



Fior di Barboa

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA · PARIS

Fior di Barba

La barbe dans l'Art du XVIe au XXIe siècle,
entre Sacré et Profane

sous la direction de
Laura Marchesini et Maurizio Nobile

Traduit de l'italien par:
Rachel George

Galerie Maurizio Nobile, 45 rue de Penthièvre – Paris 8e
Exposition du 3 novembre au 23 décembre 2011

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS



Fior di Barba

Catalogue de l'exposition:

FIOR DI BARBA - La barbe dans l'Art du XVIe au XXIe siècle entre Sacré et Profane

Galerie Maurizio Nobile, 45 rue de Penthièvre – Paris 8e

Exposition du 3 novembre au 23 décembre 2011

Sous la direction de

Laura Marchesini e Maurizio Nobile

Auteur du texte

Laura Marchesini

Traduit de l'italien par

Rachel George

Introduction par

Maurizio Nobile

Remerciements

Elena Almici, Paola Bassani Patch, Donatella Biagi Maino, Padre Guidalberto Bormolini, Atos Botti, Fausto Bulgarelli, Enrico Colle, Frida Comparone, Eric Coatalem, Alberto Cottino, Luisa De Antoni, Giovanna De Sero, Giovanni Feo, Regina Ferrari, Francesco Giura, Naomi Luciano, Flavia Manservigi, Sergio Marinelli, Giovanna Mazzoni, Emilio Negro, Gianni Papi, Carmine Pizzi, Elisa Previdi, Tiziana Sassoli, Erich Schleier, David Stone, Maurizio Succi, Davide Trevisani, Nicholas Turner, Jasper Whitfield, Annafelicia Zuffrano

Agencement des oeuvres

Mario Loforese

Références photographiques

Stefano Mazzali

Projet graphique

Leonardo Nassini

Impression

Industria Grafica Valdarnese
San Giovanni Valdarno (Ar) Italy

Attaché de presse

MyStudio75 – Milano

Agence Colonne – Paris

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle de ce livre faite par quelque procédé ou moyen électronique, mécanique ou autre, sans le consentement de l'auteur ou de leurs ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon.

© Maurizio Nobile

En couverture :

Leandro Bassano (Bassano 1557-Venezia 1622), *Portrait de gentilhomme*, huile sur toile, 102x81 cm

MAURIZIO NOBILE

BOLOGNA • PARIS

45, rue de Penthièvre, 75008 PARIS (France)

tél. +33 01 45 63 07 75

paris@maurizionobile.com

via Santo Stefano 19/a, 40125 BOLOGNA (Italia)

tél. +39 051 23 83 63

bologna@maurizionobile.com

www.maurizionobile.com



Galerie Maurizio Nobile

Fondée à Bologne il y a plus de vingt ans, la galerie Maurizio Nobile s'est créée une solide réputation dans le commerce d'antiquités. Située dans le cadre suggestif de la place Santo Stefano à Bologne, au sein du Palazzo Bovi Tacconi, la galerie Maurizio Nobile est spécialisée en mobilier, objets d'art, peintures et sculptures réalisés entre le XVI^e siècle et le XX^e siècle, sans refuser pour autant certaines oeuvres contemporaines.

Poussé par une véritable passion pour le marché de l'art, Maurizio Nobile a fréquenté depuis son tout jeune âge les expositions, les musées et les grands antiquaires internationaux, approfondissant ainsi sa connaissance, déjà notable, de la matière et en affinant son goût. Beauté, authenticité, qualité et rareté, sont le credo qui le guide constamment vers la recherche d'œuvres et objets du marché, destinés à l'accroissement des collections publiques et privées au niveau international. Pionnier en matière de site Internet en ligne, il fut l'un des tout premiers antiquaires à se doter d'un site en l'an 2000, poussé par la volonté d'entrer en contact avec un public d'experts encore plus vaste. En juin 2010, il inaugurerait une nouvelle galerie à Paris au 45, rue de Penthièvre, où l'attendaient divers collectionneurs internationaux, attirés par sa simplicité et par son enthousiasme face à des oeuvres parfois complexes.



Laura Marchesini

Laura Marchesini est née en 1978 à Rimini (Italie). Elle est titulaire d'une maîtrise en conservation du Patrimoine culturel de l'Université de Parme, portant sur « Les établissements médiévaux entre les fleuves Reno et Panaro » dirigé par le prof. Gianluca Bottazzi.

En 2005 elle obtient le Diplôme de Recherche appliquée (DRA) de l'École du Louvre à Paris avec un mémoire sur « L'état de la recherche sur le dessin de Leonello Spada (1576-1622) », dirigé par Catherine Loisel, conservateur du musée du Louvre, et Gennaro Toscano, professeur détaché à l'Institut national du Patrimoine.

À la même période, elle collabore à sept expositions sur le dessin italien du XVII^e siècle et XVIII^e siècles organisé par le Musée du Louvre et occupe le poste de Chargée de recherches bibliographiques à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'art (INHA) à Paris.

De 2007 à 2009 elle travaille avec le Musée d'Art Sacré de S. Giovanni in Persiceto (Bologne) où elle conduit un programme d'enseignement pédagogique pour adultes et enfants.

En 2008 elle coordonne et codirige aux côtés du professeur Daniele Benati l'exposition consacrée aux livres de chœur proposée par Nicolò di Giacomo (Bologne 1325-1403) au Musée d'Art Sacré de S. Giovanni in Persiceto.

Le même année, elle est chargée de recherche en archive par la Curie de l'évêché de Reggio Emilia sous la direction du Professoressa Gisella Cantino Wattagin, Université de Piemonte Orientale.

Depuis 2009 elle fait partie de l'équipe de l'antiquaire Maurizio Nobile.

Elle fait actuellement partie d'un projet de recherche sous la responsabilité du professeur Enrico Morini, de l'Université de Bologne.

Publications :

L'art de la Serenissima: Dessins vénitiens des XVIIe et XVIIIe siècles des collections publiques françaises, cat. exposition, (Montpellier, septembre-décembre 2006), Papier and Co., Paris, 2006;

Le rayonnement de la République génoise et la Lombardie des Borromée. Dessins du XVIIe et XVIIIe siècles des collections publiques françaises cat. exposition, (Ajaccio, septembre-décembre 2006), Papier and Co, Paris, 2006;

Identificazioni toponomastiche, in *Chartae Latinae Antiquiores*, 2nd series Ninth Century, ed. by G. Cavallo and G. Nicolaj, vol. part LXXXIX, Italy LXI, Nonantola II, publ. By G.Feo, L.Iannacci, M.Modesti, Dietikon – Zürich 2009, pp. 31-41;

I corali di Nicolò di Giacomo della Collegiata di San Giovanni in Persiceto, a cura di D. Benati e L. Marchesini, Bologna 2009;

I Diari dei cerimonieri di Reggio Emilia: considerazioni preliminari, in *Il Mistero del Tempio*, Atti della I giornata di Studio sulla Cattedrale di Reggio Emilia, Reggio E. 24-29 ottobre 2005, a cura di P. Prodi, T. Ghirelli, Bologna 2009, pp. 77-146;

Rêve d'Italie. Paysages et caprices du XVIIe siècle au XIXe siècle, catalogo della mostra tenutasi a Parigi, 31 marzo-21 maggio 2011, a cura di M. Nobile, L. Marchesini, D. Trevisani, S.G. Valdarno (AR), 2011.

Il Protoromanico tra Romania e Langobardia, in *Bologna nell'XI secolo, Storia, cultura, economia, istituzioni, diritto*, a cura di G. Feo, F. Roversi Monaco, University Press, Bologna 2011, pp. 79-161.

Fior di Barba. La barba nell'Arte tra Sacro e Profano dal XVI al XX secolo, cat. Mostra Biennale int. dell'Antiquariato di Firenze 1-9 ottobre 2011, testo di L. Marchesini, a cura di L. Marchesini, M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2011.

Catalogo delle opere a cura di L. Marchesini, in *La Donna tra Sacro e profano*, cat. Mostra F.I.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologna 2 novembre 2011-22 gennaio 2012, a cura di V. Fortunati, Treviso 2011 en cours de publication.



En préparant cette exposition et en cherchant les sous-entendus et les raisons cachées dans les barbes des personnages de mes oeuvres, j'ai découvert qu'aux choix purement esthétiques se mêlaient des vicissitudes historiques porteuses de grands changements. Les sources iconographiques et écrites nous enseignent – et ce catalogue tente d'en rendre compte – combien *l'onor del mento* eu marqué d'importants passages de l'Histoire.

Je me suis donc demandé si dans les visages masculins d'aujourd'hui, parmi les hommes qui distraitement laissent pousser une barbe de deux jours, des petits boucs hardis ou des barbes hirsutes et sauvages, de retour à l'apogée grâce à la mode, on ne pouvait pas y lire une réflexion involontaire de ce moment de transition et de profondes mutations que nous vivons.

Les transformations de la barbe scandent la vie de chaque homme qui de noire la voit devenir brune, puis grise et blanche. C'est justement avec cette histoire personnelle et universelle que les dernières pages de ce catalogue attendent d'être écrites par vous, des pages qui en l'honneur de la barbe portent ses couleurs.

Maurizio Nobile

Fior di Barba

Par Laura Marchesini

Avertissement méthodologique

La prétention de ce catalogue est de fournir une curieuse et inhabituelle clef de lecture à un *corpus* restreint d'œuvres datées entre le XVIe et XXIe siècle. Un corpus qui représente le fruit d'une recherche longue et passionnée menée par l'antiquaire Maurizio Nobile.

