



BO
ZAR
EX
PO

10.09.2014 > 18.01.2015

Paintings from Siena
Ars Narrandi in Europe's Gothic Age

The Yellow Side Of Sociality

Italian Artists in Europe

Love Difference – Mar Mediterraneo.
Michelangelo Pistoletto

PALEIS VOOR
SCHONE KUNSTEN,
BRUSSEL

PALAIS
DES BEAUX-ARTS,
BRUXELLES

CENTRE
FOR FINE ARTS,
BRUSSELS

WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)2 507 82 00

DOSSIER
DE PRESSE

Giovanni di Paolo, *Madonna dell'Umiltà*, ca 1450, Siena, Pinacoteca Nazionale - V.u.l.E.r. Paul Dujardin, rue Ravensteinstraat 23 - 1000 Brussel Bruxelles - Vrij van zegel, nr.1871 Exempt de timbre

BRAS dS De Standard Klara Knack Clear Channel I.B. SOIR L'ÉVÉNEMENT

KINGDOM OF BELGIUM
www.government.be

ITALIA
CULTURA
FOUNDATION

VILLE DE BRUXELLES
MUSEES

PRS

Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

italia2014.eu

TABLE DES MATIÈRES

Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique.....	2
Communiqué de presse.....	2
Texte de catalogue : Mario Scalini - commissaire : « Sur les routes de l'archange Michel »	4
The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe	18
Communiqué de presse.....	18
Texte du catalogue : Œuvres d'art The Yellow Side of Sociality	20
Michelangelo Pistoletto	22
Love Difference - Mar Mediterraneo.....	22
The Third Paradise	22
Conférence de Michelangelo Pistoletto & Cittadellarte	22
Focus on Italy : Activités transversales	23
Communiqué de presse.....	23
BOZAR MUSIC	24
BOZAR CINEMA	26
BOZAR LITERATURE	26
BOZAR THEATRE	26
BOZAR DANCE	27
BOZAR ARCHITECTURE	28
BOZAR Electronic Arts Festival	29
Colloque	29
Informations pratiques	30
Coordonnées du service de presse	31

PEINTURE DE SIENNE. Ars Narrandi dans l'Europe gothique

10.09.2014 > 18.01.2015

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

L'exposition est centrée sur la tradition médiévale de la peinture de Sienne, et son raffinement. Les visiteurs découvriront plus de 60 chefs-d'œuvre rares de ce point culminant de l'Europe gothique !

BOZAR rend hommage à Sienne avec plus de soixante chefs-d'œuvre particulièrement raffinés de la collection de la **Pinacoteca Nazionale di Siena**, complétés par des emprunts à des musées français. Le public découvrira une soixantaine d'œuvres exceptionnelles des 13^e au 15^e siècles, montrées pour la première fois au cœur de l'Europe. Le **parcours thématique** permet aux visiteurs de découvrir des œuvres de la meilleure période de **l'Europe gothique**.

Aux 14^e et 15^e siècles, Sienne était l'un des principaux **centres artistiques, financiers et intellectuels** d'Europe. Les artistes siennois et leurs ateliers avaient une très bonne réputation et étaient connus pour **l'excellence de leur savoir-faire et le raffinement de leur peinture**. Ils étaient demandés par les plus grands et plus riches commanditaires d'Europe. Papes, empereurs, riches marchands et établissements publics de la ville ont avidement fait appel aux artistes siennois.



« Ars narrandi », l'art de la narration

Sous l'impulsion de peintres comme **Duccio**, **Simone Martini**, les frères **Lorenzetti**, **Sassetta** et **Giovanni Di Paolo**, un **nouveau style** s'est développé. Les maîtres de Sienne se sont progressivement détachés de la tradition byzantine faite de personnages divins, idéalisés et statiques pour créer **un langage plus narratif**. Les peintres de Sienne ont « raconté » les épisodes connus de la Bible **d'une manière vivante et reconnaissable**. Les personnages dépeints avaient figure humaine, manifestaient leurs sentiments et portaient des vêtements contemporains. Par conséquent, les fidèles pouvaient mieux s'identifier à eux. Ce rôle didactique ne doit pas être sous-estimé à une époque où l'immense majorité de la population était analphabète.



Sienna, un carrefour en Europe

La situation de Sienna sur la **Via Francigena**, l'itinéraire qui menait les pèlerins d'Europe du Nord vers Rome et, au-delà, vers les ports d'Italie méridionale et les Lieux Saints, a fait de la ville **un important carrefour commercial et a favorisé les échanges artistiques**. Les peintures, souvent de petits bijoux faciles à transporter tels que diptyques, retables portatifs et miniatures, ont été diffusés le long de cet itinéraire de pèlerinage. De la sorte, ils ont également fasciné les autres centres de l'Italie et marqué de leur empreinte l'Europe entière.



Focus on Italy

Cette exposition est organisée en collaboration avec la **Pinacoteca Nazionale di Siena** et le **Musée des Beaux-Arts de Rouen** (où l'exposition sera montrée du 21.03 > 17.08.2015). À Bruxelles, l'exposition s'inscrit dans le cadre de la **Présidence italienne** du Conseil de l'Union européenne. À cette occasion, BOZAR présente le programme multidisciplinaire **Focus on Italy** qui propose, outre l'exposition *Peinture de Sienna. Ars Narrandi dans l'Europe gothique* et l'art contemporain avec *The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe*, de la musique, du théâtre, de la danse, de la littérature, du cinéma et de l'architecture. Plus d'information sur www.bozar.be.

Commissaires: Mario Scalini, Anna Maria Guiducci

Coproduction: Pinacoteca Nazionale di Siena, Musée des Beaux-Arts de Rouen

Soutien: Ministry of Foreign Affairs of Italy, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Siena e Grosseto, Belgian Federal Public Service, Foreign Trade and Development Cooperation, Leventis Foundation

Sous le Haut Patronage de Leurs Majestés le Roi et la Reine

Sous le Haut Patronage du Président de la République italienne

Dans le cadre de la Présidence italienne du Conseil de l'Union européenne

Crédits :

Image 1: Madonna di San Bernardino, Dietisalvi di Speme, *La Vierge à l'Enfant en majesté entourée de deux anges (La Vierge de saint Bernardin)*, 1262, inv. 16, tempera sur panneau, 142 x 100 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Image 2 : Madonna with Child, Simone Martini, *La Vierge à l'Enfant*, 1300-1310, inv. 583, tempera sur panneau, 88 x 57 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

Image 3 : Saint Michael Archangel, Angelo Puccinelli, *L'Archange saint Michel en majesté entouré de saint Antoine Abbé et de saint Jean-Baptiste*, 1370-1380, inv. 67, tempera et or sur panneau, 182 x 154 c, Siena, Pinacoteca Nazionale

Image 4 : **Christ Instituting the Eucharist**, Stefano di Giovanni, dit « Il Sassetta », *L'Institution de l'Eucharistie*, 1424, inv. 167, panneau de la prédelle du retable de la Arte della Lana, tempera sur panneau, 24.1 x 37.9 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale

TEXTE DU CATALOGUE : MARIO SCALINI - COMMISSAIRE :
« SUR LES ROUTES DE L'ARCHANGE MICHEL »

Sienna, carrefours commerciaux et circulation des objets d'art

J'estime aussi que, même si tous les autres arts ont été confiés par nos ancêtres à la mémoire de l'écriture, la peinture n'a pas pour autant été négligée par nos auteurs italiens. Car le fait est qu'en Italie, les très anciens Étrusques furent les plus habiles de tous dans l'art de peindre.^{1} Ainsi s'exprimait Leon Battista Alberti, dans son *De pictura*, pour rappeler que l'expression artistique était, non pas complémentaire, mais indépendante de l'expression littéraire, à laquelle elle n'avait rien à envier, et qu'elle constituait une langue à part entière, susceptible d'être comprise par des peuples différents, de traditions et d'origines différentes.*

Ce qui semblait évident aux auteurs des traités de la Renaissance peut apparaître aujourd'hui beaucoup moins évident, même si des recherches récentes ont montré qu'un message confié à la perception visuelle est effectivement d'une efficacité supérieure : on estime qu'il serait des centaines de milliers de fois plus rapide.

La raison de cette efficacité réside dans la capacité que l'homme possède naturellement de lire les signaux visuels, incomparablement plus denses que la parole écrite, dont la lente décodification ne fait partie de nos habitudes que depuis quelques millénaires.

Le phénomène, que nous pouvons tenir pour un axiome des études d'histoire de l'art, oblige à considérer l'acquisition des contenus véhiculés par les images comme la première étape – absolument nécessaire – pour juger de l'efficacité avec laquelle elles furent exprimées. L'ensemble fournit le degré de qualité artistique des œuvres étudiées.

Mettre l'accent sur la période la plus féconde de l'art siennois, qui s'étend certainement du milieu du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle, implique d'observer d'abord la naissance dans cette ville, puis la diffusion à l'extérieur d'un phénomène qui concerna tout le monde connu de l'époque.²

Il faut d'abord se rappeler que Sienna était située sur la *Via Francigena*, la route des pèlerins de France, celle qui, de l'Europe du Nord, conduisait à Rome et qui, par les ports des Pouilles, permettait de gagner les territoires d'outre-mer et Constantinople, capitale de l'Empire romain d'Orient jusqu'à sa conquête par les Turcs en 1453. La ville de Sienna se trouvait également au

¹ Nous citons la traduction de Jean Louis Schefer : Leon Battista Alberti, *De la peinture. De pictura* (1435), Paris, Macula, Dédale, 2002, p. 137 (N.d.T.).

² Dans son introduction à la remarquable exposition *Le gothique à Sienna*, organisée à Sienna en 1982, puis reproduite à Avignon avec les variantes nécessaires, Giovanni Previtali s'expliquait sur la périodisation choisie, qui s'arrêtait au milieu du XV^e siècle, et justifiait cette limite chronologique par des raisons internes à l'évolution de l'art siennois. À ses yeux, l'expérience indépendante de l'art siennois prit fin quand la présence « envahissante » de Florence finit par éclipser les caractéristiques héritées de l'enluminure et de la calligraphie que lui-même – avec beaucoup d'autres – considérait comme une sorte de *genius loci*, comme une source d'inspiration des maîtres siennois dès l'apparition d'une « école » indépendante. Plus de trente ans après cette présentation d'ensemble de l'art siennois, il est sans doute plus difficile que jamais de justifier comme non téméraire l'opération de relecture de l'art siennois, même s'il s'agit cette fois d'adopter une perspective européenne, un point de vue qui apparaissait déjà dans les expositions jumelles antérieures à celle de Previtali. Aujourd'hui, en effet, alors que se sont élargies nos perspectives politiques et culturelles, il est sans doute possible de se livrer, non pas tellement à une révision critique, qu'il serait présomptueux même d'imaginer, compte tenu des moyens à notre disposition, mais plutôt à une nouvelle lecture de l'art siennois dans le contexte élargi de l'Europe pré-maniériste, en considérant que la Renaissance, dans son acception florentine, fut un phénomène étranger à la plus grande partie du continent. Au-delà des Alpes, en effet, il y eut bien quelques périodes sporadiques de floraison – dans le pays de Matthias Corvin, dans les possessions vénitiennes de la mer Adriatique et de la mer Égée, plus rarement en France, en Espagne et dans les Flandres, mais toujours sans suite. Même en Italie, des cas comme celui de Castiglione d'Olona, où coexistaient des maîtres florentins et siennois, ou comme celui de Naples, restent des exceptions dans un contexte dominé par la sensibilité gothique.

carrefour de routes de pèlerinage et de routes commerciales qui venaient d'Allemagne, et après la prise de Jérusalem par les croisés en 1099 et jusqu'à sa perte en 1244, sous le règne de Frédéric II de Hohenstaufen, la situation politique et économique favorisa la circulation continue des personnes et des marchandises entre la mer du Nord et l'Égypte, aussi bien par la côte adriatique que par la route de Rome (fig. 1).



