous la direction de Tassinari, de la *Revue de l'histoire de l'architecture* (1997) et de la *Revue de l'histoire de l'architecture* (1997).  
3. Comme l'écrit Chastel, « les maîtres italiens du *xv<sup>e</sup>* siècle ne reculent pas devant les exemples étrangers typiques au moment même où ils différencient de façon plus précise que jamais les formes de leur art... de même qu'ils font comme d'un échantillon, d'un *Maestri*, d'après la *Maniera* de l'Antiquité avec l'élaboration et même la création de l'art publicitaire, pour composer ce qu'on appelle "classique" ou même la *Maniera* bourguignonne... la précision florentine et l'expressivité allemande d'ailleurs constituent pour assurer un "naturalisme" associé de modernité » (Chastel 1945/1976, p. 200-203).

## LE THÉÂTRE DE LA DOULEUR

**GUIDO MAZZONI**  
(Modène, vers 1450 – Modène, 1518)

### 89 Tête de vieillard

Vers 1480  
Terre cuite polychrome  
H. 26,6 ; l. 0,7 ; P. 6,20 m  
Modène, Galleria Estense, inv. 478

**PROVENANCE** : Fauteuil peut-être partie du Compagnio (peut-être de l'Église San Lorenzo à Cèrenno, collection Piero Viali (Brescia)), offert à la Galerie Estense à Modène en 1970 par les comtes Calvi-Cassi (Modène).

**BIBLIOGRAPHIE** : Venturi 1984, p. 341 ; Venturi 1988, p. 103-107, 108-111 ; *Il volto del secolo* (1988-1991), Luigi 1990, p. 343-349 ; Cavali dans Milan 1998-1999, p. 59 ; Vascari dans *Storico* 2013, p. 128 (avec bibliographie) ; Gensini 2016, p. 11.

**L**a *Tête de vieillard* est une œuvre fragmentaire, qui a perdu tout lien avec son contexte d'origine. Elle se présente aujourd'hui avec une polychromie du *xv<sup>e</sup>* siècle. C'est seulement le style, fortement expressif, qui a permis une première attribution très convaincante à Guido Mazzoni.

Un publicateur florentin pour la première fois alors qu'elle se trouvait dans une collection privée à Bussato (province de Parme), Adolfo Venturi (1884) proposa d'y voir un fragment de la *Madone* perché qui se trouvait autrefois dans l'église de la ville – la même provenance envisagée, donc, que pour la *Tête de Jérémy Bentham* (voir aussi l'époque inconnue de l'histoire). En 1960, Adalberto Lugli soulignait l'importance de l'expression du visage avec une telle iconographie et proposait de placer la destination originale de l'œuvre non pas à Bussato, mais de l'Église *San* de P. à Crémone, suivant en cela une intuition de Verdini (1978, p. 327), qui voyait le seul fragment conservé d'un *Compagnio* dont le lettré et amateur d'art vénitien Marcantonio Michiel atteste la présence dans l'église San Lorenzo vers 1520.

Dans le célèbre passage sur les « mouvements de l'âme » de son *Trattato de la pittura*, Leon Battista Alberti, dominant des exemples concrets de l'expression des sentiments, explique que « le front de ceux qui sont affligés est plus » (lire II, 11), et les rides profondes qui marquent le visage du *Vieillard* de Guido sont en quelque sorte l'un des archétypes iconographiques de l'affliction. Il s'agit probablement, par analogie avec les autres *Dolouratos* du maître, d'une *Tête de Nicodème*, et il a été suggéré à plusieurs reprises (Verdini 1978 ; Lugli 1990 ; Vascari 2009) qu'elle a été exécutée à l'aide d'un moule pris sur nature, ce qui a permis à l'artiste d'atteindre un niveau de naturalisme inédit et d'introduire un portrait de donateur dans la scène sacrée.

Selon Adalberto Lugli, cette œuvre devrait dater du début des années 1480, après le *Compagnio* de l'église San Giovanni Battista à Modène (1477-1479) et avant la *Madone de Parme* dans la cathédrale de la même ville (années 1480). C'est en effet du *Nicodème* et du *Daustrator* de ces deux groupes que notre *Vieillard* se rapproche le plus, notamment dans le traitement graphique et presque hyper-réaliste du réseau de rides autour des yeux.

L'importance de ces notations tirées de la réalité quotidienne pour attirer le regard du spectateur, et notamment le recours à un visage connu, étaient déjà soulignés dans le traité d'Alberti (II, 56), et l'emploi par Mazzoni de masques pris sur la vie peut donc être lu sous cet angle. Plus récemment, Hauser-Graham (2000, p. 154-155 et passim) a analysé l'œuvre du sculpteur à la lumière de la notion d'« effet de réel » forgée par Roland Barthes en 1968 à propos de Gustave Flaubert. Ainsi, la multiplication dans la sculpture de Mazzoni des détails naturalistes presque superflus, sans rapport direct avec l'histoire, aurait pour but de faire oublier la fiction de l'œuvre d'art et de faire percevoir les statues comme de « vrais corps », les rendant ainsi partiellement efficaces du point de vue de leur fonction dévotionnelle.