Les peintures, les sculptures et les objets sélectionnés ont tous été réunis autour d'un détail particulier, les hommes à barbe. Avec ou sans, la barbe caractérise l'homme depuis ses origines, en lui attribuant des symboles significatifs liés non seulement à la maturité sexuelle mais aussi aux coutumes, aux traditions religieuses et sociales ainsi qu'aux modes. Aussi, les œuvres de ce catalogue ont été considérées comme de véritables sources iconographiques, des témoignages particuliers et ponctuels d'un thème complexe comme la barbe et son histoire en Occident.

Dans les deux premiers paragraphes de cet essai, les œuvres ont été regroupées par thèmes et traitées en synchronie.

La première partie est dédiée aux œuvres à caractère mythologique – ou qui y présentent une dépendance formelle – empreintes de culture gréco-romaine. La seconde partie présente des peintures reliées à la tradition judéo-chrétienne. Cependant, il est important de rappeler que ces deux sections ne traitent pas d'une simple présentation de reproductions philologiques de l'Antiquité. En effet, ces œuvres ne constituent qu'un échantillon - d'intérêt – sur la réception de la culture antique, utilisée et réinterprétée, entre le XVIe et le XIXe siècle. Nous tenterons donc de mettre en valeur, lorsque cela est possible, l'adhésion ou les divergences du *corpus* par rapport aux modèles iconographiques précédents.

La troisième et dernière section est consacrée à une série d'effigies de personnages importants, réalisées entre le XVIe et XXIe siècle. Il s'agit pour l'essentiel de représentations de personnages contemporains à

l'époque d'exécution des portraits ce qui permet, à la différence des deux premières sections, une présentation chronologique cohérente. Les peintures et les sculptures sélectionnées ont été un prétexte pour souligner les tendances esthétiques et idéologiques générales de cinq siècles d'histoire.

Étant donné la complexité du sujet et l'aspect inévitablement arbitraire des œuvres soumis aux fascinantes mais partiales « lois du marché », nous avons cherché, autant que possible, à accompagner chaque œuvre de sources littéraires. Ceci afin d'éclairer au mieux les valeurs sémantiques des œuvres et offrir une interprétation plus objective que possible. Pour des nécessités éditoriales et de cohérence avec les œuvres qui sont, ne l'oublions pas, le fil conducteur de ce bref essai, il n'a pas été possible de rendre compte de la très vaste bibliographie sur le sujet. Le thème de la barbe et son histoire a rencontré une fortune critique inégale dans les écrits du passé : à la grande ferveur des études sur l'argument entre le XVIIe et le XIXe siècle, s'oppose le désintérêt total des XXe et XXIe siècles.

Aux origines de la barbe: symbole de virilité humaine et de sagesse divine. Bref excursus introductif entre peinture, arts décoratifs et sculpture

La barbe est définie biologiquement comme un caractère sexuel masculin secondaire dont l'apparition marque chez l'homme le passage de l'âge infantile à l'âge adulte. Cette caractéristique physique est propre de qui vante une maturité et une expérience, devenant ainsi un signe de sagesse et d'autorité. La barbe, en effet, caractérise fortement la figure des divinités et des souverains dans la majeure partie des civilisations orientales et occidentales et ce, depuis les origines de l'histoire de l'homme. Si les dieux n'étaient pas expressément représentés jeunes, ils avaient une barbe épaisse qui ornait leurs visages, conférant ainsi sérénité et vulnérabilité.

En Occident ce sont les divinités de la mythologie grecque et romaine qui accueillent, perpétuent et diffusent ces valeurs sémantiques. Les dieux de l'Olympe sont nombreux à porter une barbe « luxuriante » : Neptune, Mars, Vulcain mais surtout Jupiter, le souverain des dieux, emblème du pouvoir et de l'autorité. Les sculptures antiques le représentent toujours en homme barbu et vigoureux, à l'expression hiératique et sévère¹.

¹ La statue la plus célèbre de l'Antiquité était probablement celle de Zeus, sculptée

À partir de la Renaissance, avec la redécouverte de la mythologie classique, les humanistes et les érudits s'engagent dans un travail de recherche archéologique approfondi de récupération des sources classiques. Parmi les principaux objectifs, il y avait aussi la divulgation du classicisme à usage des passionnés, en particulier les artistes et les commanditaires. À cette période, les villas, les demeures des cités, les *logge*, les jardins se peuplent d'images des dieux, peintes ou sculptées en stuc. Les statues antiques se confondent avec les statues modernes et les fêtes, les triomphes et les apparats célébrés sollicitent des reconstructions exactes des mythes, des divinités et des personifications antiques. Il est demandé aux artistes de posséder une grande familiarité avec l'Olympe et les sources classiques, une exactitude philologique, une fantaisie inventive, une vivacité des concepts et, en même temps, des capacités d'interprétations de ces sources. Afin de relever une tâche aussi ardue, les artistes avaient recours à des ouvrages lesquels, vivement recommandés par Gian Paolo Lomazzo et Giovan Battista Armenini, garantissaient une uniformité de langage, écrit et visuel, un territoire commun d'entente pour les artistes, les commanditaires et le public. Les *Métamorphoses* d'Ovide² sont l'un des textes les plus aimés de la Renaissance et de l'époque baroque.

par Phidias dans les années 30 du Ve siècle av. J.-C. pour le temple d'Olympie. La sculpture aujourd'hui perdue est cependant célèbre grâce à certaines descriptions rapportées par les sources. La plus célèbre est de celle de Pausanias dans sa *Perié-gèse de la Grèce* (V, 11, 1-10 ; 10 livres) où l'on note toutefois l'absence de référence à la barbe. Était-elle un élément iconographique trop évident ?

Par ailleurs, Quintilien, dans son éloge de la fameuse statue de Phidias, écrit « son *Jupiter Olympien* en Élide, dont la beauté semble avoir ajouté à la religion des peuples : tant la majesté de l'œuvre égalait l'idée du dieu ! » (Quintilien, *De l'Institution oratoire*, XII, 10, 3-9 ; trad. M. Nisard, 1875, Paris). Certaines répliques de la statue de Phidias démontrent que parmi les attributs du dieu il y avait aussi la barbe. Le visage barbu du dieu est aussi confirmé par une comparaison rapide avec les nombreuses représentations iconographiques aujourd'hui conservées. À titre d'exemples : la barbe chez Zeus est visible sur *Zeus emportant Ganimède*, terre cuite, Musée d'Olympie, Ve siècle av. J.-C. ; dans l'œuvre de Dodone, *Zeus et le foudre*, bronze, Musée National d'Athènes ; dans la *Tête de Zeus*, Cirene, Musée des sculptures ; chez Milase, *Tête de Zeus*, Boston Museum of Fine Arts. La peinture sur vase a également produit le portrait de Zeus barbu : *Zeus combattant un géant*, d'Aristophane, coupe, Berlin ; la *Tête de Zeus*, d'Euclide d'Athènes ?, Athènes, Musée National.

² À partir de la fin du XVe siècle, un très grand nombre de versions vulgaires des *Métamorphoses*, utilisées par les artistes, se diffuse. Il s'agissait de traductions, tout autre que fidèles, réélaborées sous une forme plus ou moins abrégée (C. Ginzburg, « Tiziano e Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento », in *Paragone*, n. 339 (1978), pp. 3-24, à p. 10, 12). Le passage du texte aux arts décoratifs les plus divers est souvent le résultat conditionné par les illustrations xylographiques qui commentent les écrits. En effet, à partir de la fin du *Quattrocento* ces images gravées se diffusent largement sur le marché du livre (G. Huber-Rebenich, « L'iconografia della mitologia antica tra Quattrocento - e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio », dans *Studi umanistici piceni*, XII (1992), pp. 123-134, à p. 123.



fig. 1

Elles présentaient des thèmes narratifs à caractère érotico-amoureux³ qui se prêtaient facilement aux représentations de goût antique. Le tableau inédit de Pietro della Vecchia dit Muttoni (Vicence 1603 – Venise 1678), illustre l'un des amours du roi des dieux. Il s'agit du mythe⁴ de *Jupiter et la nymphe Io*⁵ (fig.1). Le dieu amoureux, sous le charme de Io, fille d'Ithaque roi d'Argos, la séduit en se transformant en un nuage qui recouvre la terre. Le phénomène plutôt insolite, éveille les soupçons de Junon, désormais habituée aux infidélités de son mari. Jupiter décide alors, pour protéger Io de la vengeance de son épouse, de transformer la nymphe en vache. Mais Junon débusque la ruse et

³ La fantaisie érotique de la Renaissance trouvait en la mythologie classique un répertoire déjà prêt de thèmes et de formes, directement déchiffrables, pour une clientèle internationale (C. Ginzburg, « Tiziano e Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento », dans *Paragone*, n. 339 (1978), pp. 3-24) .

⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 583-750.