Fig. 1 – Opicinus de Canistris (1296 – c. 1350), carte anthropomorphe exécutée à la cour d'Avignon, Rome, Biblioteca Vaticana, Codex Palatinus 1193, f. 5r.

Les itinéraires qui, de Bruxelles et de Paris, passaient par Rome et par les ports du Gargano, pour continuer en direction de Constantinople ou de la Terre sainte, étaient placés sous la protection de l'archange Michel, vénéré dans d'innombrables églises, protecteur de villes et d'abbayes, mais prêt à se manifester un peu partout.

Le contexte général, d'une extraordinaire complexité, incite aujourd'hui les chercheurs à procéder à des observations à grande échelle, autrefois inimaginables, qui obligent à revoir notre perception de la singularité des expressions artistiques locales, en appliquant aux événements un point de vue interdisciplinaire et international. En d'autres termes, il semble de plus en plus évident que les frontières du monde médiéval furent beaucoup plus larges qu'il n'y paraissait jusqu'à présent. De même, les échanges culturels furent beaucoup plus intenses et beaucoup plus réguliers que ce qui était communément admis.

En moins de deux générations, la circulation des hommes et des choses donna naissance à un réseau de relations inédites par rapport à ce qui avait existé dans le monde antique, ramenant à un dénominateur commun des contenus et des symboles d'origines différentes.

Unité et dignité des arts au Moyen Âge et à la renaissance

En ce qui concerne les « ateliers » de peinture, dont l'activité s'étendait à de multiples objets (meubles et décors peints, écus et bannières, mais aussi casques et cimiers, qui, jusqu'au XV^e siècle, étaient tous peints, ou encore sceaux, pièces d'orfèvrerie religieuse et profane, cuirs travaillés, qui étaient aussi peints et dorés), l'étude de l'art médiéval, en particulier en Italie, a souffert jusqu'à présent des préjugés d'un particularisme qui s'explique par la restriction du cadre d'étude.

La complexité des recherches sur des périodes aussi lointaines, sur lesquelles la documentation est rare, pénalise évidemment les œuvres non monumentales. L'heureuse situation de la ville de Sienne, qui conserve un grand nombre de traces écrites sur les commandes institutionnelles et même sur les commandes « autorisées » par une intervention en faveur de tierces personnes, a permis de broser un tableau relativement précis et certainement fiable, auquel il ne manque sans doute que la confirmation d'une comparaison avec l'étranger pour s'imposer comme le modèle de notre interprétation générale des phénomènes artistiques.

Il faut noter que les données tirées des archives et de la tradition locale, particulièrement fiables – fussent-elles évidemment idéalisées – peuvent être étendues, semble-t-il, au reste de l'Europe et certainement au contexte francophone, inséparable de l'histoire de la maison d'Anjou, en terre de France comme en Italie du Sud. On en trouve confirmation dans les comparaisons éventuelles que l'on peut faire avec des données florentines d'époques postérieures ou avec ce que rapporte Giorgio Vasari dans ses *Vite* ou, avant lui, Lorenzo Ghiberti dans ses *Commentari*.

Sur l'activité des artistes, on observera qu'ils participaient à la vie sociale sous tous ses aspects, y compris militaire. Ainsi le peintre florentin Coppo di Marcovaldo fut-il capturé par les Siennois lors de la bataille de Montaperti (4 septembre 1260). Pendant sa captivité, il exécuta la *Maestà*, datée de 1261 et aujourd'hui conservée dans l'église des Servites à Sienne, qui fut sans doute le prix de sa liberté. Mais que faisait donc un peintre dans l'armée florentine ? La réponse est simple : il peignait et réparait les boucliers, concevait les machines de siège, travaillait le cuir des harnais et des équipements des soldats (il suffit d'observer le Guillaume de Dürfort de l'église de la Santissima Annunziata, mort à Campaldino en 1289).

Voilà donc des artistes polyvalents, des artisans habiles, au service de la classe dominante, qui dirigeaient des ateliers ou qui, selon les commandes, travaillaient en association, de manière à pourvoir à de multiples besoins. Et comme le rapporte Cennino Cennini, ils savaient peindre à l'huile comme à la détrempe, ils savaient dorer, ils savaient travailler les métaux au repoussé, ils savaient appliquer le plâtre, et ainsi de suite.

Admettre la présence d'artistes dans les armées chrétiennes, même outre-mer, nous permet de brosser immédiatement un tableau tout à fait différent de ce qui était imaginé jusqu'à présent. Pour expliquer le phénomène, il faut non seulement considérer ce qui vient d'être dit, c'est-à-dire que l'entretien d'une armée exigeait nécessairement la présence d'artistes-artisans, mais il faut aussi se rappeler à quel point chaque chrétien éprouvait le désir de se rendre en pèlerinage sur les lieux saints de Palestine (sans parler de Rome, beaucoup plus accessible) : faire le voyage au sein d'une armée royale ou impériale était de loin le moyen le plus sûr de satisfaire cette aspiration religieuse.

Du reste, la présence dans les bibliothèques italiennes d'un grand nombre de traités illustrés de poliorcétique – inspirés par les modèles byzantins – suffirait à nous convaincre que les « ingénieurs de machines », dont la plupart étaient capables de concevoir des engins destinés tout autant aux églises qu'aux forteresses, accompagnaient aussi les armées des croisés, ce qui confirme que tous les métiers des arts participaient à ces entreprises collectives.

Si le flux des hommes entre l'Europe du Nord et Jérusalem concernait aussi les artistes et les artisans, il faut reconnaître que, souvent, l'exode de personnalités créatrices se passait également dans le sens contraire : c'est le cas de ceux qui, après avoir fait fortune ou, simplement, après avoir vécu une expérience religieuse ou profane, regagnaient leur famille et leur communauté d'origine pour retrouver une existence plus tranquille et plus sûre.

Il reste néanmoins difficile d'accepter un fait presque indiscutable : les artistes que nous célébrons comme les inventeurs du vocabulaire pictural médiéval ont eu souvent des périodes de formation plus ou moins longues comme créateurs d'objets quotidiens. Il convient donc, pour retrouver la réalité historique, de renoncer à une vision postérieure au XVI^e siècle, celle que nous ont imposée les *Vite* de Giorgio Vasari. Pour des raisons aujourd'hui largement expliquées par l'historiographie et par la critique, Vasari mit l'accent sur le génie créateur de l'artiste pour l'élever au rang de lettré, que ce soit dans le domaine de l'architecture, de la peinture ou de la sculpture. En s'appuyant sur la figure mythique de Michel-Ange, il inventa littéralement l'image du génie créateur, inaugurant, dès le XVI^e siècle, une nouvelle vision de l'art, conçu comme un moment de création individuelle et poétique. Une vision, amplifiée par le romantisme, qui est celle que nous partageons aujourd'hui.

La réalité quotidienne des artistes médiévaux fut tout à fait différente. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler la célèbre anecdote que Vasari lui-même rapporte à propos de Giotto. Si Giotto



Fig. 2 – Taddeo di Bartolo (1362-1422), pavois aux armes des Bonamici. Florence, Musée communal Stefano Bardini.

accepta sans protester d'exécuter pour un de ses concitoyens la décoration d'un pavois, il ne fait pas de doute que ce genre de commande n'était pas insolite. Le pavois était un grand bouclier que les fantassins utilisaient à la guerre, mais qui était parfois richement décoré et rehaussé des armoiries familiales pour être porté par un page, comme celui qui fut orné par Taddeo di Bartolo des armoiries de la famille Bonamici et qui est conservé au musée communal Stefano Bardini de Florence (fig. 2)³.

Pareille commande faisait partie des tâches quotidiennes de l'atelier, et le maître lui-même ne dédaignait pas d'y mettre la main, en particulier quand il s'agissait d'un travail important. La plaisanterie que, dans l'anecdote, le peintre fait à son vaniteux commanditaire ne porte pas sur la commande de l'objet, tout à fait légitime, mais sur l'insignifiante renommée du personnage qui, prétendant faire peindre « ses armes sans fournir aucune indication », s'attribuait une noblesse et une célébrité tout à fait inexistantes. « Si tu avais été un Bardi ou un Peruzzi, j'en aurais su assez », déclare Giotto en lui remettant le pavois, orné d'un casque, d'une cuirasse, d'une épée et d'autres pièces de l'équipement d'un soldat (les *armes* au sens commun, et non les *armes* au sens héraldique).

Les écus, les blasons, les devises, ainsi que les motifs variés qui décoraient les objets ordinaires constituaient le gagne-pain des artistes. Au début de sa carrière, Duccio lui-même fut certainement « peintre de blasons », comme l'attestent les documents conservés et les premières commandes reçues. En 1278, le peintre fut rétribué pour avoir peint douze coffres destinés à conserver les archives de la ville de Sienne⁴, des objets que seule une imagination néogothique pourrait décrire comme richement décorés, puisque les rares pièces conservées du genre montrent clairement la prépondérance de l'élément héraldique. En témoigne, par exemple, le coffre ferré, décoré par Francesco di Vannuccio (c. 1330-avant 1391) d'une *Annonciation* et conservé au Palazzo Pubblico de Sienne (fig. 3). Du reste, le langage de l'héraldique était le langage européen le plus authentique : il ne procédait ni de la tradition antique (c'est-à-dire classique), où la symbolique était inséparable de la mythologie, ni de la

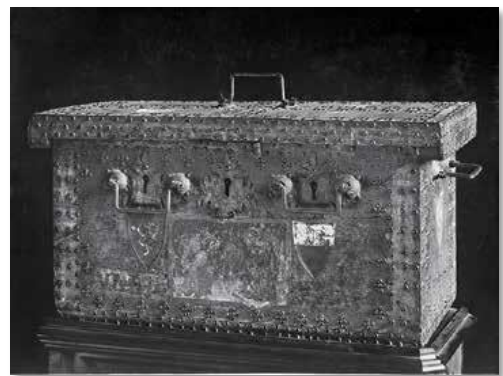


Fig. 3 – Francesco di Vannuccio (actif en 1356-1389), coffre ferré et armorié, 64 × 38 × 33 cm. Sienne, Palazzo Pubblico.

³ Le précieux objet a été décrit récemment par Gianluca Amato dans *Sienne 2010*, E. 29, p. 418. L'auteur précise que la famille Bonamici à laquelle appartient le pavois est celle de Volterra, et non celle de Sienne. Si l'on accepte l'identification, qui, étant donné la fluidité des formes héraldiques dans les communes italiennes, et pas seulement en Toscane, pourrait réserver de nouvelles surprises, il faut néanmoins se rappeler que les analyses radiographiques de l'objet (je remercie Fiorenza Scalia de m'en avoir tenu informé) montrent une décoration originale exclusivement géométrique. Ce qui montre que ce bouclier de fantassin, que Lacking datait typologiquement de 1405 environ (Lacking 1920-22, p. 227), fut destiné à l'origine à être utilisé sur le champ de bataille. La forme, tout à fait différente de celle des boucliers de chevaliers – qui, pour la période qui nous intéresse, est celle de la targe, laquelle se retrouve justement dans les armoiries familiales – exclut que l'objet ait été réalisé pour être exposé. Il suffit de se rappeler les pavois peints du palais Davanzati de Florence, où ces boucliers sont peints à fresque en lieu et place des objets réels. Les inventaires de l'époque attestent la présence, à l'intérieur des habitations, de targes et d'étendards qui étaient exposés quand la commune décernait un titre de chevalerie à un membre de la famille. Le plus souvent, les signes de la distinction chevaleresque se limitaient à ces quelques objets. Il est donc improbable que le bouclier Bardini ait été conçu à cet effet. Il se pourrait éventuellement que l'objet renvoie à l'attribution du chef d'Anjou (les fleurs de lys surmontées d'un lambel) ou à la béatification du personnage représenté, que Laking suppose mort en 1405, d'après le contenu du texte de la bordure. Par ailleurs, le casque surmonté d'un cimier individualise le blason, qui n'est donc pas celui des Bonamici en général, mais bien celui d'un membre de la famille (à identifier). Il est donc possible que l'on ait procédé à la réalisation de l'objet – en utilisant une base ancienne – à l'occasion de l'attribution d'une charge publique, ce qui requerrait la confection d'un « blason », comme dans le cas des podestats ou des capitaines du peuple. On sait que les écus frappés des armoiries de famille étaient placés sur les tombes à la mort de leur propriétaire. La pratique est suffisamment répandue et attestée dans toute l'Europe pour ne pas devoir y revenir. Dans notre cas, il s'agit de l'hypothèse la plus plausible pour expliquer comment Stefano Bardini est entré en possession de l'objet. Le catalogue de vente de 1899 cité par Amato laisse entendre que l'antiquaire eut l'occasion de constituer une collection de blasons nobiliaires (targes et pavois ; voir aussi les catalogues de 1902 et 1918), sans doute en les retirant de bâtiments communaux à l'époque de l'unification italienne ou quand ils furent prélevés au titre de trophées militaires, comme ceux qui ornaient les tombes nobiliaires dans les chapelles de l'église Santa Croce à Florence. D'autres « écus » figurés, comme celui d'Andrea del Castagno ou celui d'Antonio Pollaiuolo, ne peuvent être considérés par analogie, parce qu'ils avaient d'autres fonctions qui, par manque de place, ne peuvent être discutées ici.

