



HAL
open science

Un mystère transparent ? Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance

Marie Piccoli-wentzo

► **To cite this version:**

Marie Piccoli-wentzo. Un mystère transparent ? Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance. *ArtItalies*, 2019, 25, pp.12-21. hal-04444150

HAL Id: hal-04444150

<https://hal.science/hal-04444150>

Submitted on 7 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

ArtItalies

Perspectives de recherche II



*La publication de l'AHAI – ArtItalies
fête ses 25 ans*

*La publication de l'AHAI – Art Italies
fête ses 25 ans*



COMITÉ DE RÉDACTION

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

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

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

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

Jane Mac Avock, *historienne de l'art*

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

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

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

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

COMITÉ SCIENTIFIQUE

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

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

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

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

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

Annick Lemoine, *maître de conférence, université de Rennes 2 et directrice du musée Cognacq-Jay, Paris*

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

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

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

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

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

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

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

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

COORDINATION SCIENTIFIQUE, RÉVISION DES TEXTES, TRADUCTION

Marie Caillat, *chargée d'édition*

assistée de **Delphine Wanes**

Perspectives de recherche II

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Paola Bassani Pacht

COORDONNÉES

AHAI – Istituto Italiano di Cultura

50 rue de Varenne

75007 Paris

contact.ahai@gmail.com

www.artitalien.fr

ArtItalies. La revue de l'AHAI, n° 25/2019, a été publiée avec le concours : de l'Istituto Italiano di Cultura de Paris, de la Wolfgang Ratjen Stiftung, du Centre national du livre, de Jean-Christophe Baudequin, de Willem Dreesmann, d'Emmanuel Du Douet De Graville, de Françoise Heilbrun, de Michèle Lepelletier.



En couverture : Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* (détail), Paris, musée du Louvre.

SOMMAIRE

ÉDITORIAL

- 6 PAOLA BASSANI PACTH
- 9 *Entretien avec Pierre Rosenberg*
PAOLA BASSANI PACTH et LAURA DE FUCCIA
- ACTUALITÉS DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART ITALIEN**
- Actes de la journée d'études (INHA, 21 juin 2018), sous la direction de VÉRONIQUE MEYER et PHILIPPE SÉNÉCHAL
- 12 *Un mystère transparent ? Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance*
MARIE PICCOLI-WENTZO
- 22 *Le Christ mort, un étendard ? Nouvelles considérations sur la peinture romaine au temps des réformes (vers 1500 – vers 1560)*
VALENTINA HRISTOVA
- 33 « *Gran cosa he il fondar nuova Cita, mecterla in difesa, abitarla, honorarla et difenderla.* » *Dalla città ideale del Rinascimento alla città reale: la nuova capitale dell'Ordine di Malta*
VALENTINA BURGASSI
- 44 *Du decorum social au decorum pictural : les rôles de la servante dans la peinture religieuse italienne du XVII^e siècle*
MATHILDE LEGEAY
- 52 *Emprunts et restitutions. Aspects du dialogue photographique entre France et Italie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*
FAUSTO MINERVINI
- 61 *Gustave Soulier et Les Influences orientales dans la peinture toscane (1924). Le « sentiment décoratif » dans l'art italien de la Renaissance face à la modernité*
DANIELE DI COLA
- 71 *Se dessaisir du passé. Les artistes contemporains face au fascisme*
ÉMILIA HÉRY
- 80 *Les environnements singuliers : des œuvres d'art à plein titre ? Le cas emblématique des Watts Towers*
ROBERTA TRAPANI

ACTUALITÉ DE LA RESTAURATION

- 89 *Il progetto di studio e restauro dei dipinti murali di Leonardo da Vinci nella sala delle Asse del Castello Sforzesco a Milano*
MICHELA PALAZZO
- 102 *La cathédrale d'Aoste et sa décoration au XIX^e siècle : du monument du Moyen Âge au chantier néo-gothique de la chapelle du Rosaire. Nouvelle construction, destruction et conservation du cloître et de ses chapiteaux entre érudition et dévotion*
CHIARA DEVOTI
- 112 *Restaurations du complexe de Saint-Ours à Aoste entre XIX^e et XX^e siècles : correspondance, chantier et choix interprétatifs. Paradigmes de la protection institutionnelle dans le cadre de l'Italie post-unitaire*
MONICA NARETTO

ÉTUDES

- 122 *Léonard de Vinci. De la Sainte Anne de Londres à la Sainte Anne du Louvre : le véritable déroulement d'une création*
JACQUES FRANCK
- 139 *Sigismondo Coccapani Reconsidered*
MILES L. CHAPPELL
- 151 *Keilhau et Boselli : deux tableaux italiens inédits à Namur*
BENJAMIN COUILLEAUX
- 157 *Une lettre de Rome [29 mai 1799]. Lorsque Charles Thévenin voulait emporter l'Hercule Farnèse*
FRANÇOIS MACÉ DE LÉPINAY
- 162 *Quand la muse dort, que fait l'artiste ? Quand l'artiste dort, que fait la muse ?*
Discussion entre VÉRONIQUE DALMASSO, STÉPHANIE JAMET et LAURA DE FUCCIA, avec la participation de THOMAS HUBER

COMPTES RENDUS

- 180 Sabine Frommel, Eckhard Leuschner, Vincent Droguet, Thomas Kirchner (dir.), *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVI^e siècle / Bauen mit dem menschlichen Körper. Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, Paris / Rome, Picard / Campisano editore, 2018
JULIETTE FERDINAND

182 Mark McDonald, *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo. Ceremonie, Costumes, Portraits and Genre*, préface de Francis Haskell et Henrietta McBurney, Londres, Royal Collection Trust / British Library, in association with Harvey Miller Publishers, 2017
VÉRONIQUE MEYER

187 Michel Hochmann, *Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, Brepols Publishers, 2016
LAURA DE FUCCIA

188 Elisa Debenedetti (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel duplice anniversario*, numero di *Studi sul Settecento Romano*, n° 34, Roma, Quasar, 2018
MARIA CELESTE COLA

190 Pierre Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, Paris, Somogy éditions d'art, 2019
CATHERINE LOISEL

192 Émilie Beck-Saiello et Jean-Noël Bret (dir.), *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome*, Paris, Hermann Éditeurs, 2018
GINEVRA ODORE

195 Sergio Marinelli (dir.), *Aldebaran. IV, Storia dell'arte*, 2017
CATHERINE MONBEIG GOGUEL

HOMMAGES

196 *Disparition d'Anna Forlani Tempesti, directrice honoraire du cabinet des Estampes de la Galerie des Offices*, traduction d'un article paru dans *La Repubblica*, le 4 mars 2019

197 *Souvenir de Christiane de Aldecoa*
MARIA TERESA CARACCIOLO

PUBLICATIONS REÇUES

198 Références bibliographiques

ACTUALITÉS DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART ITALIEN

ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDES (INHA, 21 JUIN 2018),
SOUS LA DIRECTION DE VÉRONIQUE MEYER ET PHILIPPE SÉNÉCHAL

Un mystère transparent ?