⁵ Pietro della Vecchia dit aussi Pietro Muttoni, *Jupiter et la nymphe Io*, huile sur toile ovale, 49 x 66 cm, œuvre inédite.



fig. 2

demande la vache en don, exigeant qu'elle lui soit remise des mains d'Argos, le géant aux cent yeux, qui devient son bourreau. Le tableau représente la scène peu après la métamorphose de la nymphe. Jupiter, accompagné par l'aigle, son attribut, est assis aux côtés de la vache, tandis que Junon intriguée apparaît dans les nuages lacérés, son index sur la bouche. Le dieu semble perdre de son hiératisme et se rapproche de la condition des mortels, esclaves des instincts et des besoins. Jupiter est assis de façon insolite, à terre, et tente de se justifier face à une épouse jalouse. C'est un homme au corps robuste et tonique, plein de vigueur et d'appétit, portant une barbe épaisse, des cheveux bouclés et de jais. Ces caractéristiques soulignent précisément la maturité sexuelle ainsi que le rôle d'insatiable et vigoureux séducteur, bien plus qu'une figure de sage et puissant souverain des hommes et des dieux. D'ailleurs le même texte d'Ovide souligne le caractère un peu grotesque de l'épisode puisque Jupiter prononce : « Ne crains pas de pénétrer seule dans ces forêts [...] un dieu t'y servira de guide et de protecteur; et ce ne sera pas un dieu vulgaire, mais celui-là même qui de sa main puissante tient le sceptre des cieux et

qui lance la foudre. Arrête et ne fuis pas !⁶ »

De goût antique, l'importante marqueterie de bois de Francesco Abbiati (documenté entre 1783 et 1828) illustre le mythe de *Séléné et Endymion* (fig.2)⁷. Abbiati avait une bonne connaissance des répertoires consacrés aux recueils d'antiquités. En effet, l'artiste utilisait pour ses marqueteries les gravures illustrant les fresques des Thermes de Titus à Rome, publiées par Nicolas Ponce à Paris en 1786, ou encore les sculptures du musée Pio Clementino au Vatican, gravées par A. Zocatelli pour le volume de Ennio Quirino Visconti daté de 1788. « C'est précisément à partir des reliefs des Musei Vaticani qu'Abbiati tire le sujet de son travail : dans la Galerie des Candélabres du musée Pio Clementino, il existe en effet un sarcophage (inv. 2829) d'époque classique, découvert en 1776 dans la Vigna Casali, sur lequel se trouve représenté le mythe d'Endymion dont la disposition originale des personnages sera légèrement modifiée par l'ébéniste. »⁸. La scène représente Séléné (la Lune, assimilée à la déesse Diane) s'éprenant du roi d'Élide, Endymion. Ne supportant pas l'idée qu'un jour il puisse mourir, la déesse le plongea dans un sommeil éternel durant lequel elle l'aurait visité chaque nuit⁹. Afin d'infantiliser la condition d'Endymion, qui sur les sarcophages incarne aussi la libération de l'homme de l'existence terrestre¹⁰, Abbiati place le jeune entre les bras du dieu du sommeil Hypnos. Le contraste entre les deux figures est accentué par la pose statique du dieu : ce dernier porte une barbe blanche et soignée, à la différence d'Endymion dont le charme de la jeunesse et l'insouciance pour le « doux » destin que lui réserve la déesse se lit sur son visage imberbe et sa pose lascive.

La barbe caractérise aussi de nombreuses figures de héros de l'Antiquité, ces créatures mi homme, mi dieu qui réalisent des entreprises mémorables et surhumaines, dignes de vénération après leur mort. Pour les hommes de l'Antiquité les héros ne présentent pas seulement des figures littéraires connues à travers des textes précis, mais

⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, I, 593-597; trad. G.T. Villenave, 1806, Paris.

⁷ Abbiati Francesco, *Diane et Endymion*, marqueterie de bois, 56,5 x 74 cm, datée de la fin du XVIII^e siècle. Pour la bibliographie voir la note 8.

⁸ E. Colle, notice n. 26 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009; cfr. E. Colle, « *Magazzino di Mobilia: otto schede di arredi italiani (1999-2009)* » dans *Decart*, n. 10 (2009), pp. 106-108.

⁹ P. Grimal, *Enciclopedia della mitologia*, ed. it. par C. Cordié, Milano, 1990, pp. 190-191

¹⁰ E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, ed. it. par E. Tetamo, Milano, 1997, p. 328

des personnages réels de l'Histoire passée. Dans son traité sur les catégories de l'espèce humaine, Hésiode théorise l'existence de cinq âges divers pour l'homme : l'âge d'or, l'âge d'argent, l'âge de bronze et, avant l'âge de fer auquel appartiennent les poètes, l'âge du héros. Considérée comme l'incarnation des guerriers valeureux, « l'origine divine des hommes héros, appelé aussi demi-dieux », a disparu de la surface de la terre à cause des nombreuses guerres dont celles de Thèbes et de Troie¹¹.

Le héros le plus célèbre de l'Antiquité est Hercule, fils de Zeus et de la mortelle Alcène. Très vénéré par les Grecs et les Romains, il est surtout évoqué pour s'être élevé de la condition humaine - à travers des entreprises terrestres extraordinaires - à celle de l'Olympe. L'iconographie la plus diffusée, et qui le caractérise habituellement, est celle d'un homme nu, musclé et puissant, aux cheveux bouclés, à la barbe noire épaisse, qui tient une massue et porte une peau de lion. On le voit justement représenté ainsi sur l'une des sculptures les plus célèbres de l'Antiquité : l'Hercule Farnese, aujourd'hui conservé au Musée Archéologique de Naples¹².

Les héros de la guerre de Troie sont eux aussi souvent représentés barbus. Le buste de style néoclassique ici présent, en est un exemple significatif (fig.3)¹³. La sculpture illustre le valeureux commandant Ménélas, roi de Sparte et mari d'Hélène dont le rapt par Pâris causa la grande guerre de Troie, racontée par Homère dans l'*Illiade*. Ce buste a été réalisé d'après une sculpture romaine du IIe siècle ap. J.-C., aujourd'hui conservée aux Musées du Vatican, elle-même copie romaine d'un bronze original grec provenant de l'école de Pergame¹⁴. Cette version en portrait de Ménélas est connue non seulement sous forme de buste mais aussi comme partie intégrante d'un groupe sculpté plus articulé, où le commandant grec tente de récupérer le corps

¹¹ Hésiode, *Le opere e i giorni*, ed. par A. Colonna, Milano s.d, p. 69.

¹² P. Grimal, *Enciclopedia della mitologia*, ed. it. par C. Cordié, Milano 1990, pp. 216 et suivante. Voir en particulier la figure 3.

¹³ Anonyme romain, *Ménélas*, marbre, 93 cm, inscription sur la base *AIACE* (Ajax), daté fin XVIIIe, début du XIXe siècle.

¹⁴ L'identification du sujet de la sculpture n'est pas univoque. Certains y reconnaissent Ménélas recueillant le corps inanimé de Patrocle, d'autres y voient la figure d'Ajax soulevant le cadavre d'Achille. Un autre groupe sculpté, proche de la sculpture romaine de Pasquino (voir infra), conservé au musée de Sperlonga et identifié comme Ulysse sauvant le corps d'Achille mort (cf. http://www.archeoguida.it/001554_sperlonga-museo-archeologico.html). Bien que le buste porte l'inscription « Ajax », l'identification du roi de Sparte, Ménélas, apparaît plus plausible. (cf. Aussi G. Malizia, *Le statue di Roma*, Roma 1990, p. 12; *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma 1961, pp. 1018-1022, à p. 1021).



fig. 3

inanimé de son compagnon Patrocle sur le champ de bataille¹⁵. La sculpture est connue par plusieurs versions d'époque romaine : citons le Pasquino de Rome et la sculpture de la Loggia des Lanzi à Florence entre autres. Dans le buste de Ménélas, le visage est représenté de façon conventionnelle¹⁶ avec un casque sur lequel est gravé – dans un but apotropaïque – le combat d'Hercule et du centaure. Ménélas porte une barbe épaisse, définie par des boucles en signe de fierté, sur un visage aux traits sévères, durci par la longue lutte. Le visage est contracté par l'effort et par la douleur due à la perte de l'ami. Son front froncé accentue les rides d'expression tandis que la bouche s'entrouvre légèrement pour laisser échapper un gémissement étranglé. En Grèce, la barbe était prise en grande considération. Les sources nous rappellent les dires de Lycurgue, législateur et guerrier spartiate : pour lui la barbe rendait les hommes les plus aimables, plus joyeux et précisait qu'il était bon d'avoir des cheveux soignés, surtout dans les moments de danger, car en bataille « cela rend plus fascinants les beaux et plus terribles les laids¹⁷ ». Les spartiates avaient par ailleurs l'habitude d'imposer aux vils le fait de se raser sur une seule joue en signe de pusillanimité¹⁸.

L'art aussi démontre l'importance de cet attribut de virilité en multipliant les représentations de personnages barbus (la plupart mythologiques), depuis l'art archaïque jusqu'à la période hellénistique. Cependant, la coexistence d'hommes barbus et rasés dans l'art grec – y compris dans les scènes de bataille – peut, à notre avis, indiquer simplement que la présence d'un menton hirsute désigne un person-

¹⁵ Homère, *Illiade*, XVII. Il était courant que les adversaires entre eux prennent possession des armes du camp opposé, mais aussi les corps ennemis, afin de leur ôter l'accès à une sépulture digne. Ils condamnaient ainsi les âmes de leurs adversaires à une pérégrination perpétuelle, sans pouvoir descendre aux enfers. Ne pas recevoir les honneurs funèbres était considéré comme un grand déshonneur. Le jeune corps inanimé d'un guerrier, même dévasté par les blessures de guerres était considéré comme un idéal de beauté. D'ailleurs, seule la mort au combat donnait accès à une gloire impérissable. Par contre, le corps défiguré *post-mortem* par l'ennemi provoquait l'oubli de la mémoire du héros (voir J.P.Vernant, *L'individu, la mort, l'amore*, ed it. par G. Guidorizzi, Milano 2000, en particulier pp. 62-63).