⁴ G. Chelazzi Dini, « La pittura della primà metà del Trecento. Duccio di Buoninsegna », in Chelazzi Dini et al. 1997, p. 19.

tradition chrétienne et byzantine, qui avait développé, comme nous le savons, une symbolique propre, à la fois synchrétique et iconographique, inspirée par le contenu des textes sacrés.

La synthèse fondamentale que Michel Pastoureau a réalisée dans son livre sur les bestiaires médiévaux contient entre les lignes l'un ou l'autre élément qui expliquent la genèse de l'héraldique dans sa forme « figurée », là où les animaux incarnent symboliquement les vices et les vertus du monde⁵. La fortune historique de ce langage qui, aujourd'hui encore, fait partie plus ou moins explicitement de notre quotidien montre à quel point l'héraldique était adaptée aux mécanismes de communication du monde civil et politique.

L'iconographie chrétienne a suivi une voie tout à fait parallèle. Si l'image d'une mère tenant son enfant dans ses bras suscite une émotion immédiate, c'est aux représentations picturales de la Vierge à l'Enfant que nous le devons. De même, le pouvoir de séduction d'un regard féminin souligné par le maquillage n'est certainement pas sans rappeler les yeux des icônes byzantines.

Pendant au moins trois siècles, la circulation des hommes et des choses sur la route de Rome et de Constantinople, par les ports des Pouilles, fit en sorte que les objets fabriqués à Sienne à l'usage des riches pèlerins constituèrent le fondement d'un langage visuel qui fut partagé aussi bien en France qu'en Angleterre, dans les Pays-Bas comme dans la Péninsule ibérique, en Bohême comme dans tout l'Empire, et même sur les rives de la Baltique, en Pologne et en Russie.

Duccio et Henry VII de Luxembourg

Parmi les chefs-d'œuvre qui font de la Pinacothèque Nationale de Sienne la plus importante collection de peintures médiévales sur bois du monde, il faut mentionner un triptyque de voyage dont l'état de conservation est exceptionnel (inv. 35, fig. 6, cat. 3).

Il s'agit d'un objet assez caractéristique de la production artistique du Moyen Âge : le triptyque ou le diptyque portatif, destiné à la dévotion quotidienne *in itinere*. Les modèles en bois peint furent précédés par les modèles en ivoire sculpté, issus d'une production officielle et presque massive, si l'on en croit le nombre d'exemplaires conservés. En France, cette production assura l'activité des ateliers de sculpture sur ivoire depuis les années 1230-1250 jusqu'à la fin du XIII^e siècle, et même au-delà. Les innombrables diptyques en ivoire (les triptyques sont plus rares) connurent en effet une très large diffusion. Munis de charnières et repliables, ils sont parfois ornés de représentations sur plusieurs registres, qui illustrent des scènes de la vie et de la Passion du Christ ou, plus rarement, des scènes de la vie de la Vierge. à l'origine, ces objets somptueux se caractérisent par des couleurs vives : bleu et or, rouge et vert. Parfois, la couleur chair est utilisée pour les visages et les parties nues du corps. Les vêtements, les yeux et la bouche des personnages sont rendus avec un souci minutieux du détail. Les riches pèlerins – nobles, princes, marchands et hauts dignitaires ecclésiastiques – les emportaient dans leurs déplacements, comme objet de dévotion et peut-être aussi comme relique ou pour écarter le mauvais sort (en vertu d'une conception presque superstitieuse du culte, bien éloignée de la religion d'aujourd'hui).

Les diptyques, obtenus en sculptant dans l'ivoire des compositions préparées au préalable, étaient fabriqués en grand nombre pour satisfaire des commandes en tout genre, qui variaient selon les moyens financiers et le goût personnel du commanditaire. On peut se faire facilement une idée de leur originalité en consultant les répertoires que les études ont rassemblés au cours du temps⁶. Il ne fait pas de doute que leur origine est française: elle est normalement identifiée avec l'Île-de-France,

⁵ Pastoureau 2011.

⁶ Le répertoire le plus récent est celui des ivoires du musée du Louvre, auquel on peut se référer pour la bibliographie antérieure: Gaborit-Chopin 2003. Parmi les principales collections internationales, il faut mentionner celles du British Museum, du Victoria & Albert Museum de Londres et du Musée national du Bargello de Florence. Néanmoins, les ivoires sculptés se retrouvent de façon constante et importante dans toutes les collections d'art médiéval.

puisqu'il s'agit plutôt d'un art de cour. Notons seulement qu'une certaine concurrence provenait parfois du monde germanique (de la cour impériale ?). Un ivoire allemand présente des caractéristiques qui le distinguent facilement d'un ivoire français : certaines inflexions, pour ainsi dire dialectales, se retrouvent dans la restitution des formes, qui rappellent les grandes créations des sculpteurs germaniques de l'époque ou les variantes stylistiques des monuments périphériques d'Europe de l'Est (selon un point de vue franco-centrique). La nature de ce tableau d'ensemble se trouve aussi confirmée par un fait indiscutable : le matériau lui-même (l'ivoire), qui provenait d'Afrique, finissait inévitablement par être monopolisé par les Anjou, après que Byzance, entre le V^e et le XII^e siècle, en eut fait un des matériaux privilégiés de l'art de cour.

L'exemplaire qui est reproduit ici (fig. 4) et qui provient du territoire siennois (de l'église San Pellegrino alla Sapienza pour être précis) se distingue par la structure originale en bois sculpté et doré de l'ensemble, mais aussi par les petites figures isolées, qui sont en os et non en ivoire (à l'exception de la tête de la Vierge) et qui s'inspirent des modèles d'Europe centrale. Si l'on sait que les routes caravanières qui, venues du continent africain, prenaient la direction de l'Extrême-Orient (où l'ivoire était un matériau recherché pour un grand nombre de créations ; aujourd'hui encore, les *netsuke* japonais sont sculptés de préférence dans cette matière ou, à défaut, dans l'ivoire fossile), il est facile de comprendre que les « princes chrétiens d'outre-mer » représentaient une sorte de passage obligé. De là, l'ivoire arrivait par bateau à Naples, à Pise ou dans les ports du Sud de la France, puis remontait par voie terrestre jusqu'à Paris.

Fig. 4 — Allemagne, Saxe (?), triptyque portatif représentant des scènes de la vie de la Vierge (Annonciation, Visitation, Nativité et Adoration des Mages, Présentation au Temple), dernier quart du XIII^e siècle, os sculpté sur bois sculpté et doré. La tête de la Vierge a été ajoutée en Italie ; il manque la Vierge de l'Annonciation, les ailes de l'archange et un Roi mage. En dépôt à la Pinacothèque Nationale de Sienne.



La rareté des ivoires gothiques italiens (fig. 5) fait penser que le marché de l'ivoire était un monopole, sans doute royal. Par ailleurs, les statuts des fabricants de gants de guerre de Paris font mention de « gantelets de baleine », composés d'une double couche de cuir, renforcé par des « os » de baleine, ce qui atteste la présence dans la capitale d'artisans capables d'exécuter des travaux de ce genre, ainsi qu'une clientèle suffisamment raffinée pour les leur demander⁷.

⁷ Comme ivoire italien, abstraction faite des crucifix, je ne connais que la spectaculaire *Vierge à l'Enfant* de Giovanni Pisano, conservée au musée de l'Œuvre de la cathédrale de Pise, ainsi que le pommeau en ivoire d'Andrea Pisano que je reproduis ici et que j'ai déjà présenté dans « Tesori dalle rotte d'Oriente », in Florence 2009, pp. 156-161, ill. p. 156. D'autres ivoires sculptés proviennent de Salerne ou sont d'origine incertaine, comme le diptyque du Coultard. Il faut réserver une mention particulière aux oeuvres des Embriachi qui sont, du moins en général, en dent d'hippopotame.

Si cette digression semble nous éloigner de notre triptyque, il n'en est rien, car il faut considérer que la ville de Sienne se trouvait sur l'itinéraire principal de la *Via Francigena*, qui, du nord de l'Europe, conduisait à Rome. On peut imaginer combien de diptyques et de triptyques en ivoire transitèrent par la cité toscane.



Fig. 5 – Andrea Pisano, pommeau d'outil ou de poignard, maître d'équipage ou astrologue tenant un sextant (manquant), Pise ou Florence, 1330-1340, ivoire sculpté. Collection privée.

On ne peut qu'imaginer la réaction des artistes locaux, déjà passés maîtres dans la restitution des « icônes » byzantines d'inspiration romano-constantinopolitaine, devant pareille concurrence. Les objets à caractère dévotionnel ont sans doute adopté tout de suite un format plus petit, plus facile à transporter, tandis que les scènes et les cycles narratifs, empruntés à des manuscrits autorisés (eux-mêmes issus des rouleaux byzantins), étaient à leur tour « miniaturisés ». Ainsi naquirent, peut-on penser, toutes sortes de modèles, depuis les tablettes articulées en forme de diptyque, mais qui ne comprenaient que la scène de la Crucifixion, par exemple, jusqu'aux triptyques à deux volets mobiles.

De cette première production, il ne nous est pas parvenu grand-chose, et je dirais qu'il faut attendre au moins la fin du XIII^e siècle pour que soit vraiment attestée une « réaction » artistique locale. Il reste que certaines Vierges particulièrement vénérées, comme celles de Guido da Siena ou de Dietisalvi di Speme, réduites à des dimensions moyennes, furent peut-être destinées à la dévotion privée ou à de petites communautés religieuses. De même, la pratique qui se répandit de décorer les tablettes de bois servant de reliure aux livres de compte de la ville de Sienne – les célèbres *biccherno* – n'est sans doute pas sans rapport avec la diffusion des petits formats.

Il faut rappeler que certaines de ces tablettes sont l'œuvre de Duccio lui-même, dont les œuvres de petit format sont rares ou peut-être peu étudiées. Ses compositions de grandes dimensions, comme la *Maestà* peinte pour les Laudesi de Santa Maria Novella à Florence (1285) ou la *Maestà* de la cathédrale de Sienne, peinte des deux côtés (1311), ont davantage retenu l'attention de la critique, qui lui attribue néanmoins unanimement la petite *Vierge des franciscains* de la Pinacothèque Nationale de Sienne. De sa période tardive, rares sont les œuvres datées avec certitude, pour des raisons étrangères à la reconstitution critique, toujours soumise à la discrétion du spécialiste qui la propose. On peut néanmoins affirmer avec certitude que le triptyque portatif qui est aujourd'hui conservé à la Pinacothèque Nationale de Sienne – sous le numéro d'inventaire 35 (cat. 3) – fut exécuté en 1313 sous sa direction et même avec son intervention. L'œuvre, qui a parfois été retirée de son catalogue, mais que certains, comme Miklós Boskovits, continuent de lui attribuer, est parfois difficile à lire, car les contours des figures ont souvent perdu leurs couleurs. En dépit de l'excellente conservation de la pellicule picturale des parties présentes, ces pertes s'expliquent par le recours à une technique inhabituelle, étrangère à la pratique de l'artiste et, en général, à celle des peintres siennois, qui consiste à appliquer la feuille d'or du fond avec une certaine approximation par rapport aux contours des figures.