Variations imagées du lien charnel entre parturiente et nouveau-né à la Renaissance

MARIE PICCOLI-WENTZO

Les vêtements mariaux que la Vierge partage parfois avec l'Enfant se prêtent volontiers à une réflexion sur le lien charnel qui unit, lors de la gestation et jusqu'au moment de l'accouchement, la mère et son enfant. Dans la peinture de la Renaissance, ces drapés sont aussi variables qu'insaisissables. Présents dans les représentations narratives comme dans les peintures de dévotion, ils manifestent une autonomie plastique qui, en plus de leur être propre, semble nourrie par l'imagination du peintre¹. Surtout, ces motifs textiles permettent de s'interroger sur les manières de traduire dans le domaine visuel une pensée renvoyant à l'humanité du Christ, à la nature miraculeuse de l'accouchement pourtant naturel de Marie et, plus généralement, au dogme de l'Incarnation. En effet, au-delà d'un lien de chair, ces tissus dévoilent l'immanence du corps maternel et, en corollaire, ils signalent l'inachèvement d'un être ; telles sont du moins les hypothèses qui conduisent cette étude. Ainsi, ces tissus apparaissent comme des drapés organiques qui auraient pour fonction de répondre à la double exigence de l'embryologie divine, à savoir le revêtement de la chair par le Verbe, et la perpétuelle virginité de Marie. Les deux sujets suscitent un grand intérêt à la fin de l'époque médiévale. Ils sont expliqués dans les traités théologiques à travers une optique à la fois miraculeuse et médicale. Puisque l'ampleur du phénomène empêche d'en fournir une étude exhaustive, le présent article propose d'abord de mettre en lumière les ressorts obstétriques qui ont pu nourrir l'inventivité des peintres du Quattrocento au sujet de ces drapés organiques, avant de se pencher plus en détail sur trois exemples toscans dans lesquels la transparence du tissu permet de mettre en abîme le mystère de la procréation au même titre que celui de l'Incarnation.

Une vêtue organique

Si l'accouchement de la Vierge se doit à la fois d'être indolore et de conserver la virginité de la jeune femme, les représentations visuelles de la naissance christique montrent Marie parturiente, paisible et vêtue². Ces deux curieuses observations dissonent avec l'idée d'un accouchement, pourtant des indices dans l'image signalent, sans laisser place au doute, la nature de l'instant peint : que ce soit la colonne du pseudo-Bonaventure sur laquelle Marie s'appuie ou bien l'éloignement de Joseph, qui est soit retourné soit plongé dans un profond sommeil, force est d'observer que, dans les épisodes narrants la naissance christique, le vêtement marial se

substituée à son corps de sorte que l'un comme l'autre dévoilent le Christ nouvellement né³ (fig. 1). En comparaison, d'autres représentations d'accouchement sont aussi l'occasion d'ouvrir un vêtement plutôt que d'ouvrir un corps⁴. Toutefois, dans les œuvres qui nous intéressent, la vêtue mariale a bel et bien la particularité de se prolonger afin de supporter ou d'envelopper l'Enfant. La plasticité du vêtement maternel, son prolongement et sa couleur tradiraient alors cette génération extraordinaire.

Dans ces représentations, la douce sérénité de la Vierge est contrebalancée par la disposition de ses drapés qui sont étendus, déployés et exacerbés. Ainsi, l'affect de Marie la montre échappant à l'injonction divine de la Genèse (3,16) : « J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur », alors que son vêtement donne à voir un argument biologique, très répandu à la fin de l'époque médiévale, que saint Thomas d'Aquin avance dans sa *Somme théologique* : « Les douleurs de l'enfantement sont causées par la distension des organes à travers lesquels l'enfant sort du sein de la mère⁵. » Pourtant, le théologien poursuit pour signaler le cas exceptionnel de la Vierge : « Or, [...] le Christ est sorti du sein de sa mère resté fermé, ce qui n'a imposé aucune violence aux organes. C'est pourquoi cet enfantement n'a comporté aucune douleur, ni aucune lésion physique. Au contraire⁶. » Ce faisant, la Vierge aurait accouché sans dilatation de l'utérus, or si ce sont des contractions que la douleur provient, la naissance de Jésus a dû être indolore pour sa mère⁷. Cet argument révèle un autre problème biologique : la présence, ou non, des menstrues de Marie. En effet, dans une procréation naturelle, l'enfantement est permis par l'association des principes masculin et féminin, et les menstruations proviennent de ce dernier. Le sang est d'autant plus important qu'il a vocation, selon les théories médiévales, à se transformer en lait à la suite de la mise au monde de l'enfant⁸. Une analogie est ainsi construite entre le sang qui nourrit l'embryon et le lait qui alimente le nourrisson. Par conséquent, les menstrues sont indispensables à toute procréation, elles sont à l'origine même de la conception d'un enfant et de sa croissance à la fois, *in utero* et hors du corps maternel. Cependant, ce développement engendre une difficulté majeure pour penser la conception de Jésus puisque les menstruations sont l'indice du péché d'Ève⁹. La solution proposée par le docteur angélique envisage alors que la Vierge, à l'instar de toutes les femmes, a bien fourni la matière pour permettre la formation de l'Enfant tandis que le principe actif, normalement donné par l'homme, proviendrait de l'opération du Saint-Esprit¹⁰. Cette proposition résout le problème en valorisant la pureté et la chasteté du sang marial qui aurait permis au Sauveur de prendre place dans le corps de la jeune femme et d'adopter une nature pleinement humaine. Ainsi, l'habituelle couleur rouge de la robe de Marie résulte d'une tradition iconographique bien spécifique qui valorise ce rôle primordial joué par le sang de la Vierge¹¹. À bien y regarder, certains peintres ont très clairement rendu ce sang virginal : d'un