¹⁶ Homère ne donne que peu de descriptions physiques des personnages de l'*Illiade* mais il précise que Ménélas était le roi de Sparte et mari d'Hélène. Il vante ses qualités de fiabilité, confiance et le considère comme un valeureux combattant. L'enlèvement d'Hélène par Pâris causa la guerre de Troie. Dans l'*Odyssée* Homère parle des cheveux roux du roi malgré son âge avancé (Homère, *Odyssée*, chant IV).

¹⁷ Plutarque, *Vita di Licurgo*, 22; cfr. J. P.Vernant, *L'individu, la mort, l'amore*, ed it. par G. Guidorizzi, Milano 2000, p. 62.

¹⁸ Plutarque, *Agésilao*, 30; J. P.Vernant, *L'individu, la mort, l'amore*, ed it. par G. Guidorizzi, Milano 2000, p. 17. Pour une liste rapide mais exhaustive des personnages mythologiques représentés avec la barbe voir aussi <http://dagr.univ-tlse2.fr, ad vocem>

nage adulte, à la maturité confirmée. La barbe semble donc suggérer non seulement un âge civil déterminé mais aussi une autorité due à l'expérience de la personne et, par conséquent, à son rôle social¹⁹. Ainsi, on s'aperçoit que la barbe est choisie comme attribut des dieux mais aussi des commandants et des souverains²⁰. Il existe à ce sujet un dicton populaire très explicite : « Mieux vaut être sous barbe que sous bave », c'est-à-dire, mieux vaut dépendre d'un homme mûr plutôt que d'un enfant²¹. La présence de l'ornement viril, en particulier lorsqu'il est associé à une couronne, ne pouvait que susciter la déférence et l'honorabilité, comme cela se passait pour les dieux. Cependant, l'emploi des attributs dans les arts figuratifs n'est pas toujours univoque et peut présenter diverses facettes. L'un des exemples éloquent est la barbe du roi Midas qui, sur le souverain stupide devient un symbole vide, un artifice esthétique pur et simple dont le menton royal est indignement orné. Le mythe du roi Midas, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, est un sujet rare dans les arts visuels. Toutefois, il est empreint d'une forte suggestion, comme on peut le voir dans le présent tableau (fig.4)²² de Nicolas Tournier (Montbéliard 1590 – Toulouse 1638 environ) où les longues oreilles d'âne contrastent fortement avec la majesté de la pose et de l'expression calme. Le regard est vivace ainsi que la barbe fière et moelleuse ; elle devrait distinguer un souverain sage et autoritaire. Le mythe raconte que le roi de la Phrygie, Midas, avait assisté à un concours musical entre le dieu du soleil Apollon et le satyre Pan. Midas avait soutenu Pan malgré une démonstration divine grandement supérieure à celle de ce

¹⁹ Notre examen ne peut être que rapide et superficiel. Les représentations d'hommes imberbes et barbus se côtoient souvent dans l'art grec : le célèbre masque funéraire de Mycènes, dit *Masque d'Agamemnon*, daté de 1200 av. J.-C. environ (Musée Archéologique National d'Athènes) comporte une barbe pleine et des moustaches épaisses. *Le Chevalier Rampin* (Louvre, Paris) daté de VI^e siècle av. J.-C. porte une barbe sans moustache et des cheveux très soignés. *L'Ajax Télamon transporte le corps d'Achille mort* du vase de François Ier, daté du VI^e av. J.-C. est barbu tandis qu'Achille est imberbe avec des cheveux longs. Sur les reliefs du Parthénon, datés du VI^e av. J.-C., une série d'hommes imberbes défilent aux côtés de barbus orgueilleux (British Museum, Londres). Dans la frise de l'autel de Pergame, chef-d'oeuvre de l'art hellénistique (181 -159 av. J.-C.), hommes, dieux et géants, rasés et barbus, combattent les uns contre les autres (Pergamonmuseum, Berlin).

²⁰ La barbe en tant que symbole d'ancienneté et maturité, propre aux dieux et aux souverains, réunit aussi bien les traditions d'Orient que d'Occident. La découverte de certaines statues de la reine égyptienne Hatshepsut (XVIII^eme dynastie) est à ce sujet très significative : la souveraine présente une barbe postiche en signe de pouvoir paritaire à l'égard des hommes. Voir J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, costume, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1969, p. 84.

²¹ G. Salvati, *L'uomo e la barba, dalle origini ai nostri tempi*, Padova 1966, p. 57.

²² Nicolas Tournier, *le Roi Midas*, huile sur toile, 71 x 54 cm, oeuvre inédite.



fig. 4



fig. 5

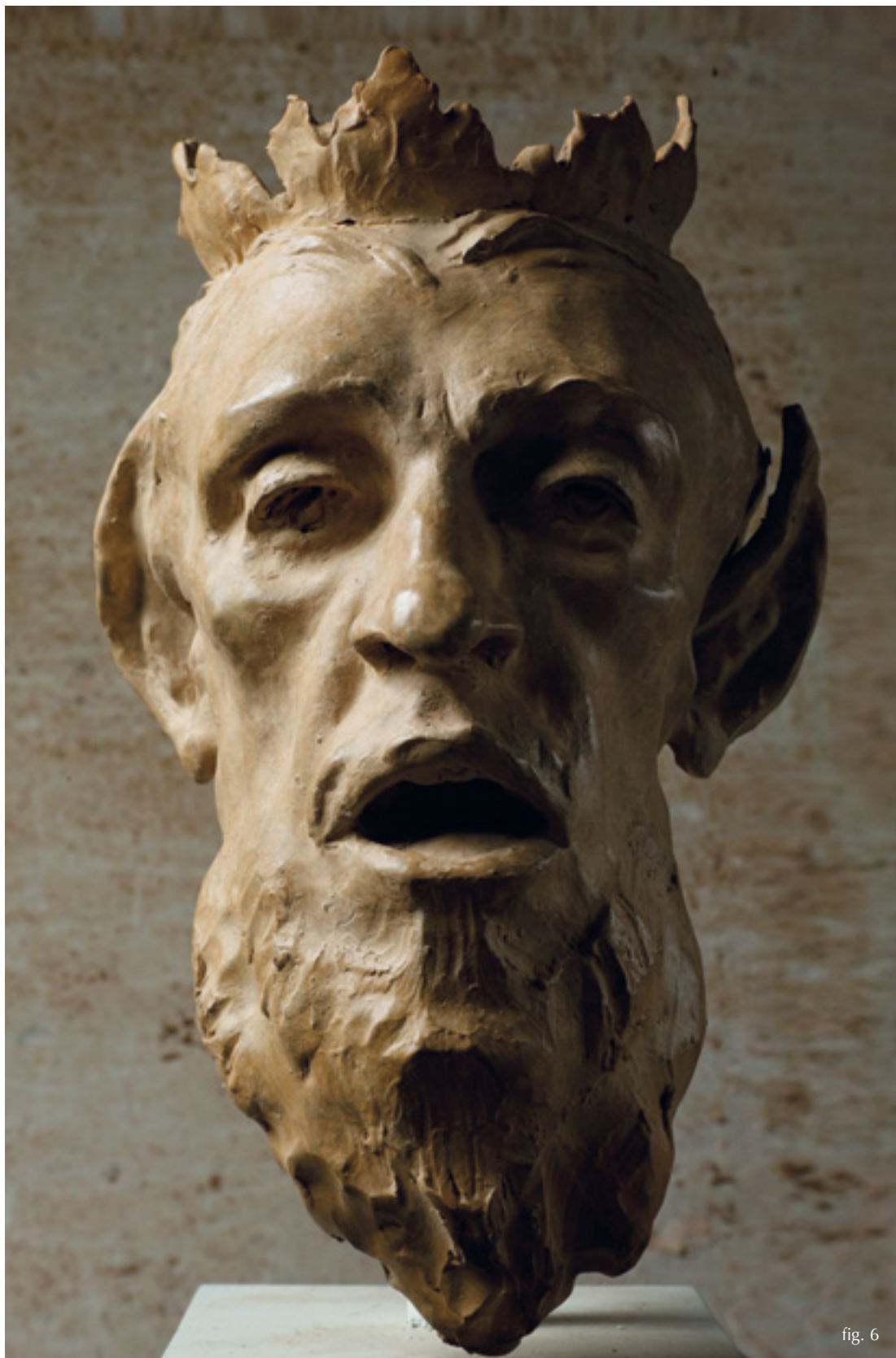


fig. 6

dernier. Alors « Le dieu de Délos [Apollon] ne peut souffrir que des oreilles si grossières, de l'oreille de l'homme conservent la figure. Il les allonge, il les couvre d'un poil grisâtre; elles ne sont plus fixes, et peuvent se mouvoir²³ ». L'expression stupéfaite et simple du souverain ridiculisé par le sort est parfaitement exprimée dans la sculpture en terre cuite de Ettore Greco (fig.5 ; fig.6)²⁴. En s'inspirant du tableau de Tournier, le sculpteur réussit à doter le visage du roi d'une très forte expressivité. L'artiste donne cependant une importance majeure au drame humain de l'homme faible et incapable de s'affranchir de la mesquinerie et des instincts les plus bas. Les paroles d'Ovide s'expriment durement sur le roi : « vulgaire d'esprit et ils avaient encore des idées stupides ». Le mythe raconte en effet qu'après avoir recueilli Silène (divinité sylvestre), ivre et chancelant dans les campagnes de la Phrygie, le souverain rapporta son hôte à son disciple Bacchus qu'il avait nourri. Pour le remercier, Bacchus permit à Midas de pouvoir exaucer un désir. Midas choisit de pouvoir transformer en or tout ce qu'il touchait. Bien que déjà entouré de richesses, le roi eu gain de cause mais il s'aperçut bien vite qu'il ne pouvait plus ni boire ni manger sans que les éléments se transforment en or. Affamé et à bout de forces, lui, le plus riche parmi les mortels, dut implorer le dieu d'être libéré d'un « si funeste présent²⁵ ». Dans d'autres versions du mythe, Midas, profitant de l'ivresse de Silène, emprisonne ce dernier dans sa demeure royale pour lui dérober le secret de sa sagesse²⁶. Il s'agissait peut-être d'un autre stratagème de Midas pour gagner l'honorabilité qu'il n'avait pas mais qu'il affichait avec une barbe de sage ?