Pour de multiples raisons, qui vont de la précision formelle des peintres au caractère répétitif des compositions, une caractéristique du reste intentionnelle et qui n'était en rien dictée par un défaut d'imagination, la pratique habituelle consistait à définir précisément les contours des figures ou des groupes. L'opération était possible parce que la composition de l'image était décidée avant toute intervention sur le support, de sorte que l'ébéniste et le doreur connaissaient dès le départ la disposition des figures sur les surfaces disponibles du panneau. Le procédé, appliqué par les meilleurs

artisans, permettait d'épargner considérablement le métal précieux, une chose qui est aujourd'hui difficilement compréhensible, en raison de l'abondance du matériau, mais qui s'explique par le fait que l'or n'était importé à l'époque que de l'Orient byzantin, et sous la forme de pièces de monnaie⁸.

Il fallait donc appliquer l'or sur les fonds avec une grande précision, en laissant parfaitement libres les surfaces, dorées sur bolus, sans empiéter sur les parties qui devaient être peintes à la détrempe. Le respect de cette pratique était essentiel pour assurer la longévité de l'objet, car la détrempe n'adhère pas – ou très peu – sur la feuille d'or. Le procédé permettait aussi d'éviter de fâcheuses transparences métalliques, que le peintre n'aurait pas pu maîtriser ni corriger⁹.

Le triptyque en question (fig. 6) était indiscutablement un triptyque portatif, à condition de disposer d'au moins un mulet, compte tenu de ses dimensions. Destiné à un personnage de haut rang, il fut certainement exécuté pour en faire don à l'empereur Henri VII de Luxembourg, qui, en route pour Rome, puis sur le chemin du retour, était attendu à Sienne (1312-1313). L'hypothèse est confirmée par la figure en prière, agenouillée à la gauche de la Vierge dans la scène centrale : vêtu de pourpre et coiffé d'une couronne, il peut difficilement être identifié avec un autre personnage qu'un souverain. De plus, le vêtement est orné de *clavi*, c'est-à-dire de motifs tissés ou brodés, conformes à la mode orientale, qui se retrouvent dans les mosaïques de San Vitale à Ravenne (pour ne citer qu'un exemple de scène de cour sur le territoire italien). Enfin, le rapport proportionnel entre l'orant et la Vierge en majesté confirme définitivement le rang du personnage représenté.



Fig. 6 – Duccio di Boninsegna et atelier (Maître de la Maestà Gondi), triptyque représentant des scènes de la vie de la Vierge, tempera sur panneau partiellement doré. L'empereur Henri VII de Luxembourg est représenté agenouillé, en prière. Sienne, Pinacothèque Nationale, inv. 35. Détail de cat. 3.

Si l'on tient compte de ces données indiscutables, il paraît difficile de soustraire ce chef-d'œuvre à la production de Duccio lui-même, au sens où l'époque l'entendait, bien sûr, c'est-à-dire qu'il n'était pas essentiel que le maître intervienne personnellement dans l'exécution de chacun des détails de l'œuvre. Le commanditaire, qu'il faut sans doute identifier avec la ville de Sienne, s'est sans doute montré pressant pour que l'œuvre soit prête pour l'arrivée du cortège impérial, ce qui explique à la fois l'intervention possible de collaborateurs, en particulier sur les volets latéraux, ainsi que l'inhabituelle imprécision dans l'application de la feuille d'or (le doreur connaissait sans doute les sujets à représenter, mais il manquait d'indications graphiques précises, comme le laisse entendre, par exemple, le profil de la colline de la grotte de la Nativité, et celui, tout aussi banal, de la caverne où est creusé le tombeau du Christ).

De façon compréhensible, la disparition des contours des figures a fait douter de l'attribution de l'œuvre à Duccio, et il faut admettre qu'il subsiste de telles discordances formelles qu'un œil bien exercé peut reconnaître en de nombreuses parties l'intervention d'un collaborateur, resté anonyme jusqu'à présent et identifié comme le Maître de la Maestà Gondi. Néanmoins, il est difficile d'attribuer

⁸ En 2004, les fouilles de l'église San Mamiliano de Sovana ont livré un important trésor de 129 *solidi* du V^e siècle. Voir Arcangeli et al. 2012.

⁹ Il existe, en réalité, quelques exemples d'une utilisation volontaire et sophistiquée de l'effet de transparence du fond métallique, exécuté à la feuille d'argent ou à la feuille d'or. Un exemple parmi d'autres : la Vierge du Peuple de l'église Santa Maria del Carmine à Florence.

à un simple collaborateur les raccourcis audacieux qui caractérisent les trônes de la Vierge, à commencer par le trône de la Vierge de l'Annonciation, dans l'écoinçon droit. Difficile, également, de reconnaître la main d'un assistant dans l'élégante figure de la Vierge en majesté : le visage fortement humanisé, qui rompt avec le modèle des icônes, le drapé, obtenu traditionnellement par l'application d'un fond, mais animé de rehauts, que ce soit dans le rendu des volumes ou dans le mouvement ondoyant des tissus, tout confère une solidité à la figure qui, comme jamais auparavant, se détache du fond de son trône de marbre pour tendre une fleur, d'un geste noble et gracieux.

Que la ville de Sienne entendait offrir au premier souverain temporel de l'Occident un chef-d'œuvre de son plus grand artiste me paraît presque une évidence. Il suffit de songer aux fêtes et aux cérémonies qui, en 1311, célébrèrent l'arrivée de la *Maestà* dans la cathédrale. Et qu'un tel hommage soit conforme, d'une certaine manière, à ce qui se passait quotidiennement dans la cité toscane lors du passage d'illustres personnages me paraît encore plus évident. En témoigne le nombre d'œuvres de petit format de l'école locale qui sont conservées dans les musées et même dans les collections privées.

C'est à cette catégorie d'œuvres qu'appartient, en quelque sorte, ce qui reste d'une tablette (fig. 7), malheureusement fortement abîmée par une restauration maladroite au XIX^e siècle, qui représente la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Le sentiment d'un désespoir profond mais contenu se dégage des deux figures, affligées mais recueillies, du moins à en juger par le dessin préparatoire. L'objet, qui conserve de nombreux motifs travaillés au poinçon, tout à fait identiques à ceux qui se retrouvent sur le diptyque de la Vierge Stroganov de Saint-Petersbourg, et sur l'Ange de Washington, œuvres de Simone Martini, semble être ce qui reste d'un prototype qui tantôt suit, tantôt renouvelle la leçon de Duccio, celle que perpétuèrent tant de maîtres siennois au cours du XIV^e siècle¹⁰.

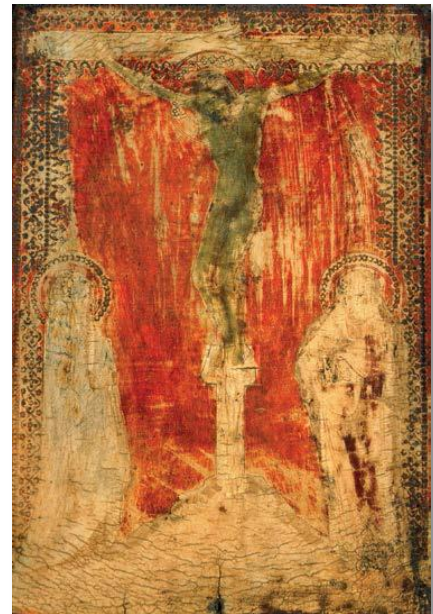


Fig. 7 — Simone Martini (et collaborateurs ?), baiser de paix représentant la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, c. 1330. Cerreto Guidi, Museo Storico della Caccia e del Territorio, collection Stefano Bardini.

Objets de luxe sacrés et profanes, matières rare et précieuses

Le commerce des objets peints, qui faisait la richesse de toute la ville et procurait du travail à quantité de maîtres, connut un tel essor qu'il fut décidé de procéder à un recensement de tous les artistes après la peste noire de 1348, comme l'on aurait fait pour n'importe quelle ressource menacée par un événement catastrophique. Si les peintures de petit format, les manuscrits enluminés et les objets de la vie quotidienne, comme les coffrets et les boîtes décorés *a pastiglia* et dorés, donnent une idée précise de l'activité des peintres siennois, il nous est beaucoup plus difficile de connaître le monde

¹⁰ Je dois à la courtoisie de Luciano Bellosi la confirmation de mon hypothèse, même s'il faut rappeler que d'autres peintres, comme Bartolomeo Bulgarini, se servirent des mêmes poinçons (par exemple, dans le triptyque des saints Ansano et Galgano de la Pinacothèque Nationale de Sienne, [PNS] inv. 42-43). Par son élégante inspiration gothique, la *Crucifixion avec saint François* d'Ugolino di Nerio (Pinacothèque Nationale de Sienne, [PNS] inv. 34) paraît s'inspirer du baiser de paix, peut-être dû à Simone Martini et provenant de la collection Stefano Bardini, que nous reproduisons ici. Que la tablette florentine puisse être le prototype ou, du moins, une œuvre extrêmement proche de la *Crucifixion* est confirmé par la plus grande maîtrise de la composition du peintre, qui équilibre mieux les pleins et les vides, conférant une heureuse monumentalité aux figures des affligés, aux contours synthétiques et aux attitudes inédites. Ugolino ne réussit pas à conserver le splendide équilibre des proportions entre la figure du Christ, inerte et sans vie, et la Vierge et saint Jean, lequel, en portant au visage un pan de son manteau, rappelle le geste de la comtesse Uta de Naumburg ou du chevalier du Camposanto de Pise, horrifié par l'odeur et la vue des trois morts. Et l'abdomen de Jésus se traduit chez Ugolino par une sèche parenthèse, alors qu'il se courbe avec une fluidité naturelle sur la tablette Bardini.

des orfèvres et – a fortiori – de ceux qui travaillaient les métaux moins nobles, comme les artisans du cuivre, les *ottonari* (fig. 8).



Fig. 8 – Orfèvre siennois ou français, bossette pour mors de cheval aux armes des Tolomei, 1290-1310, décor de paons et d'animaux fantastiques, cuivre travaillé (autrefois argenté et émaillé). Collection privée.

De cette production, nous ne savons pas encore grand-chose. La seule pièce que je suis en mesure de reproduire ici est la « bossette » – ornement d'un mors de cheval – frappée des armoiries de la famille Tolomei, qu'il faut certainement rapprocher du sceau qu'Elisabetta Cioni Liserani intégra justement dans son catalogue de l'œuvre de Guccio di Mannaia. L'activité de ce maître, difficile à reconstituer, est encore à étudier, mais il ne faut pas exclure la possibilité qu'il ne soit pas originaire de Sienne, malgré ses accents fortement internationalistes, une caractéristique qui se retrouve souvent dans les pièces que nous ont laissées les artisans siennois des métaux.

La tradition qui consistait à recouvrir de tablettes les livres de compte de la ville de Sienne se perpétua jusqu'au XVI^e siècle, à l'époque où l'État médicéen avait définitivement annexé la cité et son territoire. Au même moment, l'enluminure siennoise connut une floraison qui n'était certainement pas étrangère à la présence – en ville et à l'extérieur – de nombreux ordres monastiques, qui furent des commanditaires réguliers, comme l'abbaye de Sant'Antimo, l'abbaye de San Galgano à Montesiepi et l'abbaye de Monte Uliveto. La plupart des maîtres siennois avaient l'habitude d'enluminer sur parchemin, comme l'atteste déjà le fait que Simone Martini fournit à Pétrarque l'illustration d'une page de frontispice (fig. 9), fruit d'une complicité qui stigmatise l'arrogance de la classe chevaleresque, aussi vaniteuse qu'ignorante, à l'égal des *villani*. Pétrarque ne portait certainement pas dans son cœur la classe chevaleresque : à Naples, il dénonça la barbarie des tournois; à Florence, il déplora la grossièreté et le manque d'idéal de la chevalerie, déclarant qu'elle était aux Florentins ce que « la selle est aux porcs ». Mais l'enluminure de Simone Martini va plus loin.