Fig. 1 – Anonyme, *Marie parturiente*, XIV^e siècle, aquarelle, issue de *Meditatione de la vita del nostro Signore Ihesu Christo*, Paris, BnF, manuscrit ital. 15, fol. 19r°.

ce faisant, la Vierge aurait accouché sans dilatation de l'utérus, or si ce sont des contractions que la douleur provient, la naissance de Jésus a dû être indolore pour sa mère⁷. Cet argument révèle un autre problème biologique : la présence, ou non, des menstrues de Marie. En effet, dans une procréation naturelle, l'enfantement est permis par l'association des principes masculin et féminin, et les menstruations proviennent de ce dernier. Le sang est d'autant plus important qu'il a vocation, selon les théories médiévales, à se transformer en lait à la suite de la mise au monde de l'enfant⁸. Une analogie est ainsi construite entre le sang qui nourrit l'embryon et le lait qui alimente le nourrisson. Par conséquent, les menstrues sont indispensables à toute procréation, elles sont à l'origine même de la conception d'un enfant et de sa croissance à la fois, *in utero* et hors du corps maternel. Cependant, ce développement engendre une difficulté majeure pour penser la conception de Jésus puisque les menstruations sont l'indice du péché d'Ève⁹. La solution proposée par le docteur angélique envisage alors que la Vierge, à l'instar de toutes les femmes, a bien fourni la matière pour permettre la formation de l'Enfant tandis que le principe actif, normalement donné par l'homme, proviendrait de l'opération du Saint-Esprit¹⁰. Cette proposition résout le problème en valorisant la pureté et la chasteté du sang marial qui aurait permis au Sauveur de prendre place dans le corps de la jeune femme et d'adopter une nature pleinement humaine. Ainsi, l'habituelle couleur rouge de la robe de Marie résulte d'une tradition iconographique bien spécifique qui valorise ce rôle primordial joué par le sang de la Vierge¹¹. À bien y regarder, certains peintres ont très clairement rendu ce sang virginal : d'un



Fig. 2 – Pietro Lorenzetti, *Vierge à l'Enfant avec huit anges*, 1340, détrempe sur bois, 145 × 122 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3 – Gentile da Fabriano, *Vierge à l'Enfant* (détail), détrempe sur bois, 85,7 × 50,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

côté, Pietro Lorenzetti peint la fluidité sanguine de la robe de Marie sous les pieds christiques (fig. 2), de l'autre, Gentile da Fabriano représente, dans un panneau conservé à New York, le talon du pied christique encore enfoui dans le bleu manteau maternel laissant apparaître, telle une plaie béante, la tunique rouge de la jeune femme¹² (fig. 3). Ces inventions plastiques trouvent aussi un appui textuel dans un récit visionnaire très populaire du XIV^e siècle, les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède. Ce témoignage mystique a la particularité de répondre parfaitement aux thèses thomistes. Gian Luca Potestà a montré à quel point le texte brigittin a, d'une part, permis de diffuser plus largement les idées du dominicain et, d'autre part, nourri les représentations visuelles dès la fin du XIV^e siècle à Sienne puis à Florence¹³. Sainte Brigitte de Suède y narre, à l'aide d'un vocabulaire obstétrique, la vision qu'elle aurait eue de la Nativité :

« [J]e vis le petit enfant se mouvoir dans son ventre et naître en un moment, [...] la manière de l'enfantement fut si subtile et si prompte que je ne peux connaître et discerner comment et en quelle partie elle se faisait. Je vis incontinent ce glorieux enfant, gisant à terre, nu et pur [...]. Je vis aussi la peau secondine auprès de lui enveloppée et grandement pure. [...] et soudain le ventre de la Vierge, qui était enflammé, se remit en sa naturelle consistance¹⁴. »

La « peau secondine » évoquée par la sainte ferait référence, d'après mes recherches, au *vernix caseosa*, la substance cireuse et blanchâtre qui recouvre tout en la protégeant la peau des nouveau-nés. Au demeurant, les manuels d'obstétrique médiévaux font aussi référence à cet élément : la ventrière a la charge de libérer doublement l'enfant, c'est-à-dire d'enlever la

peau secondine et de couper le cordon ombilical¹⁵. Les deux objets sont particulièrement signifiants pour la naissance temporelle du Christ puisqu'ils sont, avec le placenta, conçus *in utero* à la fois par la mère et par le fœtus. De plus, des métaphores textiles courantes désignent ces éléments : par exemple, le terme latin employé pour nommer le placenta, le *panniculus*, a la même étymologie que le *pannus*, la pièce d'étoffe¹⁶. Encore une fois, des images traduisent de manière variée ces préoccupations. Dans une peinture de Giovanni di Francesco, un fil d'or du manteau marial s'échappe de la bordure sur laquelle il devrait se trouver, pour

se prolonger librement et atteindre le nombril christique (fig. 4). D'une tout autre façon, Alessio Baldovinetti a peint, dans sa *Vierge à l'Enfant* conservée au musée du Louvre, les trois membranes signalant, selon la médecine médiévale, un accouchement¹⁷ (fig. 5). D'abord, l'Enfant repose nu sur un fin voile transparent ; ensuite, il relève son buste en appuyant sa main droite sur un coussin rouge ; enfin, il tend vers sa mère un ruban blanc qui lui enveloppe le tour du corps et voile son nombril. Dès lors, le tissu transparent, le coussin rouge et le ruban du panneau du Louvre me semblent faire référence, avec une clarté à peine voilée, à la peau seconde, au placenta et au cordon ombilical, qui serait alors coupé. Cette hypothèse est aussi appuyée par la similitude du ruban



Fig. 4 – Giovanni di Francesco, *Nativité*, vers 1450, détrempé sur bois, 50,2 × 31,7 cm, Berea, Berea College Museum.



Fig. 5 – Alessio Baldovinetti, *Vierge à l'Enfant*, 1460, huile sur panneau, 106 × 75 cm, Paris, musée du Louvre.

tenu par Jésus avec celui qui ceint la taille de Marie et par la disposition des deux figures dans la mesure où l'Enfant a été précisément placé, si l'on considère la planéité de l'image, entre les jambes de sa mère¹⁸.