FEDERICA CASTA





## II. L'ARTE SACRA: PER COMMUOVERE E CONVINCERE

### PIER JACOPO ALARI BONACOLSI, DIT L'ANTICO (Mantoue, vers 1458 - Gazzuolo, 1538)

107 *Mercurio*

Vers 1530  
Bronzo, perfettamente dorato a 23 karat  
H. 63,20 cm (incluso il piedistallo), L. 16 cm (s. 2002)  
Pr. scelti 0,50 g m  
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstforum,  
Inv. KK 3335

**Provenienza:** Labello d'Arte Gregorica (inventaria de la gestione del studio Gianluigi Pizzi) (19), Mantova, Archivio uff. arte, archivio notariale, archivio notariale Ottavio Storti, 1640; Chiesa di S. Donato, acquisto con 1641-1647, ora nei musei per la gestione del Comune di Mantova; inglobata a Roma verso 1650 (17) probabilmente acquistata dall'arch. Jacopo Galleani, Brindisi, trasferita a Vienna, su commissione del re Carlo, Carlo d'Asburgo regnante, verso 1750; K. K. Archäologisches Institut, transferita su Schema Austria, 1850; transferita su Kunsthistorisches Museum, 1911

**Bibliografia:** Allison 1993-1994, p. 136, 135-136 (con bibliografia); Lettich-Jacquet dans Vienna 1994, n° 160, p. 260; Smith, Stearns 2001, p. 150-171; Washington, New York 2002, n. 82, 84, 85, 86.



Fig. 161. Mercurio, copia romana del 1° secolo d. un originale greco del V secolo avanti J.-C., trasferito in 1534 in Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Inv. 48.24.15

Questa elegante statuetta è stata identificata a Mercurio, dio romano di l'iboscocità e messenger de Juppiter, su via des ailes sinistres sous le bond de son chapeau de soleil. Elle a été appréciée par l'un des mécènes et collectionneurs d'art les plus prospères de la Renaissance, Isabelle d'Este (1474-1539), marquise de Mantoue (Allison 1993-1994; Lettich-Jacquet dans Vienna 1994, p. 280). Dans l'inventaire de sa grotte – l'époque despotisme conquis à son studio – l'œuvre cède d'autres statuettes en bronze comme un Hércules et Antée, inspirée de modèles antiques du sculpteur Pier Jacopo Alari Bonacolsi, dit l'Antico, qui traitaient la passion que cet artiste a développé pour la sculpture antique lors de voyages à Rome (voir Nesselrath 2008; Campbell 2011; Kryza-Gerschl 2012). Sa connaissance des marbres antiques était très appréciée, il a aussi effectué des travaux de restauration sur plusieurs d'entre eux.

La source de l'œuvre (inv. us) est un fragment de marbre romain du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C., d'après un original praetorian du 5<sup>ème</sup> siècle avant notre ère (Los Angeles County Museum of Art; Zanker 1974, n° 6). La tête avec les attributs de Mercure de cette copie romaine est ancienne mais n'est pas d'origine sur ce corps: il s'agit d'une restauration. La statue n'est pas identifiable dans une collection de la Renaissance, et la sculpture qu'elle a inspirée à l'Antico est la première et la seule indication de l'existence de cette pièce à la Renaissance. Il se pourrait donc que la restauration ait été effectuée par l'Antico lui-même. Le tronç d'aube – substitué au support de marbre nécessaire à une statue en marbre (mais pas en bronze) – a probablement été conservé pour évoquer l'antiquité de la source. De plus, la finition et les détails des traits sont ceux des petits bronzes romains.

Les gestes de la main, nouvellement inventés ou interprétés, sont très expressifs; ils contribuent à l'effet produit par cette figure et sont adaptés au sujet: intrinsèque dans l'inventaire « Mercure apprenant à Cupidon », la composition originale de l'Antico comprenait en effet un petit personnage de Cupidon, perdu depuis au moins 1650 (Allison 1993-1994, p. 176). Selon des sources anciennes, Mercure aurait enseigné la lecture aux fils de Vénois, l'épique Eros (Cupidon) et son vertueux frère Antéros, laquelle possédait d'autres interprétations de ce sujet rare (Vienna 1994, n° 164, 168), sans que l'on sache pourquoi elle s'y intéressait particulièrement. Il explique en tout cas la position décentrée de Mercure et son regard dirigé vers le bas. Les trous pour attacher Cupidon sont visibles dans le socle de style romain.

L'Antico n'a jamais copié ses sources servilement; ainsi, la position de la main gauche est plus inclinée sur le côté, une manière de souligner que c'est le dos de la main (et non la paume) qui repose sur sa hanche, et de donner une certaine distorsion à ce langage corporel de l'antériorité, comme il convient vis-à-vis d'un enfant (Spicer 1993). Tout aussi subtilement, le sculpteur attire le regard vers le point de rencontre de la tennisse et du relâchement entre le bas du tennisse tendu et la courbure douce de la jambe sur laquelle repose le poids de Mercure. Sa nouvelle main droite, qui s'élevait dans une geste rhétorique classique, évoque le contact avec le destinataire de sa parole (Cupidon) et complète son regard et ses lèvres entrouvertes.

Sensée au langage corporel d'une manière qui est beaucoup plus proche de la *Praxis* de Michel-Ange que des œuvres de Praxitèle, l'Antico renforce le récit et exprime l'enthousiasme que suscite la perfection corporelle, faisant ainsi de cet « antique » un chef-d'œuvre de la Renaissance.

2004/05/28/SPICER

III. DE DINOVIGI & APOLLON | LA SCULPTURE DES STUDIOS