Fig. 9 – Simone Martini, frontispice du Virgile de Pétrarque, c. 1338, tempera sur parchemin. Milan, Bibliothèque Ambrosienne.

Dans les cartouches qui accompagnent les figures, on lit : *Ytala preclaros tellus alis alma poetas / Sed tibi Graecorum dedit hic attingere metas / Servius altiloqui retegens archana Maronis / Ut pateant ducibus pastoribus atque colonis.* («Terre d'Italie, tu nourris de brillants poètes, mais celui-ci t'a permis de te hisser à la hauteur des Grecs. Servius est celui qui révèle les secrets de l'éloquent Virgile pour les rendre visibles aux guerriers, aux bergers et aux paysans.») Servius, qui désigne Virgile, en le dévoilant, s'adresse en effet à un certain Énée, un chef de guerre dont l'équipement était facilement lisible pour les contemporains, même s'il fut jugé ensuite antiquisant. à

présent que les recherches les plus avancées de la philologie nous permettent de l'interpréter comme appartenant pleinement au XIV^e siècle et de surcroît au milieu franco-italien, la signification de la scène apparaît intentionnellement ambiguë. Le soldat, le paysan et le berger se tournent vers Virgile, en écoutant les explications de Servius, car tous trois ont en commun d'ignorer la langue latine. Voilà qui confirmerait l'hypothèse qui date l'enluminure de 1338, l'année où Pétrarque retrouva le manuscrit, volé en 1326, et qui lui donne cette interprétation : l'ignorance des contemporains était telle que le manuscrit latin finit par revenir entre les mains de son propriétaire, qui en est le seul légitime puisqu'il est un des rares savants capables d'en comprendre le contenu et d'en estimer la valeur¹¹.

Toutes les études qui ont été consacrées à la diffusion de l'art siennois et à ses relations étroites avec l'art français ont reconnu chez Simone Martini les raffinements profanes d'un art courtois. Pour dresser un tableau exhaustif des réseaux d'influence, il conviendrait cependant d'étendre les observations à certains milieux plus ouverts à l'influence germanique, comme la région du lac de Constance et une grande partie de la Rhénanie.

La manière dont cette inspiration courtoise s'est développée chez l'artiste, né dans un contexte républicain où les familles aristocratiques n'étaient certainement pas hégémoniques, mériterait d'être approfondie. Si les scènes de la vie de saint Martin (fig. 10) montrent déjà la capacité de saisir les critères esthétiques de la gestualité et de la mode courtoise, que l'artiste avait sans doute assimilés à la faveur de ses contacts avec les milieux de cour, l'œuvre témoigne aussi d'une inspiration « antiquisante » qui permet d'identifier comme prototype du souverain présidant à l'investiture du saint le profil de l'empereur Frédéric II, tel qu'il apparaît sur ses augustales d'or (fig. 11)¹².



Fig. 10 — Simone Martini, L'Investiture de saint Martin, fresque. Assise, Basilique supérieure .



Fig. 11 — Augustale de Frédéric II de Hohenstaufen.

¹¹ G. Chelazzi Dini, « Pittura senese dal 1250 al 1450 », in Chelazzi Dini et al. 1997, éd. 2002, p. 96. Avec les notes renvoyant à Luciano Bellosi, fiche n° 64 in Sienna 1982, p. 183. La figure d'Énée (le guerrier) renverrait à l'*Énéide*, alors que les deux *villani* font explicitement allusion aux *Bucoliques* et aux *Géorgiques*. Bellosi reconstitue aussi le parcours du manuscrit, qui passa d'une collection à l'autre, avant d'entrer à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan.

¹² Comme nous le verrons, l'utilisation des pièces de monnaie comme source iconographique est une caractéristique qui se retrouve déjà dans l'atelier de Duccio, où Simone Martini fut certainement formé. La chose n'a rien d'étonnant, compte tenu de la grande diffusion des monnaies, mais à ma connaissance, le fait que les monnaies romaines et même les monnaies grecques en métal précieux continuaient à circuler à la fin du Moyen Âge n'a jamais été considéré sérieusement par la critique. On trouvera une note intéressante sur la question chez Alan M. Stahl, « Image and art on Medieval Coinage », in Hourihane 2012, pp. 217-227.

Puisque le *Saint Louis de Toulouse* remonte à l'année 1317 et que les fresques d'Assise ont été peintes vers 1320, il faut imaginer que l'ordre franciscain fut l'intermédiaire avec la maison d'Anjou, chose assez difficile à accepter quand on considère à quel point le style de Giotto s'identifia avec la sensibilité franciscaine. Si l'existence de différents courants de pensée à l'intérieur de l'ordre franciscain rend crédible la coexistence de langages picturaux aussi différents que le style de Giotto et le *stil novo* de Simone Martini, il faut imaginer que l'artiste siennois eut accès, pour élaborer son style, à bien davantage qu'aux œuvres exécutées à Assise par des artistes ultramontains et aux pièces d'orfèvrerie du trésor pontifical (aujourd'hui presque entièrement disparues). Il faudra peut-être supposer la connaissance de manuscrits enluminés et de peintures de petit format que nous ne sommes pas encore en mesure d'identifier aujourd'hui, mais sans lesquelles le passage entre la sensibilité de Duccio, dont provient certainement Simone Martini, et ce que nous savons de la deuxième décennie, reste inexplicable.

Il faut mentionner à ce propos les perspectives de recherche qui ont été récemment ouvertes par le nouveau regard porté sur les collections de la Pinacothèque Nationale de Sienne. On pourrait y trouver, semble-t-il, un point de départ pour prendre en considération, non seulement des figures « internationalistes », pour ainsi dire, comme Memmo di Filippuccio, mais aussi des artistes qui ont voulu renouer avec l'art antique à travers la sculpture, un art qui entretient avec la peinture des relations à la fois parallèles et dialectiques.

Si l'activité des Pisano et de Marco Romano sort du champ de cette exposition, il conviendrait sans doute d'examiner si la formation de ce dernier n'est pas redevable aussi à l'influence germanique. Il faut en effet se souvenir que Florence, toute proche, abritait des œuvres venues d'Angleterre, comme le *Crucifix de la Pura*, toujours conservé dans l'église Santa Maria Novella, et que les villes de Pise et de Lucques n'étaient pas du tout insensibles aux influences de l'Europe du Nord. Du reste, il ne fait pas de doute que la statuaire romaine exerçait déjà à l'époque un pouvoir d'attraction sur les artistes européens, comme en témoigne la première Vierge à l'Enfant attribuée à Simone Martini, conservée à la Pinacothèque Nationale de Sienne (inv. 583, cat. 4), qui renvoie au modèle antique de l'Enfant à l'oie.

Parmi les contributions de la peinture siennoise au renouvellement des formes et des contenus, il faut aussi mentionner la représentation fantastique mais codifiée de créatures symboliques effrayantes, tantôt positives, tantôt négatives. Il ne fait pas de doute, à ce propos, que les tablettes destinées aux pèlerins de la *Via Francigena* favorisèrent la diffusion d'une iconographie dont il est difficile d'établir à quelle tradition – entre celle de la cour impériale et celle de la cour angevine – elle est le plus redevable.

Une des originalités de l'art médiéval fut sans aucun doute la renaissance de créatures fantastiques, minutieusement étudiées par Jurgis Baltrušaitis¹³ et par l'école française. Le Moyen Âge sut en effet récupérer, en les chargeant de nouvelles significations morales, les figures hybrides – zoomorphes ou anthropomorphes – du monde antique, représentées sur les gemmes gravées, les pièces de monnaie, les amulettes et les pâtes de verre, qui devaient sortir de terre en abondance.

Des fresques peintes par les artistes italiens à partir des années 1340 sur les murs du Palais des Papes d'Avignon, comme dans les palais voisins, là où travaillèrent Ricco d'Arezzo, Pietro da Viterbo, mais aussi Filippo et Duccio, originaires de Sienne, ainsi que Francesco et Niccolò, tous deux de Florence, sans parler de Matteo Giovannetti, nous n'avons pas conservé grand-chose, mais il nous reste des traces importantes de leurs inventions.

¹³ Baltrušaitis 1981, pp. 9-52

Des animaux fantastiques se retrouvent sur les carreaux de majolique ou les pièces de vaisselle qui ont été retrouvés dans les fondations, sur les décors d'architecture qui sont peut-être l'œuvre de maîtres anglais, ou encore sur les rares œuvres plastiques qui ont survécu aux destructions républicaines (fig. 12). Après avoir accueilli Simone Martini, la cité pontificale d'Avignon – un melting-pot sans précédent – vit arriver Matteo Giovannetti, originaire de Viterbe. Les fresques qu'il exécuta avec ses collaborateurs pour les chapelles Saint-Martial et Saint-Michel du Palais des Papes, exercèrent une grande influence sur l'iconographie angélique, comme l'attestent les copies dont le roi d'Aragon commanda l'exécution en 1406.



Fig. 12 — Ateliers pontificaux, animal fantastique, XIVe siècle, grès sculpté, provenant des décorations du Palais des Papes d'Avignon.

La production des enlumineurs, qui suscita l'admiration de la critique, servit également de source d'inspiration à l'Europe entière. Parmi ces personnalités, il faut mentionner en particulier le Maître du Codex de saint Georges, remarquable représentant de la culture figurative italienne, qui sut conjuguer l'influence de Giotto et celle de Simone Martini. Il ne fait pas de doute que l'enluminure française, qui prendra ensuite son indépendance, puisa d'abord à la source de ce plasticisme tridimensionnel, caractéristique des peintres italiens.

Les relations continues et inépuisables entre Sienne et l'Europe du Nord, y compris les Flandres et les villes de la Hanse, attendent d'être mieux éclairées par la recherche documentaire. Quoiqu'il en soit, les sources disponibles attestent l'activité régulière de marchands italiens dans les villes du Nord, une présence confirmée par la présence physique de marchandises importées d'Europe méridionale. L'imaginaire nordique se ressent également de cette influence : les animaux fantastiques et les créatures mythologiques qui, aux XVe et XVIe siècles, se retrouvent chez Bosch et chez Brueghel, au prix de certaines transpositions, auraient difficilement pu se perpétuer si les relations s'étaient interrompues avec les terres situées au sud des Alpes.

Sienne entre humanisme et tradition

La récente « redécouverte » d'une *Victoire* de la fin du 1er siècle (fig. 13) dans les réserves de la Pinacothèque Nationale de Sienne, sa restauration et sa mise en valeur nous permettent de rouvrir un chapitre – considéré comme clos – de l'histoire de l'art siennois, jamais assez étudié dans ses rapports avec l'Antiquité classique.

S'il reste en effet difficile, en l'état actuel de nos connaissances, d'imaginer à Sienne un intérêt précoce pour l'Antiquité classique, à l'image de ce qui se passait à Florence, il reste que les relations entretenues, du moins à partir du XVe siècle, avec les villes plus proches de la côte ont suscité une curiosité nouvelle pour les formes de l'art romain, comme en témoigne de façon évidente l'activité de Jacopo della Quercia dans le domaine de la statuaire.

Pour Sienne, le tournant des XIVe et XVe siècles est une période difficile. Alors que la ville est placée sous l'autorité de Jean Galéas Visconti entre 1399 et 1402, année de sa mort, nombreuses



Fig. 13 — Art romain du 1er siècle, *Victoire*, marbre, provenant du « prato » de Sant'Agostino. Sienne, Pinacothèque Nationale, inv. 43s.

sont les influences extérieures¹⁴ qui engagent timidement l'art siennois sur la voie de la Renaissance, même s'il faut attendre l'élection, en 1457, de Pie II Piccolomini au trône pontifical, pour que s'exprime pleinement la culture de l'humanisme.