Ces quelques exemples, dont le nombre ne rend pas justice à l'étendue du phénomène, traduisent avec précision les problèmes théologiques liés à la conception christique, ainsi que leurs solutions. En peinture, les drapés partagés par la Vierge et l'Enfant indiquent, malgré leur diversité formelle, le lien de chair entre les deux personnages, et deux caractéristiques récurrentes de ces textiles peuvent désormais être soulignées : d'une part un effet de voilement – ou plutôt de dévoilement – du Christ ou autour de ce dernier est toujours à l'œuvre ; d'autre part, les draperies font visuellement écho, avec plus ou moins de clarté, aux membranes qui s'écoulent lors d'un accouchement naturel : la poche de sang rouge du placenta, le voilage transparent ou blanchâtre du *vernix*, enfin le cordon ombilical relié au ventre de l'Enfant et attaché, la plupart du temps, à la mère.

Au-delà de ces premières remarques, chaque image engendre des questionnements distincts et c'est pourquoi j'aimerais focaliser mon attention sur trois peintures toscanes conçues au milieu du Quattrocento, dont le point commun est de présenter des tissus qui, d'une manière ou d'une autre, se révèlent être transparents. Dès lors, comment la transparence donne à voir ce qui, par principe, est caché – à la fois l'immanence du corps de la parturiente et la formation éventuellement inachevée du corps christique ? De quelle manière ces *voir à travers* cohabitent-ils avec un *donner à voir* ?

Voir à travers

Dans une *Nativité* exécutée par le peintre siennois Francesco di Giorgio Martini et aujourd'hui conservée à New York, la scène se déploie conformément à l'iconographie traditionnelle : saint Joseph est présent dans le coin inférieur gauche du tableau ; l'âne et le bœuf sont figurés auprès de leur mangeoire sous une architecture composite qui fait office de crèche ; enfin, la Vierge est en adoration devant l'Enfant qui repose sur l'ample manteau maternel¹⁹ (fig. 6). La partie sommitale apparaît plus insolite : Dieu le Père bénissant se penche vers l'Enfant et surtout, autour du vieillard, se presse un cortège angélique composé de corps enfantins et nus, dont les caractéristiques ne sont pas sans rappeler le corps christique peint au registre inférieur. Toutefois, les poses des *putti* sont loin d'être aussi calmes et sereines que celle de l'Incarné. Le peintre a représenté les corps angéliques étirés, retournés, pliés ou déformés – soit sous des angles aussi variés que leurs poses.



Fig. 6 – Francesco di Giorgio Martini, *Nativité*, 1470, détrempe sur bois, 84,5 × 60 cm, New York, The Metropolitan Museum.

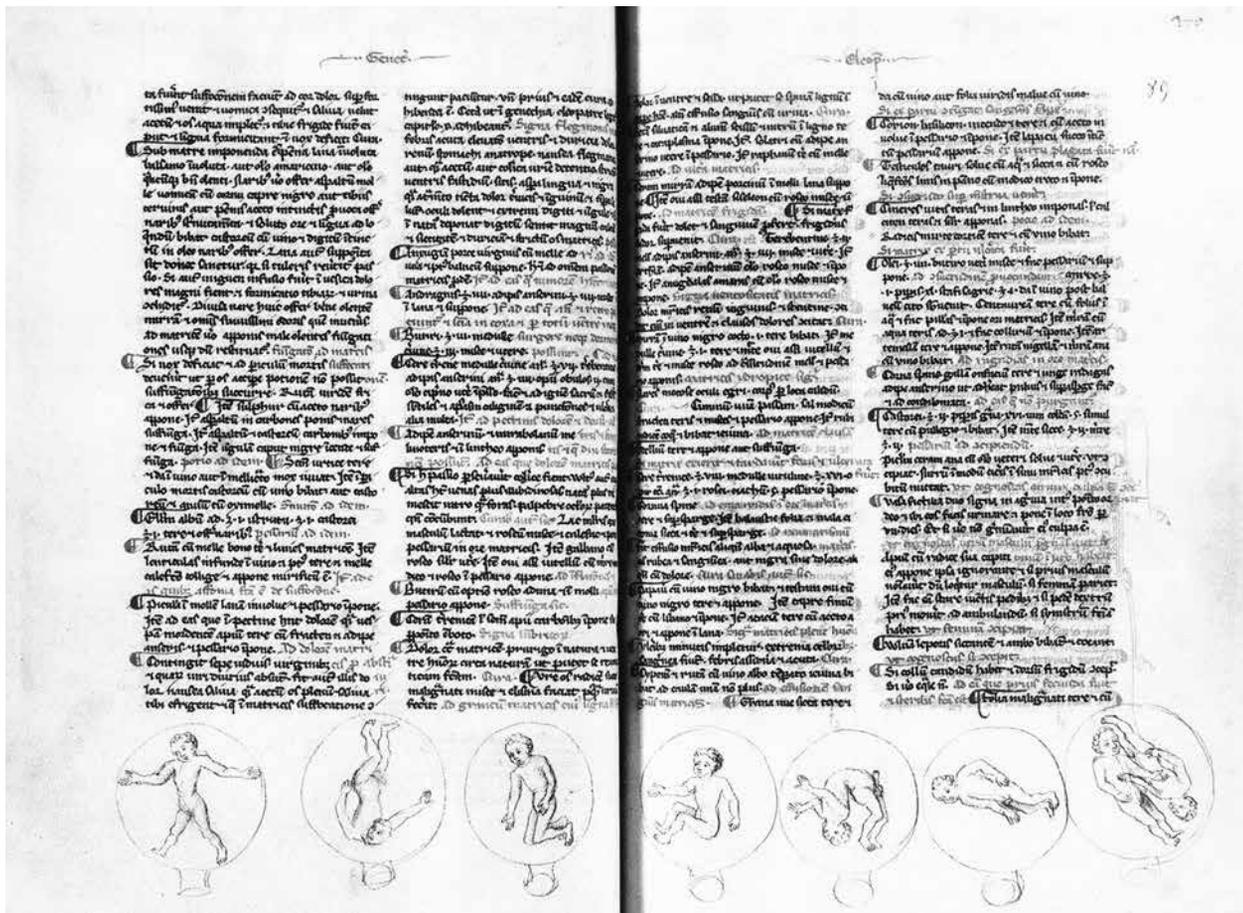


Fig. 7 – Présentations fœtales, milieu du XIII^e siècle, Paris, BnF, département des Manuscrits, manuscrit latin 7056, fol. 88v^o-89.