Dans la mythologie grecque Silène est un emblème de sagesse, à mi chemin entre l'homme et l'animal, bien qu'il soit souvent confondu avec le satyre, figure frivole de la mythologie connu pour ses amours libertins (fig.7)²⁷. Silène est dévoué à Bacchus et aux orgies. Il est doté de pattes de cheval (ou humaines), de longues oreilles, d'yeux globuleux, d'un nez camus, d'une chevelure épaisse ainsi que d'une longue barbe²⁸ qui souligne l'aspect féroce de la divinité sylvestre. Son

²³ Ovide, *Les Métamorphoses*, XI, 172; trad. G.T.Villenave, Paris, 1806.

²⁴ Ettore Greco, *le Roi Midas*, terre cuite, 2011 ht. 42 cm, 23 x 20 cm ; Ettore Greco, *le Roi Midas avec la couronne*, terre cuite, 2011 ht. 32 cm, 24 x 24 cm, oeuvres inédites.

²⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, XI, 137; trad. G.T.Villenave, Paris, 1806.

²⁶ E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, ed. it. par E.Tetamo, Milano 1997, pp. 653-656.

²⁷ Ettore Greco, *Satyre amoureux*, terre cuite, 2011 ht. 26 cm, 20 x 26 cm.

²⁸ E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, ed. it. par E.Tetamo, Milano 1997, pp. 653-656.

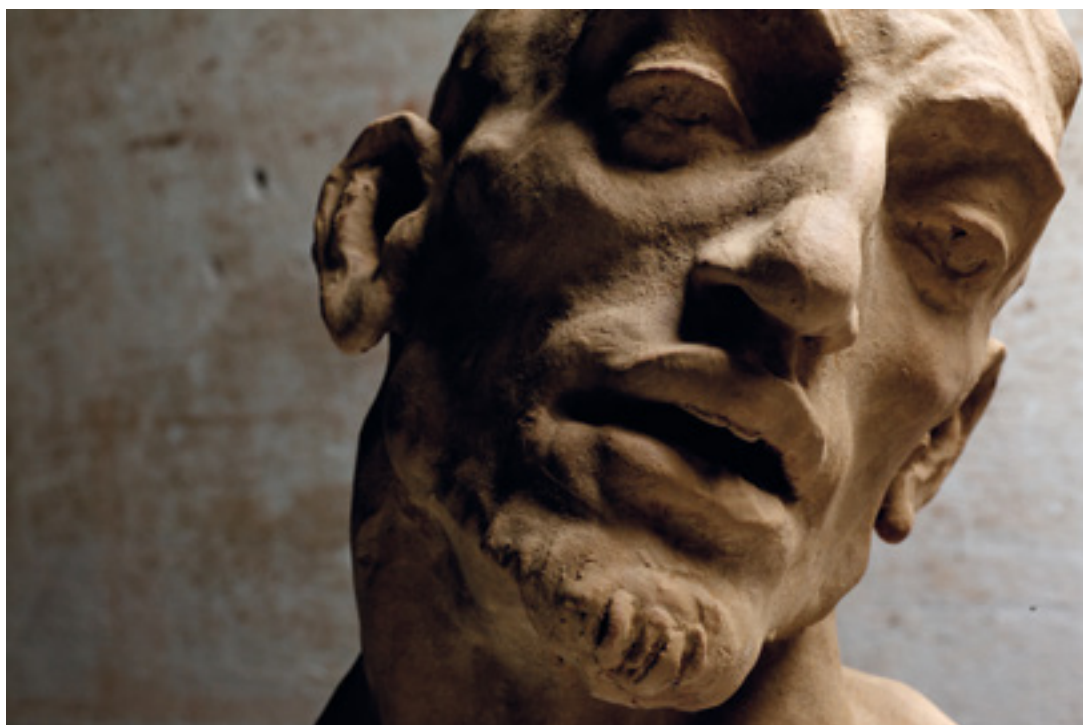


fig. 7

attribut typique est la couronne de lierre agrémentée de pampres qu'il porte sur la tête, entrelacée aux boucles de sa chevelure épaisse. Le caractère décoratif dû au mélange de l'élément « phytomorphe » avec le protomé de Silène, a été retenu par les artistes et représenté sur les objets de prestige, comme on peut le voir sur ce très beau couple de vases néoclassiques en bronze doré (fig.8)²⁹. Les deux œuvres sont attribuées à la manufacture de Pierre Gouthière (Bar-sur-Aube 1732 - Ivry Seine, 1813/1814), ciseleur et doreur de Louis XVI. Les anses ont été substituées par deux têtes du vieux Silène remarquablement modelées. Silène présente un sourire dû à l'ivresse tandis que la barbe tombe, s'enroulant autour des bourgeons de vignes de façon symétrique, à droite et à gauche du corps du vase. Malgré le vice du vin et sa participation assidue aux Bacchanales, Silène a été choisi comme précepteur du jeune Bacchus. Ses dons de sagesse et ses facultés divinatoires sont rapportés dans plusieurs sources dont la plus significative demeure le *Banquet* de Platon, dialogue consacré au thème de l'amour. À travers la voix d'Alcibiade, Platon compare Socrate, philosophe de l'Antiquité par excellence, à la figure de Silène. Lorsque

²⁹ Pierre Gouthière attr. à, couple de vase en bronze doré avec anses en forme de Silène, XVIIIe siècle, ht. 45 cm.



fig. 8

Alcibiade fait l'éloge de Socrate il dit : « Je dis d'abord que Socrate ressemble tout à fait à ces Silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs³⁰, et que les artistes représentent avec une flûte ou des pipeaux à la main : si vous séparez les deux pièces dont ces statues se composent, vous trouvez dans l'intérieur l'image de quelque divinité. [...]Vous voyez combien Socrate témoigne d'ardeur pour les beaux jeunes gens, avec quel empressement il les recherche, et à quel point il en est épris ; vous voyez aussi qu'il ignore tout, qu'il ne sait rien, il en a l'air au moins. Tout cela n'est-il pas d'un Silène ? Entièrement. Il a bien l'extérieur que les statuaires donnent à Silène. Mais ouvrez-le, mes chers convives ; quels trésors ne trouverez-vous pas en lui ! Sachez que la beauté d'un homme est pour lui l'objet le plus indifférent. On n'imaginerait jamais à quel point il la dédaigne, ainsi que la richesse et les autres avantages enviés du vulgaire : Socrate les regarde tous comme de nulle valeur, et nous-mêmes comme rien ; il passe toute sa vie à se moquer et à se railler de tout le monde. Mais quand il parle sérieusement et qu'il s'ouvre enfin, je ne sais si d'autres ont vu les beautés qu'il renferme ; je les ai vues, moi, et je les ai trouvées si divines, si précieuses, si grandes et si ravissantes, qu'il m'a paru impossible de résister à Socrate.³¹ »

Socrate est ici comparé à une divinité sylvestre dont l'aspect extérieur brut et peu soigné, typique d'une existence proche de l'instinct animal, s'accorde avec une intériorité extraordinaire dotée d'une pensée lucide et une grande capacité de pénétration. Les portraits antiques de Socrate qui nous sont parvenus révèlent une certaine ressemblance avec les portraits de Silène³². Ils présentent un visage écrasé et une longue barbe inculte, comme on peut le voir sur le buste conservé au Musée National de Rome³³.

Derrière la laideur « silénique » de Socrate, il y avait donc toute une noblesse divine de la pensée philosophique. Le philosophe, l'une des figures les plus célèbres de la catégorie des barbues dans l'Antiquité, que nous nous plaisons à rappeler dans cette première partie.

Les philosophes sont les seuls personnages du monde grec antique à conserver des barbes incultes³⁴ à l'époque de la Macédoine, c'est à

³⁰ Il s'agit de petites statuettes votives s'ouvrant comme un boîte et révélant des images de divinités.

³¹ Platon, *Le Banquet*, 216D-217A.

³² Sur la ressemblance physique de Socrate et Silène voir aussi Platon, *Théétète*, 143.

³³ Rome, Musée National, copie romaine d'un original grec du IV^e siècle av.J.-C.