Pour revenir à la *Victoire* de la Pinacothèque Nationale de Sienne, l'hypothèse fut avancée que la statue romaine aurait pu inspirer l'allégorie de la *Securitas*, qui apparaît dans la fresque du *Bon Gouvernement*, peinte par Ambrogio Lorenzetti dans la Sala delle Balestre, mais la ressemblance est tout sauf évidente, et la dérivation seulement évocatrice.



Fig. 14 — Pietro di Francesco Orioli, retable de la Visitation, tempera sur panneau. Sienne, Pinacothèque Nationale, inv. 436.

Il reste, cependant, que cette statue antique, ainsi que d'autres, que la ville avait peut-être rassemblées dans un *antiquarium*, furent exposées aux regards des peintres siennois. En témoigne la citation philologique de Pietro di Francesco Orioli dans la tablette de la *Visitation*, conservée à la Pinacothèque Nationale de Sienne (inv. 436) : deux Victoires aptères, pareille à la Victoire siennoise, ornent un arc de triomphe imaginaire, qui semble réunir le quadrigue de la basilique Saint-Marc de Venise, l'arc de Titus et les fresques de la chapelle Sixtine (fig. 14).

À la fin du XV^e siècle, le retour à Sienne de Francesco di Giorgio Martini, d'Antonio Barili, de Giacomo Cozzarelli et de Giovanni di Stefano consacra l'adhésion de Sienne à la Renaissance, telle qu'elle s'était épanouie à Urbino et à Rome, une adhésion qui ouvrit la voie à une reprise pleinement humaniste de l'art siennois, resté longtemps fidèle à une tradition gothique petit à petit renouvelée, mais jamais complètement abandonnée.

d'orthodoxie mystique, dans lequel un philosophe contemporain comme Bertrand Russell reconnaît un abandon dionysiaque. La religion, toute pénétrée de l'idée du miracle, rejetait le principe de causalité, que la science naissante des humanistes florentins associait indissolublement à l'effet. La confrontation artistique serait inévitable mais féconde : Florence l'apollinienne contre Sienne la dionysiaque. Une confrontation réglée, non pas tellement par la force de la créativité, mais par la force des armes. Et comme par une ironie de l'histoire, c'est par la volonté de François I^{er} de Valois, issu de la plus haute noblesse française, que la ville de Sienne succomba, malgré le secours de l'archange Michel, son saint protecteur. Il reste, sous les voûtes de la Loggia di Mercanzia, des ornements en stuc qui n'ont rien à envier aux compositions rigoureusement classiques de Fontainebleau, associés à des inventions florentines, plus robustes et plus sanguines, comme pour symboliser, dans un des lieux emblématiques de la ville, le passage d'une époque, le traumatisme après lequel le noble art siennois ne fut plus jamais le même.

La distance que l'art siennois prit d'emblée à l'égard de la pensée philosophique, parce qu'il voyait dans l'esprit de la connaissance une forme de refus des vérités révélées, en particulier celle de la religion, en fit un témoignage éclatant

de la pensée philosophique, parce qu'il voyait dans l'esprit de la connaissance une forme de refus des vérités révélées, en particulier celle de la religion, en fit un témoignage éclatant

¹⁴ Les frères Limbourg sont à Sienne en 1413; Gentile da Fabriano y séjourne en 1423.

THE YELLOW SIDE OF SOCIALITY. Italian Artists in Europe

10.09.2014 > 18.01.2015

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Cette exposition regroupe différentes générations d'artistes dont le travail socialement et poétiquement engagé reflète les nombreuses nuances et significations du jaune dans la culture italienne et européenne.

BOZAR et la Dena Foundation for Contemporary Art présentent *The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe*, une exposition regroupant les œuvres **d'artistes, originaires d'Italie et habitant dans le reste de l'Europe**. Les liens qui les unissent ne sont cependant pas d'ordre géographique et n'ont aucun rapport avec l'Italie de Berlusconi, Monti ou Renzi. Ce qui les rassemble réside, en revanche, dans leur volonté commune de matérialiser le sens italien de la vie collective à travers des œuvres illustrant la variété des formes novatrices de socialisation dans et en dehors de leur pays.

The Yellow Side of Sociality présente le travail de **plusieurs générations d'artistes**, celui de doyens comme **Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti** ou **Vettor Pisani**, en passant par **Davide Bertocchi, Rosa Barba** et **Cesare Pietroiusti**, mais aussi de jeunes talents comme **Rossella Biscotti, Nico Angiuli** ou **Chiara Fumai**.

Différentes œuvres d'art de *The Yellow Side of Sociality* invitent les visiteurs à dépasser le stade de la contemplation immobile et distante. Avec son installation, **Davide Bertocchi** leur propose par exemple de choisir un numéro dans un jukebox comportant le « top 100 » de la scène artistique internationale. Ils peuvent aussi se mettre à l'œuvre sur le plateau de tournage interactif de **Marinella Senatore**. Ou encore feuilleter des magazines d'art *made in Italy* par une jeune génération d'artistes, qui illustrent l'actualité de la scène artistique très dynamique dans ce pays et ceux qui l'entourent, autour de la longue table de **Christian Frosi** et **Diego Perrone**. Avec *BOZAR Silent Tour*, **Cesare Pietroiusti** propose rien moins qu'une visite guidée inquiétante dans les couloirs interdits au public du Palais des Beaux-Arts. L'œuvre *Eppur si muove* de **Luca Vitone** est un canapé en forme de roue, un espace de réflexion et de rencontre dédié à la condition des Romain en Europe. **Michelangelo Pistoletto** présente à nouveau son installation *Love Difference – Mar Mediterraneo*, une grande table miroitante arborant la forme de la mer Méditerranée, avec des sièges provenant des pays de la région. L'ensemble évoque la diversité culturelle dans le bassin méditerranéen tout en suggérant la fraternité. Tout le monde peut s'y asseoir et échanger des idées sur l'art et la collectivité.



Frosi e Perrone
Christian Frosi e Diego Perrone, Vue de l'exposition
Les associations libres à La Maison Rouge, Paris
Courtesy Cripta 747



Bertocchi
Davide Bertocchi
Top 100, 2011
Courtesy of the artist
Installation view at Magazzino d'Arte Moderna, Rome
Photo by Davide Bertocchi

The Yellow Side of Sociality

Le titre de l'exposition réfère aux nombreuses significations du « jaune », la couleur symbolisant la **complexité de l'identité italienne**. Le jaune évoque d'une part des associations positives avec les rayons du soleil, l'optimisme, une légèreté joyeuse et le bonheur. Mais le jaune peut aussi être criard, la couleur de la lâcheté ou de la jalousie. En Italie, un *giallo* est aussi un film ou un roman plein de crimes sensationnels et de mystère.

Le commissaire, **Nicola Setari** : « Je ne voulais pas souligner les problèmes posés par toutes les “affaires” en Italie. Au contraire, je souhaitais exprimer ma pensée quant à ce que l'Italie peut donner pour être utile à l'Europe aujourd'hui : une forme particulière de sensibilité sociale et d'intelligence que je qualifierais de “jaunes”. Cette socialité jaune, telle qu'elle se dévoile dans les œuvres des artistes qui participent à l'exposition, peut nous pousser vers “le côté ensoleillé de la rue”, mais loin de toute frivolité. La couleur est pétrie de mystère et existe toujours au seuil du danger : le jaune est la couleur universelle de l'avertissement. »

BOZAR STREET

L'exposition est présentée dans le cadre de BOZAR STREET, un parcours gratuit **reliant les deux entrées publiques** du Palais des Beaux-Arts, celle de la rue Ravenstein et celle de la rue Royale. La STREET traverse le Palais et **relie deux expositions**, *Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique* et *Sensation et Sensualité. Rubens et son héritage*.

À cette occasion, la rue s'étend jusqu'au bâtiment **Justus Lipsius**, siège principal à Bruxelles du Conseil de l'Union européenne, dans lequel les visiteurs pourront admirer une version monumentale du **Troisième Paradis** de **Michelangelo Pistoletto**.

Artistes : Nico Angiuli, Micol Assaël, Rosa Barba, Davide Bertocchi, Rossella Biscotti, Christian Frosi, Chiara Fumai, Renato Leotta, Diego Perrone, Cesare Pietroiusti, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Marinella Senatore, Ettore Spalletti, Luca Vitone, Franz West
Commissaire: Nicola Setari
Coproduction: BOZAR EXPO, Dena Foundation for Contemporary Art
Soutien: The Ministry of Foreign Affairs of Italy
Dans le cadre de la Présidence italienne du Conseil de l'Union européenne

Nico Angiuli: *The Tools' Dance – The Vineyards Gestures*

The Tools' Dance, a video project started in 2009, translates the gestures of farm work into choreography. It is an investigation into the changes technological development is introducing into the relationship between the human body and the land. For this multifaceted project, the artist spends time in close contact with the territory, the land and those who work it. *The Tools' Dance – The Vineyards Gestures* was produced in 2013 in Murcia, Spain, where the artist worked and lived alongside a community of Moroccan migrant labourers.

Micol Assaël: *Gli Sconosciuti*

This work consists of an assemblage in paper and beeswax and an audio track in various points of the museum. The sound of a bee flying accompanies the visitor through the exhibition spaces and at the same time works as an aural trap for the bees that fly around the city. The materials used, in fact, might attract them and induce them to remove tiny portions of wax from the model hidden in a strategic point of the BOZAR. This is a possible constructive geometry of a town plan, based on the typographical structure of the page of a newspaper. The empty spaces between the articles assume the appearance of streets or corridors, and the printed parts form the base of the foundations of neighbourhoods and condominiums that have been invented or that emerged as mnemonic traces at the time of reading.

Rosa Barba: *The Indifferent Back of a View Rather Than Its Face*

The text and its double, the ambiguity of the word and of the reality. *The Indifferent Back of a View Rather Than Its Face* is a lightweight tent, like a suspended page whose letters are marks cut in its fabric. The text is a fragment of the autobiography of Vladimir Nabokov. It appears on the wall like an ephemeral projection surrounding the viewer; letters and words made of light filter through the fabric in a dialogue between presence and disappearance, between full and empty spaces, lights and shadows.

Davide Bertocchi: *Top 100*

For more than ten years, Davide Bertocchi has been asking artists and curators to name their favourite music track, thus creating a choral portrait of the multifaceted and complex community of the international art scene. To date, there are more than 600 participants and selected tracks, collected in six *Top 100* compilations. The project, started in 2003 during the artist's residency at the Pavillon du Palais de Tokyo in Paris, is accompanied by a striking yellow vehicle whose wheels – made of old 33 and 45 vinyl records – suggest a decided inclination towards a perennially circular movement.

Rossella Biscotti: *The Sun Shines in Kiev*

Vladimir Shevchenko was one of the first filmmakers allowed to shoot inside Chernobyl's 'red zone' shortly after the accident at the nuclear power plant in 1986. The filmmaker and the film were both exposed to the radioactive particles in the area. Presenting clips from Shevchenko's film with a soundtrack of narrating voices, often unreliable and contradictory, *The Sun Shines in Kiev* investigates the relationship between historical truth and personal memories. The video is accompanied by a poster that collects images of the texts relating to the phases of elaborating the project and a lead plate with the hand-engraved text of the *Protocol on the Privileges and Immunities* from 1957, part of the Treaty establishing the European Atomic Energy Community.

Christian Frosi, Diego Perrone: *Untitled*

For some years now, Diego Perrone and Christian Frosi have been travelling through Italy to discover the independent art spaces of the peninsula. Their travelling experiences resulted in Artissima Lido in Turin in 2011 (in collaboration with Renato Leotta). The table on show at BOZAR, with its unusual and vaguely impossible proportions, was originally conceived for *Les Associations Libres*, organized by the

Dena Foundation at la maison rouge in Paris in 2012. At BOZAR, it hosts a valuable collection of art books and magazines from the vibrant and extensive range of art Italian publishing houses with European distribution. A table around which to gather and socialize.