Tout laisse penser que ce choix fait sens si l'on compare les angelots peints par Francesco di Giorgio et les représentations de fœtus au sein de la matrice féminine issus de traités d'obstétrique de l'époque. Parmi eux, un manuscrit rédigé au XIII^e siècle par la femme-médecin salernitaine Cleopatra éclipse particulièrement notre propos : le texte, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France, est accompagné de présentations fœtales dont la concordance plastique avec les angelots de la peinture du Siennois est remarquable²⁰ (fig. 7). Les poses des angelots du panneau de New York et celles des fœtus de ce manuscrit parisien sont très proches : dans les deux cas, on peut observer le bambin qui étire son corps comme pour chercher les limites de son espace, les jumeaux côte à côte, ou encore de singuliers détails reproduits dans les deux documents, comme des jambes fléchies, un bras tendu perpendiculairement, un corps si cambré que la tête avoisine les pieds.

Ainsi, Francesco di Giorgio aurait représenté, à travers ces angelots, la période qui anticipe la naissance temporelle de Jésus, à savoir sa gestation dans le corps marial. D'une part, les corps angéliques prennent les improbables poses du fœtus dans la matrice et miment alors, d'un point de vue à la fois formel et symbolique, le mystère d'un Dieu revêtant la chair. D'autre part, les corps enfantins sont l'occasion pour le peintre de montrer sa maîtrise des raccourcis²¹. Qui plus est, un fin tissu transparent relie les corps angéliques et, dans certains cas, ce voilage prend la forme de tuniques habillant les *putti*. La référence à la peau secondine du récit brigittin apparaît clairement et ce d'autant plus que, dans la partie basse, le nouveau-né porte lui aussi une fine blouse translucide alors que le bas de son corps repose sur la vêtue mariale. Dès lors, les poses des angelots et le voilage transparent permettent de saisir le caractère naturel de la naissance temporelle de Jésus, en révélant au spectateur l'intériorité du corps maternel.



Fig. 8 – Filippo Lippi, *Adoration dans la forêt*, vers 1460, huile sur panneau, 127 × 116 cm, Berlin, Staatliche Museen.



Fig. 9 – Détail fig. 8.

Quelques années auparavant, entre 1459 et 1460, Filippo Lippi a été chargé d'une commande pour la toute nouvelle chapelle privée de la famille Médicis dans leur palais florentin²². Le panneau, aujourd'hui conservé à Berlin, figure une Nativité mystique dans laquelle un saint ermite en contemplation au sein d'une dense forêt reçoit la vision d'une Vierge avec l'Enfant accompagnés du jeune saint Jean-Baptiste et surplombés par le Père²³ (fig. 8). Dans cette sombre composition, le fin voile de la Vierge bénéficie d'une valeur descriptive remarquable. Le tissu transparent prend naissance dans la coiffe mariale de laquelle il s'échappe pour se déverser le long des épaules de la jeune femme ; puis le tissu diaphane se répand le long de son corps, affluent au bord du liseré du lourd manteau bleu qui la ceint, il apparaît puis disparaît, dénotant ainsi la légère fluidité de sa matière. Par ce motif, Filippo Lippi fait preuve, au regard de l'iconographie traditionnelle, d'une innovation formelle notable : en effet, ce voile marial se mue progressivement en une étoffe qui protège le nourrisson. Pour ce faire, le tissu diaphane ressurgit au bas du corps marial et, tout en recouvrant la tunique rose de Marie, il finit sa course en embrassant les jambes du Christ, soulignant par-là le sexe et le nombril de l'Enfant. Ainsi, nous pouvons constater que l'étoffe bleue fonctionne comme une enveloppe : elle permet d'abord de rendre visible le voile marial ; ensuite, elle couvre partiellement le poudroiement d'or – indice de l'aspect miraculeux de la naissance christique – qui orne à la fois la tunique rose et le tissu interne du manteau²⁴ ; enfin, elle permet de dévoiler un autre tissu, la tunique rose de Marie, rappelant le rôle de son sang dans le processus de la conception de l'Enfant. Surtout, cette surabondance textile sert à mettre en exergue un autre motif, l'exceptionnel pied christique (fig. 9).

Filippo Lippi place le pied gauche de Jésus simultanément sur la tunique rouge de sa mère et sous le voilage translucide, de sorte que ce pied se situe métaphoriquement à l'intérieur des fluides mariaux et traduit alors, à lui seul, cette mise au monde qui n'est pas encore totalement accomplie. Qui plus est, ce pied christique relève, par deux aspects au moins, d'un traitement plastique différent de celui utilisé pour le reste

du corps du nourrisson. D'une part, le petit pied apparaît flou car son cerne perd de sa netteté sous le tissu diaphane – en même temps, ce voile trouble aussi la perception de la peau qu'il recouvre. D'autre part, le dessin du pied gauche apparaît malhabile : sa ligne est trop droite et sa forme très grossière en comparaison avec le dessin de l'autre *calca-neum* christique. De plus, la ligne du talon gauche manifeste une continuité avec l'étoffe rouge de la robe mariale, rendant les deux corps visuellement dépendants. À cette ligne maladroite s'ajuste aussi la question de l'inachèvement : seuls trois orteils du pied gauche du Christ sont à la fois dessinés et cernés. Si un quatrième apparaît, ce n'est que par une nuance de couleur puisqu'il n'a pas de cerne. Quoi qu'il en soit, le cinquième doigt de pied est absent et remplacé par une diffusion de la couleur de la tunique mariale dans le corps de Jésus. À cet endroit, aucun cerne ne permet de délimiter l'extrémité du corps de l'Enfant. Entre le corps de la mère et celui du nourrisson s'instaure une confusion visuelle qui procède d'abord de l'absence de cerne et ensuite de la propagation, d'un corps à l'autre, de la couleur rouge, celle du sang. En somme, le fidèle voit dans ce détail ce que seule la peinture peut produire : en mettant sous les yeux du spectateur ce qui d'ordinaire est invisible, la peinture et, à travers elle, le transparent drapé organique, adoptent une fonction rhétorique. Ainsi l'image possède-t-elle une grande *enargeia*²⁵. La transparence du voile dans le panneau de Berlin joue dès lors un rôle capital : le voilage donne à voir l'inchoation de l'être.