³⁴ C. Cecchelli, *Barba*, dans *Enciclopedia italiana di scienze lettere arti*, Roma 1949, vol VI, pp. 111-115, a p. 112.



fig. 9

dire après l'introduction généralisée de l'usage du rasoir³⁵. Leur iconographie canonisée dans le monde antique suscite un nouvel intérêt au XVIIe siècle, lorsque les commanditaires cultivés demandaient aux artistes des images de philosophes. Celles-ci constituaient une alternative valide aux représentations des évangélistes voire un complément intéressant de ceux-ci. Autrefois, les peintures et les sculptures de lettrés, poètes et philosophes servaient à orner, de façon emblématique, les bibliothèques. Cette tradition, qui remontait à la période hellénistique, est rappelée aussi par Pline : « Il ne faut pas omettre ici une Invention nouvelle: maintenant on consacre en or, en argent, ou du moins en bronze, dans les bibliothèques, ceux dont l'esprit immortel parle encore en ces mêmes lieux ; on va même jusqu'à refaire d'idée les images qui n'existant plus; les regrets prêtent des traits à des figures que la tradition n'a point transmises, comme il est arrivé pour Homère. »³⁶

Dans le monde romain le cas de l'empereur Hadrien est assez connu. Dans son journal de voyage daté de 1746, Gibbon, auteur de *Déclin et chute de l'Empire romain*, soutient qu' « il fut le premier empereur à se faire pousser la barbe ; seuls les philosophes et Hadrien la portaient, lui la taillait un peu plus pour s'en distinguer. »³⁷

Cet intérêt nouveau porté aux textes du passé, est présent dans les deux peintures (fig.9)³⁸ de Girolamo Negri dit le Boccia (Bologne, 1648-1718) illustrant trois hommes en discussion animée. Le sujet, difficile à classer parmi les genres de la peinture, pose un certain nombre de questions que soulève Milena Naldi: « Je crois qu'il est impossible de donner un nom à cette série de six têtes d'hommes d'âges divers qui apparaissent tous discutant de façon animée. Ce ne sont pas des saints car aucun d'eux ne porte des traces d'auréoles ou d'attributs significatifs ; ils pourraient être des philosophes antiques mais, de cela, nous n'en avons aucune preuve. Ce ne sont certainement pas des vieux réunis autour d'un verre dans une auberge. Que sont-ils alors ? On pourrait dire qu'ici le peintre a regroupé en chacune des toiles trois typiques têtes de caractère. » D'ailleurs l'auteur rappelle aussi la façon dont « les études récentes ont mis au jour la

³⁵ Athenée. XIII, pp. 564-565.

³⁶ Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, II, 6; Trad M. E. Littré, Paris, 1850.

³⁷ M. Paloscia, "Nemmeno la barba di Adriano sfugge al curioso Gibbon", dans *Viaggio in Italia*, n. 17 (1987), pp. 46-48, à p. 47.

³⁸ Girolamo Negri, dit il Boccia, *Trois têtes viriles*, huiles sur toile, fin XVIIe siècle, 66 x 107 cm; les deux oeuvres portent le même titre et sont de mêmes dimensions; pour la bibliographie voir la note 39.

riche production de « têtes de caractère » de Boccia, dans le sillage inauguré par ses contemporains Pasinelli et par Canuti, sur la base de lointaines ascendances des Carracci »³⁹. Au XVIIe siècle, plusieurs répertoires de reproduction de portraits gravés apparurent. Ils constituaient un moyen de diffusion facile pour les portraits réels ou supposés de philosophes⁴⁰. Cependant, leur faible adhérence aux iconographies antiques, peu faciles à repérer, ainsi que la volonté des artistes à interpréter librement les personnages, fit que, sauvé par quelques physionomies très particulières (par exemple Socrate et le pseudo Sénèque), les reproductions d'après l'antique présentées par les recueils d'estampes se limitèrent aux personnages et à d'autres traits typiques tels la barbe et le manteau. L'éloignement d'un idéal antique bridé par la nécessité de reproductions rigides, permit de créer un type idéal de philosophe et donc de personnifier la sagesse antique. Un idéal qui proposait un modèle de philosophe mendiant et peu glorieux, car le sage renonce aux biens terrestres. L'équation Philosophie = Pauvreté sera si répandue que Cesare Ripa, dans son traité *Iconologie*⁴¹, représente la philosophie comme une jeune fille vêtue avec des haillons, illustrant ainsi les célèbres vers de Pétrarque « Pauvre et nue, va Philosophie ». Cette association devient tellement populaire que Salvator Rosa dans ses satires rappelle les mauvaises mœurs de certains : « [...] pour paraître philosophes, et reconnus comme tels, ils s'en vont par les chemins, grasseyés et dégoûtants, en lambeaux, débraillés, sales et barbus. »⁴².

L'intérêt croissant pour le stoïcisme au XVIIe est probablement à l'origine des penseurs négligés et barbus⁴³. La renaissance de la pensée

³⁹ M. Naldi, notice 16-17, dans *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, par D. Benati, catalogue de l'exposition, («Incontro con la pittura», 16) Fondantico, Bologna, 2008, pp. 72-73; Ferrari remarquait que «vers la fin du siècle la composante d'investigation physiognomique sous-jacente, à laquelle venaient se greffer des intentions naturalistes, et donc en un certain sens scientifiques, soit une intention pour les affects, qui finira par tomber dans l'anecdote des têtes de caractère, sous forme d'exercices d'étude.» (O. Ferrari, «L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia», dans *L'arte*, n. 57 (1986), pp. 105-182, a p. 143).

⁴⁰ Les répertoires étaient très nombreux; parmi les plus connus: Diogenis Laertii, *De vita et moribus philosophorum, libri 10*, Lugduni 1592 (livre du XIIIe siècle publié au XVIe siècle); F. Orsini, *Images et Elogia Virorum Illustrum et Eruditor, ex antiquis lapidibus et nomismatibus, expressa cum annotationibus*, Rome, 1570.

⁴¹ C. Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti e passioni humane*, Rome, 1593, ad vocem.

⁴² *Satire di Salvator Rosa*, avec les commentaires de Anton Maria Salvini, Napoli 1860, p. 81, satire de la Poesie.

⁴³ Il est intéressant de relever que « le peu de soin de la personne et la barbe longue

philosophique à travers le langage artistique est un thème récurrent dans l'histoire de l'art. Les iconographies des vieux philosophes deviennent les icônes d'une pensée et un sujet à réflexion, comme cela se produit dans la sculpture tardive de Giorgio Rossi (S. Piero a Sieve 1892 - Florence 1963). L'artiste représente le philosophe grec Diogène (Sinope 412 av. J-C. – Corinthe 323 av.J-C.) assis, vêtu d'un seul drapé, à la chevelure hirsute et las (fig.10)⁴⁴. À travers son oeuvre Rossi exprimait que « à l'humanité [...] il ne restait qu'à attendre le retour de Diogène, celui de la philosophie antique, moins attirée par la science, moins séduite par la politique et plus proche des désirs véritables de l'homme⁴⁵. » La pensée philosophique de Diogène, dit le cynique, prescrivait en effet le refus total des règles de la société et de ses artifices. Le philosophe était favorable à un retour de l'homme, à la condition naturelle, proche des instincts. À propos de l'aspect extérieur et de la barbe Athénée rappelle comment Diogène, à la vue d'un homme rasé le regarde et dit : « Peut-être que tu reproches à la nature de t'avoir fait homme et non femme ? »⁴⁶.

La barbe comme signe de consécration dans le judaïsme et dans le christianisme

La figure du philosophe et son iconographie telle que nous l'avons décrite, se charge de nouvelles significations avec l'arrivée du christianisme. Dans ce contexte, la figure du saint Jérôme (Stridone Dalmatie vers 342 – Bethléem 419/420), élu Père de l'Église pour ses œuvres de traductions de la Bible en latin, la *Vulgate*, est emblématique⁴⁷. Saint Jérôme, grand connaisseur des philosophes antiques, représente

deviennent synonymes de philosophe, tant est que les représentations des intellectuels – qui n'avaient aucun lien avec les philosophes stoïques – seront, eux aussi, représentés avec ces caractéristiques » (O. Ferrari, "L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia", dans *L'arte*, n. 57 (1986), pp. 105-182, a p. 143).

⁴⁴ Giorgio Rossi (S. Piero a Sieve 1892 - Firenze 1963), *Diogene*, 1939, bronze, ht 32,3 x 40 cm; bibliographie : G. Salvagnini, *Giorgio Rossi un lungo viaggio verso il Novecento*, Pescia 2003, p. 59 ; *Giorgio Rossi. Scultore nel secolo breve*, par S. De Rosa, Florence 2009, pp. 30, 69 ; *Nel segno della Sieve. L'avventura artistica di Giorgio Rossi (1892-1963)*, cat. de l'exposition 16 avril - 12 juin 2011 Pontassieve, par S. De Rosa, Florence 2011, p. 24; Il existe aussi une autre version de la sculpture en terre cuite, plus petite : Giorgio Rossi (S. Piero a Sieve 1892-Florence 1963), *Diogene*, terre cuite, ht 29 cm, publiée dans *Le voci di dentro. La scultura di Giorgio Rossi*, cat. exposition 4 novembre-4 décembre Florence par S. De Rosa, Rufina (Fi) 2010, p. 59.

⁴⁵ *Giorgio Rossi. Scultore nel secolo breve*, par S. De Rosa, Florence 2009, p. 30

⁴⁶ Athénée, *Deipnosophia* XIII, 565°.

⁴⁷ D. Attwater, *Vite dei santi*, Asti 1995, pp. 152-153.



fig. 10

un moment d'équilibre précoce durant laquelle la dimension religieuse de l'ascèse de la recherche de Dieu n'a pas encore modifié la recherche savante et philosophique. Le retrait du monde de saint Jérôme pour vivre une dimension ascétique dans le désert, démuni et pauvre, évoque un échange d'attributs qui rejoint le philosophe grec, lui aussi conduit à mener une vie d'ermitte pour se consacrer à la recherche de la sagesse. Sur le plan extérieur, le lourd manteau du philosophe est littéralement devenu le vêtement de l'ermitte et du moine. La représentation du saint conserve en effet une proximité du modèle



fig. 11



fig. 12 du sage philosophe grec dans la mutation même qu'elle subit sous l'influence du modèle ascétique et du martyr chrétien. Le portrait de saint Jérôme est à situer à un moment précis de l'histoire : un visage vieux qui pourrait être celui d'un philosophe de l'Antiquité, serein ou légèrement marqué par le doute, prenant la pose de la méditation spirituelle caractéristique⁴⁸.