Chiara Fumai: *La donna delinquente*

La donna delinquente is a misogynistic-positivist book by Cesare Lombroso published in 1893, when the criminologist was following the séances of the illiterate medium Eusapia Palladino, in Italy and in Europe. Chiara Fumai invites us to attend the ghosts conference of Lombroso and other positivist scientists, among them Charles Robert Richet, Hugo Münsterberg, Filippo Bottazzi, as well as of the well-known journalist Luigi Barzini. The voices travel through time to quibble about Eusapia Palladino, spirits and images, preconceptions, credulity and the ongoing rivalry between man and woman.

Renato Leotta: *Une installation d'une expérience collective and Belvedere*

The performance *Une installation d'une expérience collective* and the 16mm film *Belvedere* by Renato Leotta are like windows that open onto the Italian landscape set in the exhibition space of BOZAR. The opening to the outside has been a traditional *topos* of pictorial representation for centuries. Updated by the artist through the languages of video and performance, this metaphorical opening to the landscape invites us to ask questions today about the representation of contemporary Italy, as seen through the eyes of someone who would like to leave, but can't.

Cesare Pietroiusti: *BOZAR Silent Tour*

At the end of the exhibition *The Yellow Side of Sociality*, Cesare Pietroiusti invites the public on a guided tour of rooms and spaces usually inaccessible to them, thus unveiling spaces and events that are closely linked to the Art Nouveau building designed by Victor Horta in the 1920s. Pietroiusti is an artist who has always reflected on the ambiguous boundary between reality and *mise-en-scène*, between life and art. This boundary becomes palpable beneath the visitor's feet through these guided tours conceived for BOZAR.

Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti, Franz West: *Cuarto Amarillo*

This environmental work, dominated by a warm yellow tone, is the result of a unique meeting of four extraordinary artists, promoted by the Galleria Pieroni in 1992 for Arco, the contemporary art fair in Madrid. *Cuarto Amarillo* is the joint creation of four sensibilities, each one following its own research and inclinations. The work aimed at presenting, in a commercial and trade context, a singular artistic proposal consisting of 'subtle tensions and relationships that cannot be found in solo or group exhibitions'.

Marinella Senatore: *Rosas-Movie Set*

An attic flooded with light, a mirror, a bar for ballet exercises, as well as all that is needed for a rehearsal room or a photo shoot: this work by Marinella Senatore is a space of possibilities. Simultaneously an environmental installation with a strong narrative character and a place for the public to use, *ROSAS - Movie Set* is a creative platform for exchange between the artist and the audience, freely available to anyone who requests it following a protocol established by the artist.

Luca Vitone: *Eppur si muove*

Eppur si muove is the most famous sentence uttered by Galileo Galilei: Luca Vitone has adopted it for a series of works devoted to the themes of travel, migration and attention to minority cultures, all of which are key to his artistic work, as well as being of critically important both socially and politically. The series, started in 2002, includes *Eppur si muove*, a sofa in the shape of a red spoked wheel, the central symbol of the flag of the Roma people. *Eppur si muove* is an object and a concept, a seat that becomes a space for meeting and reflection.

MICHELANGELO PISTOLETTO

LOVE DIFFERENCE - MAR MEDITERRANEO

10.09.2014 > 18.01.2015

La table *Love Difference* est un plaidoyer en faveur des échanges interculturels. Une invitation au dialogue, adressée tant aux habitants des rives de la Méditerranée qu'à tous ceux voulant y participer. La table réfléchissante évoque par sa forme le pourtour de la Méditerranée tandis que les chaises symbolisent les cultures qui la bordent. *Love Difference* est donc une invitation à la découverte et à l'enrichissement mutuel à travers le dialogue.



Pistoletto

Michelangelo Pistoletto, *Love Difference* –
Mar Mediterraneo, 2003-2005, Courtesy
Cittadellarte, Biella, Photo : P. Terzi

THE THIRD PARADISE

04.07 > 31.12.2014

Le Troisième Paradis du célèbre artiste italien contemporain Michelangelo Pistoletto, symbolise le seul avenir possible pour l'humanité. L'installation représente la réconciliation de la nature et de l'artifice, figurés par les « cercles » extrêmes. D'un côté, l'environnement dont l'homme est le produit, de l'autre, l'intelligence dont il est le producteur. Deux paradis opposés qui risquent de se détruire mutuellement. Leur fusion en forme un troisième, le « cercle » central, qui les réconcilie enfin.



Pistoletto, Third Paradise

© N. Setari

*Lieu : Conseil de l'Union européenne,
Justus Lipsius Building, Rue de la Loi 175, 1000 Bruxelles
Ouvert de lundi à vendredi: 8h > 19h*

CONFÉRENCE DE MICHELANGELO PISTOLETTO & CITTADELLARTE

30.10.2014

Michelangelo Pistoletto et Cittadellarte Architecture Office sont invités par BOZAR pour un dialogue exceptionnel sur l'interaction entre la vie sociale et l'architecture. Cittadellarte a été fondé en 1998 par Pistoletto. Ce laboratoire artistique et créatif, qui a ses bureaux dans une ancienne usine de textile, recherche de nouvelles formes de développement culturel, économique et politique. Cittadellarte accueille depuis quelques années un bureau d'architecture, qui crée des œuvres d'avant-garde avec des matériaux alternatifs et durables. Ne manquez pas cet événement. C'est l'occasion unique de rencontrer cet influent plasticien et de se familiariser avec sa vision de l'architecture.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

L'Italie est un berceau culturel qui n'a pas fini d'inspirer les artistes. Un voyage à Rome et dans d'autres villes italiennes a longtemps été un « must » pour les peintres et sculpteurs. Et aujourd'hui, les artistes italiens essaient en Europe. Cet automne, BOZAR *Focus on Italy* vous invite à voyager à la rencontre de l'art italien, vu sous l'angle de la migration, de la métamorphose et de l'engagement social. Au programme, la peinture gothique de Sienne, la sculpture contemporaine, des concerts, du théâtre, de la danse, de la littérature et des conférences sur l'architecture.

En guise de point de départ, deux expositions complémentaires. ***Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique*** (10.09.2014 > 18.01.2015) réunit à Bruxelles de remarquables œuvres de l'âge d'or du gothique en Europe. Les maîtres de Sienne ont pris leurs distances par rapport à la tradition byzantine et ont développé un langage pictural plus narratif. L'aspect social et participatif est au cœur de ***The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe*** (10.09.2014 > 18.01.2015). L'exposition confronte des œuvres des pionniers de l'*arte povera* – Michelangelo Pistoletto, Ettore Spalletti et Vettor Pisani – et de la jeune garde.

Paul Dujardin, CEO & Artistic Director BOZAR: « *Pour BOZAR, il est essentiel de ne pas se contenter d'exposer des œuvres ou d'en faire exécuter. Nous devons aussi nouer un dialogue avec les artistes, afin de mieux comprendre leur engagement plus général. Raison pour laquelle le travail de Pistoletto, en tant qu'artiste et inspirateur de la Cittadellarte-Fondazione à Biella, m'interpelle énormément : il incarne en quelque sorte le chaînon manquant entre les artistes et les citoyens, la vision participative, l'art en tant que forme de l'esprit communautaire et la démarche constructive que les artistes italiens ont exporté dans toute l'Europe.* »

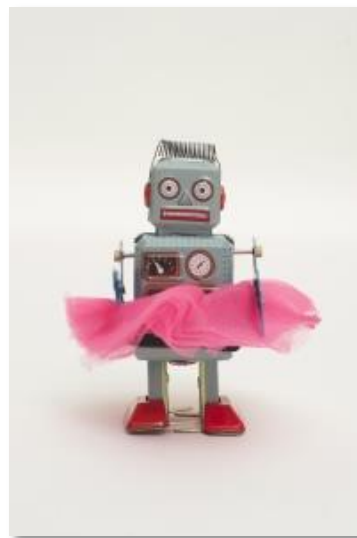
Plus insolite, toujours dans le cadre de *Focus on Italy*, la première du **Teatro Valle Occupato** de Rome, émanation artistique du mouvement Occupy. Depuis 2011, ce théâtre romain est occupé par des artistes et sympathisants, en signe de protestation contre les menaces de privatisation. BOZAR propose ***Il Macello Di Giobbe*** (15 > 16.10), la première représentation de cette compagnie qui défend une vision extrêmement collectiviste du théâtre.

Le riche héritage culturel italien reste une source d'inspiration et de transformation. **Virgilio Sieni**, directeur de la Biennale Danza 2014 de Venise, propose en association avec sa compagnie et des danseurs amateurs de Bruxelles un spectacle de danse (VITA NOVA_BRUSSELS : 28 > 30.11) dans les salles de l'exposition de *Peinture de Sienne*. Lors du BOZAR Electronic Arts Festival (25 > 27.09), le collectif **Quayola** investira le hall Horta avec des projections numériques de peintures de plafond de maîtres italiens et de tableaux d'autel de Rubens et van Dyck.

Association de tradition et d'innovation oblige, toutes les générations seront de la partie. BOZAR LITERATURE donne ainsi la parole aux jeunes écrivains **Niccolò Ammaniti**, **Silvia Avallone** et **Paolo Giordano** (connu dans le monde entier depuis *La solitude des nombres premiers*) (23.10). Et nous déroulerons le tapis rouge pour accueillir deux divas qui nous font rêver : la mezzo-soprano **Cecilia Bartoli** (13.11) et la vedette de cinéma **Claudia Cardinale** (06.10).

23.10.2014 & 02.11.2014: *BALLET MEKANIQUE*

Concert interactif par GAME (Ghent Advanced Master Ensemble) & Inga Hákonardóttir (danse). Cinq jeunes musiciens débordants d'enthousiasme et une danseuse présentent un concert participatif dansant, avec, en vedette, une série d'instruments fantastiques : des sifflets imitant le chant des oiseaux, des trompettes en plastique et autres coussins péteurs, mais aussi des machines sonores futuristes - les intonarumoris.



Ballet Mekanique

24.10.2014: CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR - *REQUIEM SICILIANO*

Le Chœur de chambre de Namur a l'habitude de présenter de passionnants programmes. Ce sera encore une fois le cas, avec le *Requiem* de Bonaventura Rubino (c.1600-1668), un musicien méconnu. Ce moine franciscain a pourtant été le *maestro di cappella* de la cathédrale de Palerme. Avec son *Requiem*, il nous plonge dans un univers sonore à la fois clair et sombre, pur et dépouillé. Une musique intemporelle !



Choeur de Chambre de Namur
© Jacques Verrees



Leonardo García Alarcón
© CCR Ambronay / Bertrand Pichène

06.11.2014: MUNTAGNA NERA & GRAINDELAVOIX

Blues des mines du Limbourg par le Music Club Italo-belge ressuscité.

Fin des années 70, début des années 80, les descendants des mineurs italiens chantaient leurs chansons mélodramatiques traditionnelles dans les endroits les plus renommées d'Europe. Grâce à Muntagna Nera, le blues des mines du Limbourg étaient devenus légendaires. Après avoir été au sommet, une longue interruption a suivie... Trente ans plus tard, Björn Schmelzer (Graindelavoix) redécouvre les voix d'une région perdue et les convainc à remonter sur scène, accompagnés par les musiciens de Graindelavoix.



Muntagna Nera

13.11.2014: CECILIA BARTOLI, MEZZO - I BAROCCHISTI

Doit-on encore vraiment présenter Cecilia Bartoli ? Depuis 2000, la diva italienne nous surprend à chacun de ses passages au Palais des Beaux-Arts. Non seulement par sa voix spectaculaire mais aussi par ses programmes bien réfléchis, souvent basés sur un thème qui laisse entrevoir une face cachée de l'histoire de la musique. Après vous avoir fait découvrir des musiciens tombés dans l'oubli comme Agostino Steffani, ou le classicisme viennois avec Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, la Bartoli nous plonge cette fois dans le répertoire baroque qu'elle affectionne tant et que sa présence exceptionnelle sert avec brio.