Suite à la réalisation de la chapelle médicéenne, Benozzo Gozzoli qui en avait peint les murs à fresque exécute, entre 1461 et 1462, le *Retable de la Purification* (fig. 10). Cette commande découlerait de celle de la chapelle des Mages, dont Côme de Médicis fut aussi le mécène²⁶. Bien que le thème narratif de la naissance christique ait ici disparu, d'autres éléments permettent de relier l'image à l'Incarnation et plus précisément au rôle que Marie y tient²⁷. D'abord, un tissu transparent, probablement le voile marial, fait le lien entre les deux corps puisque apparaissant sous le manteau bleu, il passe devant le corps christique. Ensuite, la Vierge trônant tient devant elle l'Enfant au moyen d'un tissu différent de ses propres drapés. Ce tissu n'est pas diaphane mais multicolore et ses reflets en font varier la teinte. Cette technique picturale, appelée *cangiantismo*, consiste à chercher l'équilibre des valeurs de coloris en modifiant les teintes, plutôt que les tons²⁸. Dans le *Retable de la Purification*, la couleur rosée du drapé christique est exactement de la même teinte que celle de la tunique de la Vierge, de sorte que la continuité sanguine d'un personnage à l'autre demeure visible, alors que le ton bleu violacé diverge légèrement de la couleur du manteau marial. Qui plus est, en observant attentivement le détail, les effets colorés changeants du tissu christique permettent de voir – comme à travers – la partie voilée de la jambe droite de l'Enfant. Bien que la transparence prenne dans le panneau de Londres une tout autre forme, le tissu donne à voir un corps qui n'est pas visible. Pour ce faire, le peintre invite le spectateur à un jeu de reconstitution : le fidèle voit, à travers le tissu, la gestuelle de Jésus. Le bambin initie un mouvement de marche, il avance vers le dévot spectateur, et ainsi l'image traduit la descente sur terre du Sauveur²⁹.



Fig. 10 – Benozzo Gozzoli, *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints*, 1461-1462, détrempe sur bois, 161,9 × 170,2 cm, Londres, National Gallery.

Pour conclure, le rôle organique du drapé qui lie la Vierge à son Enfant dans les représentations de la Renaissance apparaît double : le tissu permet de révéler l'immanence du corps de Marie comme corollaire du caractère inchoatif de la chair de Jésus. Pour ce faire, l'image doit signaler, d'une manière ou d'une autre, la naissance temporelle de Jésus. Le drapé permet alors une lecture de l'Incarnation dans laquelle deux traits apparaissent prédominants. D'abord, l'attention portée sur les membres inférieurs de l'Enfant – pied ou jambe – renvoie à deux zones éminemment terrestres qui traduisent la descente symbolique du Christ sur terre tout autant que la naissance biologique de Jésus, dont le pied est bien la dernière partie à s'extraire du corps de la mère. Ensuite, les membranes textiles, malgré leurs variations formelles, ont toujours pour fonction de mettre sous les yeux du spectateur l'être en train de naître. En conséquence, le corps qui devient visible répond au corps qui s'ouvre. Et, fait notable, ces drapés donnent à voir l'Incarnation christique en lui procurant une mise en scène que le regardeur doit décrypter : le mystère divin apparaît alors mais tout en demeurant partiellement voilé. De fait, que ce tissu soit transparent ou coloré, il suscite une vision active de la part du spectateur, désormais engagé dans le paradoxal état de voir ce qui ne se voit pas.

Depuis octobre 2013, Marie Piccoli-Wentzo est doctorante en histoire de l'art moderne à l'université Paris I – Panthéon-Sorbonne. Elle mène, sous la direction de Philippe Morel, une recherche qui porte sur la représentation du désert et de son imaginaire dans l'art italien de la Renaissance.

Cet article s'inscrit dans une étude plus vaste consacrée à l'image du désert dans la peinture de la Renaissance faisant l'objet d'une thèse de doctorat en préparation à l'université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne sous la direction du prof. Philippe Morel. Je remercie chaleureusement Alice Laforêt et Louis-Patrick Bergot pour leur précieuse aide documentaire.

1. Le motif est présent dans le thème de la Nativité ainsi que dans certaines représentations de la Vierge d'humilité, de la Vierge à l'Enfant ou de Saintes Conversations.
2. À ma connaissance, un exemple datant de la fin du XIV^e siècle diffère de ce corpus : dans le *Retable de la Nativité* du Maître de Schloss Tirol conservé à Innsbruck, la Vierge qui vient d'accoucher est nue sous une couverture bleue lui couvrant le bas du corps. Cette représentation, comme l'explique Françoise Bonney, présente des liens forts avec une parturition historique : F. Bonney, « Enfance divine et enfance humaine », dans *L'Enfant au Moyen Âge. Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, 1980, p. 7-24, p. 9.
3. Pour le personnage de Joseph endormi ou en songe, voir A. Lavaure, *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes, 2013, p. 61 et suiv.
4. Les manuscrits abondent de dessins représentant la naissance par césarienne de Jules César ou bien encore l'accouchement de la papesse Jeanne durant une procession. Les vêtements des parturientes sont alors représentés ouverts afin de faire sortir le nouveau-né. Voir par exemple : Ms Royal 16 G VIII, fol. 32 à la British Library, Londres ; Ms Français 598, fol. 151^r à la BnF, Paris.

5. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, IV, Paris, 1986, p. 241-242 (3,1, q. 35, art. 6).

6. *Ibid.*

7. Cette solution est présentée par les grands prédicateurs issus de l'ordre dominicain comme fra Giovanni Dominici, mais aussi d'autres milieux ; saint Bernardin de Sienna s'en est notamment fait l'écho lors d'un prêche célèbre en 1424. Pour plus d'informations : H. P. Neuheuser, *Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Cologne / Weimar / Vienne, 2001, p. 201-205 ; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart, 1990, p. 27 et suiv. ; G. L. Potestà, « Dalla visione di Brigida di Svevia all'Adorazione di Filippo Lippi », dans P. Biscottini (dir.), *Filippo Lippi. la Natività*, Cinisello Balsamo, 2010, p. 35-53, p. 36 ; N. Ben-Aryeh Debby, « The Images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence », *Renaissance Studies*, n° XVIII, 2004, p. 521.