La toile de Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino (Cento 1591 - Bologne 1666) se concentre sur l'aspect ascétique du personnage, marqué par ses années d'isolement (fig.11)⁴⁹. La longue barbe et le manteau rappellent l'iconographie classique du philosophe tandis que la pierre serrée dans la main droite est l'instrument avec lequel le saint se battait le torse en signe de pénitence. Chez Ettore Greco (fig.12 ; 13)⁵⁰, le tourment du saint devient une souffrance physique.

⁴⁸ E. Kantorowicz, *Selected Studies*, Augustin 1965, cit. dans J. Claude Monod, *Face à la mort*, dans *Portraits de la pensée*, catalogue d'exposition Palais des Beaux-Arts, Lille, 11 mars-13 juin 2011, sous la direction d'Alain Tapié et Régis Cotentin, Chaudun, 2011, pp. 92-93, à p. 92.

⁴⁹ Guercino, *San Girolamo*, huile sur toile, XVIIe siècle, 60x49 cm; oeuvre inédite.

⁵⁰ Ettore Greco, *San Girolamo penitente*, terre cuite, ht. 38 cm; 45x30 cm; Ettore Greco, *San Girolamo*, terre cuite, 2011 ht. 32 cm; 20x23 cm; oeuvre inédite.

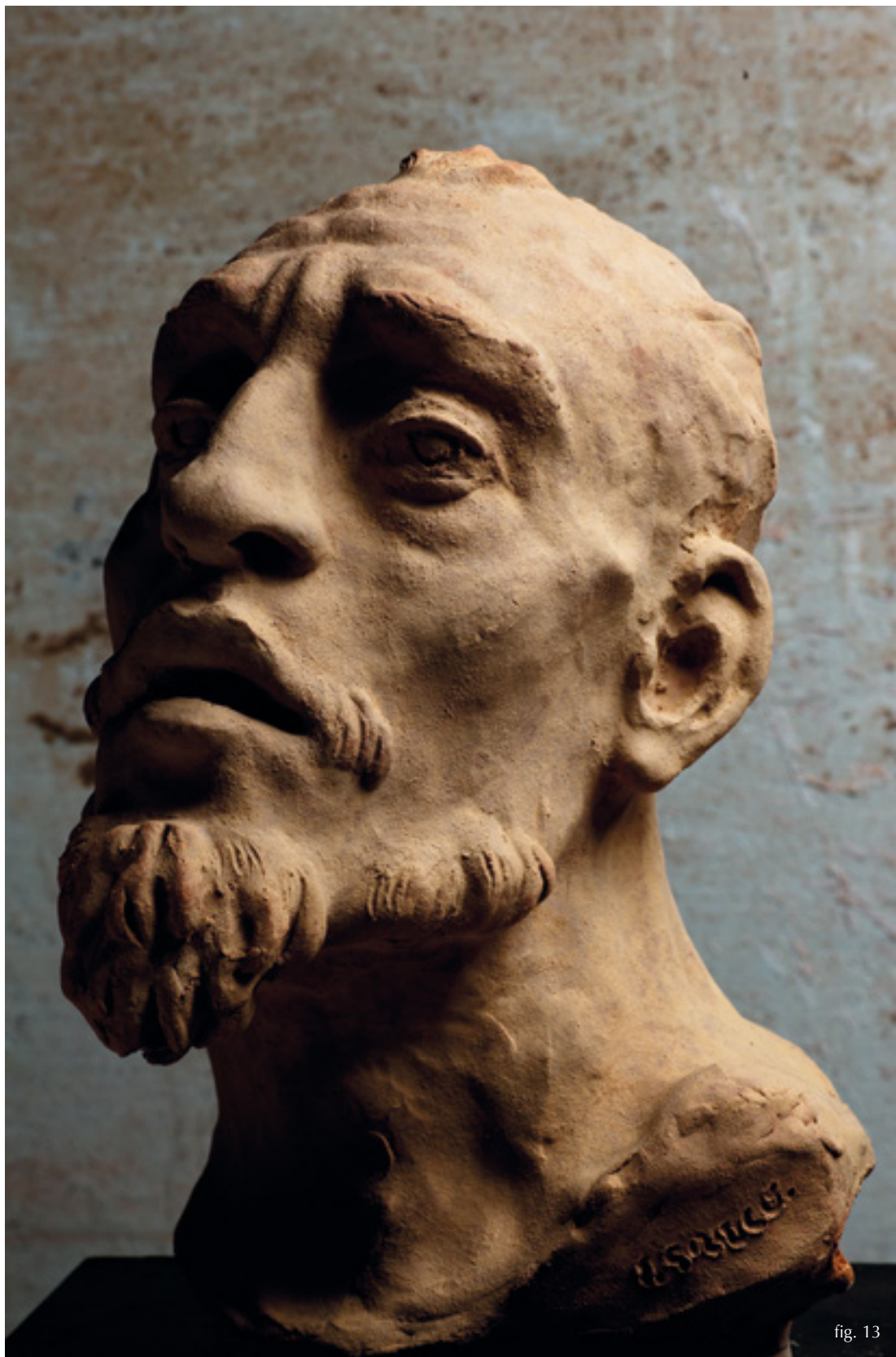


fig. 13



fig. 14

Âme et chair sont à l'unisson pour pénétrer le mystère de la lumière divine. Saint Jérôme ressent la souffrance provoquée par les limites humaines du corps et de la raison, seuls instruments imparfaits que Dieu lui a concédé dans sa recherche de l'Infini et de la Vérité. D'interprétation différente, l'œuvre de Giovan Battista Carlone (fig.14)⁵¹ met en avant le rôle d'exégète du saint. Jérôme a détaché la

⁵¹ G. B. Carlone (Genova 1603-1683/1684), *San Girolamo*, huile sur toile, XVIIe siècle 123x96 cm; publié dans A. Gesino, notice n. 4 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti, M. Nobile, Bologna 2009; J. T.

plume du manuscrit qu'il est train de rédiger et lève son regard vers le ciel. La lumière qui l'illumine magistralement descendant des cieux, sculpte sa silhouette. Le regard du saint semble s'y perdre et y trouver la Vérité cherchée à travers les Écritures Saintes avec opiniâtreté. Dans le petit cadre (fig.15)⁵² de Domenico Mona (Ferrare vers 1550 - Parme vers 1602), la scène est davantage articulée: à travers la lumière divine invoquée par le saint en méditation, la Vierge à l'Enfant apparaît. Le saint agenouillé détourne les yeux du crucifix, tournant le corps à la silhouette allongée, vers la vision mystique. Dans cette représentation du XVIe siècle, le saint est accompagné de nombreux attributs que les artistes et la dévotion populaire lui ont attribués au cours des siècles. Dans le fond de la composition se trouve une séquence historiée illustrant, en monochromie, le départ de Jérôme du couvent dans lequel le saint vivait depuis l'arrivée d'un lion. Le fauve s'était rapproché des frères à cause d'une patte boiteuse et saint Jérôme s'était aperçu qu'une épine était à l'origine du mal de la pauvre bête. En la soignant, il obtint sa reconnaissance⁵³. Le lion est en effet représenté aux pieds du saint, lui aussi attiré par la soudaine apparition divine. À droite de la composition se trouve le chapeau rouge cardinalice - anachronisme éclatant puisque le statut de cardinal ne sera instauré qu'à partir de l'an 1000 - attribué au saint pour son importance en tant que Père et Docteur de l'Église. La présence de la Bible ouverte symbolise la proximité du saint avec l'étude des Écritures. Le crucifix, la pierre dans la main droite et le crâne signent les réflexions permanentes et profondes du saint sur la mort.

L'ensemble de ces œuvres est marqué par le soin avec lequel les artistes décrivent la barbe. Guercino parcourt une échelle chromatique entière pour la représenter, du blanc au gris en passant par des nuances violettes ; sa barbe moelleuse invite le spectateur à la toucher. Celle de Monia, plus travaillée, est divisée en boucles qui évoquent la forme des flammes, et allonge avec élégance le visage du saint. Chez Carlone, la barbe est illuminée de touches rapides qui semblent refléter la lumière divine dont le saint est investi. L'attention accordée par les artistes pour cet attribut sous-entend une signification dont les origines remontent à la culture juive. Dans le cas de la barbe de saint Jérôme, penser à une simple adhésion au modèle du philosophe

Bonticock, notice n. 48, dans *Portraits de la pensée*, cat. Exposition Palais des Beaux-Arts de la ville de Lille, 11 mars-13 juin 2011, sous la direction d'A. Tapié et R. Cotentin, Chaudun, 2011, p. 203.

⁵² Domenico Mona, *San Girolamo con la Vergine*, huile sur toile, 55,8 x 40,5 cm; bibliographie : G. Frabetti, *L'autunno dei manieristi*, Ferrara 1978, p. 65.

⁵³ J. da Varaggine, *Leggenda aurea*, trad. par C. Lisi, Firenze 1984, II, p. 666.



fig. 15

grec, ne satisfait pas la complexité sémantique que la barbe assume sur le visage du saint. En effet, plusieurs écrits du saint rapportent la nécessité pour l'homme de foi de laisser pousser cet élément viril. La barbe est le signe de qui se consacre à la vie contemplative, en renonçant aux vanités terrestres⁵⁴. Jérôme écrit dans une lettre : « chaînes, impuretés, chevelure longue ne sont pas les enseignes de qui porte le diadème mais de qui pleure⁵⁵ ».