Cecilia Bartoli

05.10.2014 : ORCHESTRE NATIONAL DE BELGIQUE - Création Mondiale de Matteo Franceschini

Programme:

Richard Strauss *4 Interludes (Intermezzo, op. 72), Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28*

Sergey Prokofiev *Concerto pour violon et orchestre n° 1, op. 19*

Matteo Franceschini *Création mondiale* (commande ONB, dans le cadre de la commémoration du centenaire de la Grande Guerre 14-18 et avec le soutien de la Chancellerie du Premier Ministre et de la Loterie Nationale)

La Néerlandaise - aux racines russes - Liza Ferschtman, lauréate de l'important prix néerlandais Muziekprijs, est une violoniste accomplie. Elle interprète le romantique *Premier Concerto pour violon* de Sergueï Prokofiev. Une œuvre inhabituelle quant à la forme, car en lieu et place de l'usuelle structure tripartite rapide-lent-rapide, le compositeur a opté pour la trame inverse : lent-rapide-lent. Avant et après, nous entendrons deux œuvres de Richard Strauss. Nous commencerons avec quelques interludes de son *Intermezzo*, opéra rarement mis en scène, avant d'apprécier le poème symphonique *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, œuvre, quant à elle, parmi ses plus populaires. Le concert sera également l'occasion de la première de l'œuvre écrite sur commande par le jeune compositeur italien Matteo Franceschini.

BOZAR CINEMA

06.10.2014: CLAUDIA CARDINALE - Conversation et « Le Guépard »

Le 6 octobre, BOZAR CINEMA & CINEMATEK accueillent la grande comédienne italienne, qui présentera en personne la restauration numérique du *Guépard*, le chef-d'œuvre de Luchino Visconti. Elle sera interviewée sur la scène du Palais des Beaux-Arts et évoquera les grands moments de sa vie et de sa carrière. Le film sera projeté sur grand écran en cours de soirée.

Parallèlement, la CINEMATEK organise un cycle Claudia Cardinale (01.09 > 13.11) et une rétrospective Luchino Visconti, puisque Claudia Cardinale a joué dans quatre de ses films (du 01.09 > 06.10).

Claudia Cardinale dans
Le Guépard



BOZAR LITERATURE

23.10.2014: NICCOLÒ AMMANITI, SILVIA AVALLONE & PAOLO GIORDANO

La littérature italienne jouit d'une nouvelle génération d'écrivains d'exception, dont la plupart sont traduits et lus à travers le monde. BOZAR a rassemblé les trois les plus talentueux d'entre eux pour une soirée littéraire unique. La rencontre sera modérée par Ine Roox, journaliste au *Standaard*.



Paolo Giordano, Niccolò Ammaniti, Silvia Avallone

BOZAR THEATRE

15 & 16.10.2014: FAUSTO PARAVIDINO (TEATRO VALLE OCCUPATO)- *IL MACELLO DI GIOBBE*

L'auteur italien polyvalent, dramaturge et réalisateur Fausto Paravidino signe la première production collective du Teatro Valle Occupato. Depuis juin 2011, des artistes et des citoyens occupent ce théâtre de 1727 dans le Centre de Rome parce qu'ils veulent en arrêter la privatisation et garder leur indépendance coûte que coûte.

Dans *Il Macello di Giobbe*, nous faisons la connaissance d'une famille moyenne. Sa vie suit son cours jusqu'à ce que la crise financière frappe. Le rôle de Job, le père pieux et lourdement éprouvé est interprété par le célèbre acteur Filippo Dini.



Il Macello di Giobbe
© Valeria and Tiziana Tomasulo - Teatro Valle Occupato

24 > 27.02.2015: EMMA DANTE - *LE SORELLE MACALUSO* - THÉÂTRE NATIONAL

Avec *Le Sorelle Macaluso* (*Les sœurs Macaluso*), Emma Dante, figure de proue de la scène contemporaine italienne, explore une fois encore l'âme humaine. La vie, la famille, la filiation, la mort. Présentée dans le cadre du projet européen « Villes en scène/Cities on stage », cette pièce jouée en sicilien et sous-titrée en français, se présente sous la forme d'une tragi-comédie. Une création à découvrir déjà cet été au Festival d'Avignon.

Dans le cadre de « The International selection by BOZAR + Théâtre national + KVS ».

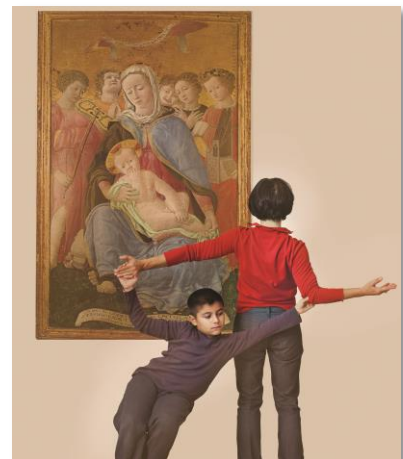


Le Sorelle Macaluso
© Clarissa Capellani

BOZAR DANCE

28 > 30.11.2014: VIRGILIO SIENI - *VITA NOVA_BRUSSELS*

S'inspirant de plusieurs œuvres exposées dans « Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique », Virgilio Sieni, chorégraphe italien de renommée internationale et directeur de la biennale de danse de Venise, conçoit avec *VITA NOVA_BRUSSELS* une chorégraphie illustrant le thème « Mères, Enfants et Anges ». Avec des danseurs de sa troupe et des interprètes amateurs issus de Bruxelles, il propose une chorégraphie pleine d'émotions dont la gestuelle entre en dialogue avec l'œuvre d'art.



Virgilio Sieni,
MADRI E FIGLI -
Siena, 2011
© Ela Bialkowska

30.09.2014: MARTINO TATTARA (DOGMA) - *LIVING/WORKING. HOW TO LIVE TOGETHER*



Martino Tattara
Living/Working: How to Live Together.
Proposals for the EU quarter in Brussels.
Urban block, elevations © Dogma

Pour cette première conférence de la saison 2014-2015, BOZAR ARCHITECTURE et A+ Architecture in Belgium invitent Martino Tattara à présenter le travail récent du bureau d'architecture Dogma, qu'il a cofondé en 2002 avec Pier Vittorio Aureli. Son propos se centrera surtout sur les liens entre l'évolution des conditions de travail et l'architecture. Le travail étant devenu beaucoup plus flexible qu'auparavant, le lieu devient également plus mobile : lieu de travail et espaces privés tendent à se confondre alors que la conception des villes ne tient paradoxalement pas compte de cette évolution. Le conférencier présentera cependant une série de propositions conçues pour des villes comme Chicago, Tallin ou Bruxelles, qui intègrent cette nouvelle approche de la problématique travail/vie privée. (Coproductio n : A+Architecture in Belgium)

21.10.2014: CONFÉRENCE DE TOBIA SCARPA (IT/EN). Introduction par Tobia Scarpa & Renata Codello - *Venice Art Mile*

Le travail de l'architecte et designer Tobia Scarpa (°1935, Venise) se déploie tant dans les champs du design que de la restauration d'édifices historiques et de l'architecture. Certaines de ses pièces de mobilier sont exposées dans les musées les plus prestigieux du monde tels que le Louvre ou le MoMA. Il est également l'un des plus importants concepteurs des usines Benetton. Tobia Scarpa vient d'achever la rénovation et l'extension de la Galleria dell'Accademia à Venise, qui s'intègre à présent dans le Venice Art Mile, la séquence de musées formée par la Punta della Dogana de François Pinault, la Fondazione Vedova et le Musée Guggenheim. La conférence sera précédée d'une introduction portant spécifiquement sur ce projet par Tobia Scarpa et Renata Codello, surintendante des Monuments de Venise. (Coproductio n : A+Architecture in Belgium)



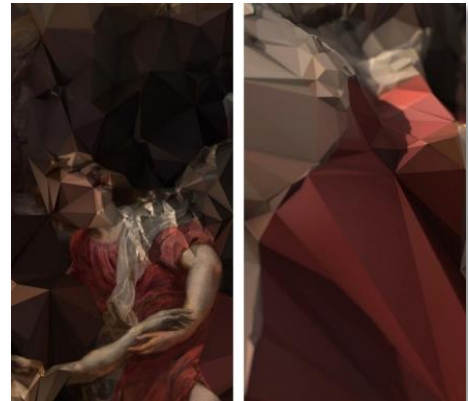
Tobia Scarpa
Galleria dell'Accademia, Venice, 2014
© Riccardo Bucci

BOZAR ELECTRONIC ARTS FESTIVAL

25.09 > 15.10.2014: BOZAR ELECTRONIC ARTS FESTIVAL (BEAF) - Art Média & Installations: Quayola - *Strata #4*

Les retables de Rubens et Van Dyck semblent bien éloignés de notre époque. Avec l'installation *Strata #4*, l'artiste contemporain italien Quayola fait entrer le passé et le présent dans un dialogue harmonieux. À l'aide d'un logiciel spécial, il transforme les symboles de beauté universelle et de perfection en déclencheurs et instructions pour créer des œuvres contemporaines nouvelles. Il réduit l'art ancien à son essence, des couleurs et des formes géométriques, qu'il défait de leur symbolique.

Quayola, *Strata #4*,
2011, Audiovisual Installation



COLLOQUE

18.01.2015: BYZANTIUM AND FLEMISH ART - Contact and Influences

Plus d'info bientôt sur www.bozar.be.

INFORMATIONS PRATIQUES

Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique
The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe
Michelangelo Pistoletto : Love Difference - Mar Mediterraneo

Adresse

Palais des Beaux-Arts
Rue Ravenstein 23
1000 Bruxelles

Dates

10.09.2014 > 18.01.2015

Heures d'ouverture

Ouvert: De mardi à dimanche: 10h > 18h (Jeudi: 10h > 21h)
Fermé: Lundi

Tickets

Peinture de Sienne: € 12 - € 10 (BOZARfriends) - € 6 - € 2
The Yellow Side of Sociality + Michelangelo Pistoletto: entrée gratuite
Combiticket *Peinture de Sienne + Rubens et son héritage* (25.09.2014 > 04.01.2015): € 20 – € 18
(BOZARfriends)

Audioguide *Peinture de Sienne*: € 3

Guide de visiteur *Peinture de Sienne*: € 2 - € 1 (BOZARfriends)

Catalogue

Peinture de Sienne. Ars Narrandi dans l'Europe gothique: € 39 (4 versions: NL/FR/EN/IT, silvana editoriale, BOZAR BOOKS)

The Yellow Side of Sociality. Italian Artists in Europe (2 versions EN/IT, 96p., BOZAR BOOKS)

BOZAR Info & tickets

www.bozar.be – info@bozar.be – 0032 2 507 82 00

Images de presse

www.bozar.be

Mot de passe: press

COORDONNÉES DU SERVICE DE PRESSE

BOZAR – Palais des Beaux-Arts

Rue Ravenstein 23

B – 1000 Bruxelles

Info & tickets: T. +32 (0)2 507 82 00 - www.bozar.be

Leen Daems

Press Officer BOZAR EXPO

T. +32 (0)2 507 83 89

T. +32 (0)479 98 66 07

leen.daems@bozar.be

Hélène Tenreira

Senior Press Officer BOZAR THEATRE, DANCE, CINEMA, CORPORATE

T. +32 (0)2 507 83 91

T. +32 (0)476 96 02 01

helene.tenreira@bozar.be

Barbara Porteman

Press Officer FESTIVAL, WORLD MUSIC, ARCHITECTURE

T. +32 (0)2 507 84 48

T. +32 (0)479 98 66 04

barbara.porteman@bozar.be

Marie Murlon

Press Officer BOZAR MUSIC, LITERATURE

T. +32 (0)2 507 84 27

T. +32 (0)471 86 22 31

marie.murlon@bozar.be