8. J. Mikuž, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Ljubljana, 2013, p. 34 et suiv. ; Leroy, *Histoire de naître : de l'enfement primitif à l'accouchement médicalisé*, Bruxelles, 2002, p. 102 et suiv. Rappelons aussi l'importance des images montrant la Vierge allaitant l'Enfant.

9. Malgré tout, Thomas d'Aquin reste ambigu sur le sujet, pour plus d'informations : C. T. Wood, « The Doctor's Dilemma: Sin, Salvation, and the Menstrual Cycle in Medieval Thought », *Speculum*, vol. 56, n° 4 (Octobre 1981), p. 710-727, et part. p. 720.

10. Thomas d'Aquin, *op. cit.* note 5, p. 241-242 (3,1, q. 35, art. 6).

11. C. T. Wood, *art. cit.* note 8, p. 710-727.

12. Pour les appareils critiques des deux exemples : M. Becchis, *Pietro Lorenzetti*, Cinisello Balsamo, 2012, p. 154-155 ; A. De Marchi, *Gentile da Fabriano, un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milan, 1992, p. 57.

13. G. L. Potestà, *op. cit.* note 6, p. 35-53.

14. Voir Brigitte de Suède, *Révélation*, Lyon, 1641, p. 67-68, Livre VII, chap. XXI.

15. Voir J. Gélis, *L'Arbre et le fruit, la naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, 1984, p. 282-291 ; M. Salvat, « L'accouchement dans la littérature scientifique médiévale », dans *L'Enfant au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2014, p. 87-106, p. 95-96. Barthélémy l'Anglais, quant à lui, écrit, dans un ouvrage d'obstétrique du XIII^e siècle qui a l'avantage d'avoir été traduit en 1309 en italien et qui est largement diffusé dans toute l'Europe, que la secondine est un « manteau et [une] couverture de l'enfant au ventre de sa mère ». Voir Barthélémy l'Anglais, *Le propriétaire en français*, 1372, Paris, 1878, livre VI, chapitre III.

16. S. Laurent, *Naître au Moyen Âge, de la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, 1989, p. 99-109 ; M.-C. Pouchelle, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge*, Paris, 1983, p. 164.

17. Pour Giovanni di Francesco, voir Burton B. Fredericksen, *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Milan, 1990, p. 24. Sur Alessio

Baldovinetti, très peu d'études ont été menées, voir B. Berenson, « Alessio Baldovinetti et la nouvelle madone du Louvre », *La Gazette des Beaux Arts*, t. XX, 1898, p. 40-54 ; C. Piot, « Alessio Baldovinetti, artiste ou artisan », mémoire de maîtrise, université Paris-Sorbonne (Paris 4), 1998.

18. Sur ce thème, voir entre autres : D. Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, Paris, 2011, p. 450-461.

19. Pour l'appareil critique de l'œuvre : R. Toledano, *Francesco di Giorgio Martini peintre et sculpteur*, thèse de 3^e cycle, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 1984, notices XVII et XVIII.

20. Le manuscrit lat. 7056, conservé à la BnF, regroupe plusieurs textes médicaux, dont le sixième s'intitule *Cleopatrae ad Deodatam liber de morbis mulierum*. À ma connaissance, quelques autres manuscrits sont illustrés de présentations fœtales très proches, à l'exemple du BL Sloane 2463, fol. 217-fol. 218v°, conservé à la British Library à Londres. Toutefois le manuscrit parisien présente une correspondance formidable avec le panneau de New York. Pour plus d'informations sur ce manuscrit, voir F. Leroy, *op. cit.*, p. 102-105 et 110-11 ; M. H. Green, « Women's Medical Practice and Health Care in Medieval Europe », dans *Women's Healthcare in the Medieval West. Texts and Contexts*, Aldershot / Burlington, 2000, p. 39-78.

21. Rappelons que Francesco di Giorgio Martini est aussi un architecte et un ingénieur dont les célèbres carnets proposent d'inscrire les proportions humaines au sein

de structures architecturales.

22. J. Ruda, *Fra Filippo Lippi : Life and Work with a Complete Catalogue*, Londres, 1993, p. 447-448.

23. Rab Hatfield est le premier à évoquer la présence d'une Nativité mystique dans la chapelle des Mages. L'âne et le bœuf, les bergers et les chœurs angéliques se trouvent sur les murs peints à fresque par Benozzo Gozzoli. Voir R. Hatfield, « Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace », dans F. Ames-Lewis (dir.), *Cosimo "il vecchio" de' Medici in the Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford, 1992, p. 221-244, p. 229. Au sujet de la vision de l'ermite, voir Ph. Morel, « Introduction à la contemplation spirituelle : la Vision de saint Bernard de Filippino Lippi à Fra Bartolomeo », dans A. Beyer, Ph. Morel, A. Nova (dir.), *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance* (actes du colloque international Paris, 3-5 juin 2013), Turnhout, 2016, p. 113-134.

24. Voir, par exemple, les draps de sainte Anne au moment de la Nativité de la Vierge dans la *Vierge à l'Enfant* de Filippo Lippi conservée au palazzo Pitti.

25. Pour la notion d'*enargeia* : Quintilien, *De l'institution oratoire*, VI, 2, C.-L.-F. Paris, 1831, III, p. 160. Voir aussi J. Dross, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Texte et image dans l'Antiquité, Pallas, revue d'études antiques*, n° 93, 2013, p. 269-279. De plus, il me semble que l'attitude visionnaire de l'ermite renforce la notion d'*enargeia* au sein

de l'image. En effet, le thème de la vision et les couleurs signalent l'intensité des figures issues de l'apparition afin d'arracher le moine à la conscience de lui-même. Cet état renvoie sans conteste à l'impression produite sur le regardeur du panneau de Berlin si bien que cette puissance illusionniste et imaginative peut être rapprochée de ce que les rhéteurs antiques ont nommé l'*enargeia*. En somme, le retable de la chapelle des Mages possède la puissance de convaincre grâce à ce qu'il donne à voir. Sur ce point, voir P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994, p. 97 et suiv.

26. D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, Paris, 2002, p. 114-119.

27. Le commanditaire du retable est la confrérie de la Purification dont la fête est, dès 1416, très importante à Florence. La Purification correspond à la Présentation de Marie au Temple et symbolise l'humilité de la Vierge ; cette dernière se soumet à la loi hébraïque en devenant le tabernacle du Christ. Par ailleurs, la salutation de l'archange lors de l'Annonciation est inscrite sur l'auréole mariale et le bord orné de son manteau porte une inscription provenant de l'antienne des Complies : « ave regina celorum mater angelorum sancta es qua mundo lux est ort[a] ». *Ibid.*

28. M. B. Hall, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge, 1994, p. 20-22 et 108.

29. Sur ce thème, voir D. Arasse, *op. cit.* note 18, p. 450-461.

Résumé

La contribution met en lumière la nature organique des tissus qui relie la Vierge à l'Enfant dans des images produites en Italie centrale, entre le XIV^e et le XV^e siècle. Le rôle de ces drapés liés à la culture médicale et obstétrique y apparaît double : ils symbolisent d'une part le lien de chair qui permet l'attachement vital des deux corps tout en dévoilant le caractère fusionnel des deux personnages ; d'autre part, ces tissus permettent de voir à la fois l'intériorité et la genèse du corps, tout particulièrement lorsque la matière textile est transparente, dévoilant alors ce qui, jusque-là, était caché. L'article souligne à cet égard qu'un geste, celui de naître, tire profit de formules visuelles originales pour traduire une pensée religieuse, et sollicite pour ce faire une vision active de la part du regardeur.

Riassunto

Il contributo vuole mettere in luce la natura organica dei tessuti che legano la Vergine al bambino in alcune immagini prodotte nell'Italia centrale, tra il XIV e il XV secolo. Il ruolo di questi drappi, legati alla cultura della medicina e dell'ostetricia, sembra essere duplice: essi simbolizzano da un lato il legame di carne che consente l'attaccamento vitale dei due corpi scoprendo al tempo stesso il carattere fusionale dei due personaggi; dall'altra parte, questi tessuti permettono di vedere sia l'intériorità che la genesi del corpo, specialmente quando il tessuto è trasparente, rivelando quello che, fino ad ora, era stato nascosto. L'articolo sottolinea a questo proposito che un gesto, quello della nascita, si avvale di formule visive originali per tradurre un pensiero religioso, e richiede in questo modo una visione attiva da parte dello spettatore.

PUBLICATIONS REÇUES

Accademia Raffaello – Atti e studi, Anno XIV, seconda serie, n° 1/2, 2015.

Claudia Conforti e Giovanna Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma*, volume speciale di *Bollettino d'arte*, 2016.

Francesca Mariano, Véronique Meyer (a cura di), « *Invenit et delineavit* » – *La stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo* (atti del convegno Roma, Istituto centrale per la Grafica, 2016), numero di *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, 2017, fasc. II, Roma, UniversItalia, 2017.

Valentine Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la fortune et la folie : la rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, préface de Pierre Rosenberg, Rennes, PUR (coll. Art & Société), 2017.

Émilie Beck-Saiello et Jean-Noël Bret (dir.), *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome*, Paris, Hermann Éditeurs, 2018.

Elisa Debenedetti (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nel duplice anniversario*, numero di *Studi sul Settecento romano*, n° 34, Roma, Sapienza Università di Roma, dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo / Edizioni Quasar, 2018.

Catherine Loisel (dir.), *Éblouissante Venise – Venise, les arts et l'Europe au XVIII^e siècle* (cat. exp. Paris, Grand Palais – Galeries nationales, 2018-2019), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018.

Yvan Loskoutoff, *Un art de la Réforme catholique, II. La Symbolique du pape Grégoire XIII (1572-1585) et des Boncompagni*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2018.

Alberto Mazzacchera (ed.), *Corrado Cagli: from Rome to New York* (exh. cat. London, Brun Fine Arts, 2018), London, 2018.

Viviane Mesqui, *De Vouet à Boucher : au cœur de la collection Motais de Narbonne – Peintures françaises et italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles* (cat. exp. Orléans, musée des Beaux-Arts ; Toulouse, Fondation Bamberg, 2018-2019), Gand / Orléans, Snoeck / musée des Beaux-Arts, 2018.

Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike, n° 18/19, 2018.

Valentina Sapienza, *La chiesa di San Zulian a Venezia nel Cinquecento. Dalla ricostruzione sansoviana alle grandi imprese decorative di fine secolo*, prefazione di Maurice Brock, Roma, École française de Rome (coll. de l'École française de Rome, 549), 2018.

Vita Segreto (a cura di), *Libri e album di disegni, 1550-1800: nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica* (atti del convegno internazionale di studi Roma, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia delle belle arti, 2018), Roma, De Luca Editori d'arte, 2018.

Crédit photographique: © Image Courtesy of the Malta Study Center at the Hill Museum & Manuscript Library: fig. 1-2, p. 35; © Daniel Cilia, Heritage Malta: fig. 3-5, p. 36-37; © National Library of Malta: fig. 6, p. 38; © Albert Ganado Malta Map Collection, MUZA Cartographic Collection, Heritage Malta: fig. 7, p. 38; © Heritage Malta: fig. 8-9, p. 39; © Courtesy the artist and Museion/Foto Luca Meneghel: fig. 2-5, p. 73, 75; © Photo Roberta Trapani: fig. 1, p. 81 et fig. 7, p. 86; © Photo PiF: fig. 2, p. 81; © Photo Luisa Del Giudice: fig. 3, p. 83, fig. 8-9, p. 86; © Photo Guglielmo Bilancioni: fig. 4-5, p. 84-85; © Foto M. Ranzani, 2013-2015: fig. 1, p. 90, fig. 4b, p. 93, fig. 13-16, p. 98-99; © Foto Anderson, 1909-1929: fig. 2, p. 91; © Foto Saporetti, 2005: fig. 3, p. 92 et fig. 5b, p. 93; © Foto Perotti, 1955: fig. 4a, p. 93; © Photographies Thierry Oger: fig. 1, p. 152, fig. 3-4, p. 153, fig. 6, p. 154, fig. 9, p. 155; © 2019 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York: fig. 5, p. 167; © Photography Guillaume Zicarelli/Courtesy of the artist/Esther Schipper, Berlin: fig. 10, p. 172; 2019 © Thomas Huber, all rights reserved: fig. 11-18, p. 173-177.



AHA
Association des historiens
de l'art italien

CNL
Centre national du livre

Prix : 35 €
ISSN : 2263-0783