L'acte de se raser est jugé de façon très négative :

« Les rasés sont les faux prophètes à qui l'on ôte ce qu'ils ont de viril ; qui les rase est le vrai prophète membre de l'Église car il est indigne de porter la barbe, ornement d'éloquence, pour qui ne possède pas la parole prophétique. »⁵⁶

Et encore :

« D'ailleurs le Seigneur veut que ses prêtres aient les cheveux de la sainteté perpétuelle et veut couvrir leurs têtes, non pas avec un voile extérieur, mais avec la chevelure naturelle, non par beauté et luxure mais par l'honnêteté ; [...] La tête de l'homme est Christ, tête que le pécheur méprise et écrase, et , pour ainsi dire, que le rasoir rase en emportant la beauté⁵⁷. »

Saint Jérôme tire ces convictions des Saintes Écritures où le Code de Sainteté prescrit explicitement : « Ne vous taillez pas les cheveux en rond sur les côtés de la tête et ne vous rasez pas les côtés de la barbe⁵⁸. »

« La barbe est le trait d'union à travers lequel Dieu fait descendre sur l'homme son divin onguent⁵⁹. »

⁵⁴ G. Bormolini, *L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli*, dans « Rivista ascetica e mistica », 2 (2003), pp. 1-15, à p. 6; sur la symbolique de la barbe dans le milieu monastique voir G. Bormolini, *La barba di Aronne. I capelli lunghi e la barba nella vita religiosa*, Firenze 2011.

⁵⁵ Saint Jérôme, *Letf. XVII*, 2.

⁵⁶ Saint Jérôme, *Commento a Esaia VI*, 15 dans G. Bormolini, « L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli », dans *Rivista ascetica e mistica*, 2 (2003), pp. 1-15, à p. 12.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Le Lévitique* 19, 27; cfr. 21; il n'était admis de se raser qu'en cas de lutte (*Jérémie* 41, 5; 48, 37).

⁵⁹ G. Bormolini, « L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli », dans *Rivista ascetica e mistica*, 2 (2003), pp. 1-15, à p. 12.

« [...] C'est une huile excellente sur la tête,
qui descend sur la barbe,
qui descend sur la barbe d'Aaron,⁶⁰
sur le col de ses tuniques.
C'est la rosée de l'Hermon,
qui descend sur les hauteurs de Sion;
là, Yahvé a voulu la bénédiction,
la vie à jamais⁶¹. »

Saint Jérôme en commentant ce psaume affirme que l'huile divine représente la sanctification divine. Celle-ci coule le long de la tête - c'est-à-dire Dieu - et sur la barbe, signe de l'humanité parfaite ou bien du Christ, pour ensuite couler sur les vêtements qui matérialisent l'homme, imparfait⁶².

La perte de la barbe est l'une des pires ignominies que Dieu utilise comme menace si son peuple lui désobéit⁶³ :
« En ce jour-là, le Seigneur rasera avec un rasoir loué
au-delà du fleuve avec le roi d'Assur⁶⁴
la tête et le poil des jambes,
et même la barbe, il l'enlèvera⁶⁵. »

Porter la barbe et les cheveux longs signifiait se consacrer au Seigneur et le respecter et c'est bien pour cela que les personnages de l'Ancien Testament sont représentés barbus et chevelus. Loth ne fait pas exception. Dans le tableau de Pietro Testa (Lucques 1611 – Rome 1650)⁶⁶ il est représenté durant la *Fugue de Sodome en flammes* (fig.

⁶⁰ Grand prêtre des Hébreux, connu aussi pour la longueur proverbiale de sa barbe.

⁶¹ La Bible, Psaume 133.

⁶² Jérôme, *Commentaire aux psaumes*, 132; cfr. G. Bormolini, « L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli », dans *Rivista ascetica e mistica*, 2 (2003), pp. 1-15, à p. 12; voir aussi G. Bormolini, *La barba di Aronne. I capelli lunghi e la barba nella vita religiosa*, Firenze 2011.

⁶³ G. Bormolini, « L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli », dans *Rivista ascetica e mistica*, 2 (2003), pp. 1-15, à p. 12.

⁶⁴ Les Assuriens étaient ennemis du peuple d'Israël.

⁶⁵ Isaïe, 7, 20; voir aussi Michée 1, 16.

⁶⁶ Le tableau contient le monogramme de l'artiste, composé d'une sorte de T majuscule mélangé avec la boucle d'un P, derrière lequel se distingue assez nettement "ietro". Le monogramme de l'artiste est déjà connu de la critique. Il est utilisé dans diverses oeuvres et permet justement de compter ce tableau parmi le *corpus* de cet artiste extraordinaire, une nouvelle découverte, pour un peintre qui attend au-



16)⁶⁷. L'homme à la barbe grise, épaisse et moelleuse, se dépêche de conduire à l'abri sa famille de la destruction de la cité voulu par Dieu, écoeuré par l'impiété de ses habitants. Au second plan, on entrevoit une silhouette fine, grise, représentant la femme de Loth transformée en statue de sel pour avoir enfreint les volontés de Dieu en se retournant vers la ville durant la fuite⁶⁸.

fig. 16

Dans cette œuvre, la palette réduite, limitée à quelques couleurs

jourd'hui encore d'être réévalué.

⁶⁷ Pietro Testa dit Lucchesino, *L'Incendie de Sodome*, huile sur toile, 54 x 66 cm; oeuvre inédite.

⁶⁸ *Livre de la Genèse*, 19, 15.

sombres, met en avant l'habileté du peintre dans la modulation des lumières et des ombres, pour un scénario saturé et sans solution de continuité entre ciel et terre. La narration est confiée à la haute sensibilité de l'artiste, capable de recueillir, malgré l'utilisation prédominante de passages monochromes, les détails des lueurs de l'incendie du fond de la composition et la réverbération de la lumière nocturne sur les feuilles au premier plan⁶⁹.

Par ailleurs, l'*Ancien Testament* rappelle que, parmi les Hébreux, ceux qui se distinguaient par leur observation rigide des normes du Code de sainteté étaient les naziréens, les « consacrés », qui attribuaient une importance particulière aux cheveux. L'exemple le plus connu est sûrement celui de Samson.

La mère de Samson était stérile jusqu'au jour où un ange apparut, lui annonçant : « [...] tu vas concevoir et tu enfanteras un fils. Le rasoir ne passera pas sur sa tête, car l'enfant sera nazir de Dieu dès le sein de sa mère. C'est lui qui commencera à sauver Israël de la main des Philistins⁷⁰ » le peuple qui, depuis près de quarante ans, dominait les Hébreux. Samson était en effet doté d'une force extraordinaire que Dieu lui avait transmise à travers la chevelure. Mais Dalila, la femme dont Samson s'était épris, complice des Philistins, « endormit Samson sur ses genoux, appela un homme et lui fit raser les sept tresses des cheveux de sa tête. Ainsi elle commença à le dominer et sa force se retira de lui. [...] Yahvé s'était retiré de lui⁷¹. »

Les cheveux longs et la barbe ne peuvent pas ne pas rappeler le visage du Christ, le visage de Dieu fait homme. Au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne, il n'existait pas un modèle unique pour représenter le visage du Christ mais toute une série d'images du Sauveur coexistaient. Il était représenté jeune, aux airs du dieu Apollon mais aussi comme un homme mature et barbu. Grabar soutenait que le « Christ imberbe se conformait à l'art gracieux et superficiel de l'âge impérial [...] tandis que les images du Christ barbu [...] semblaient dénoter un souci de réalisme », plus proche de la vérité historique du Christ sémite⁷². C'est à peu près à l'époque justinienne que se développe

⁶⁹ Dans ses oeuvres Pietro Testa privilégie les scènes en plein air, avec des cieux ténébreux, des ombres boisées et des heures vespérales ; l'atmosphère y est hallucinante et visionnaire (L. Vertova, *Ricordando Pietro Testa, il Lucchesino*, in *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, par A. W. A. Boschloo, E. Grasman, Firenze 2002, pp. 121-130) tout comme dans la présente oeuvre où la vraie protagoniste semble être la nature sauvage et violente, tandis que les quatre personnages jouent un rôle secondaire.

⁷⁰ *La Bible, le Livre des Juges*, 13, 5.

⁷¹ *La Bible, le Livre des Juges*, 16, 19-20.

⁷² A. Grabar, *Le vie della creazione dell'iconografia cristiana*, Milano 1983, p. 150.

une typologie d'images répondant à des codes précis. L'origine de ces codes iconographiques est probablement à situer dans le monde oriental où ils ont connu une extension progressive en Occident, jusqu'à constituer des modèles universellement acceptés. Quelques spécialistes ont aussi émis l'hypothèse que la typologie iconographique des sourcils, amples et soignés, de la longue arête du nez mais surtout de la présence de la barbe et des longs cheveux qui tombent de façon symétrique sur les épaules, soit une conséquence de la diffusion de l'image du Suaire. Le Lin Sacré dont les premiers témoignages en Occident remontent, selon certaines sources, au XI^e siècle, mais attesté à partir du XIII^e siècle, il pourrait s'agir du Mandylyon oriental, connu des sources et des artistes dès le VI^e siècle⁷³.

Sans entrer dans les considérations compliquées qui ont porté à l'affirmation de cette ultime iconographie, et ne pouvant pas faire appel aux sources – par ailleurs assez confuses sur l'aspect extérieur de Jésus⁷⁴ - aux fins de notre discours il est intéressant de rapporter les paroles de Bacci : « Selon Epiphane de Salamine (évêque et écrivain palestinien ayant vécu entre 315 et 403 environ) ceux qui privilégiaient le profil de la barbe et des cheveux longs étaient surtout les membres de la communauté [...] qui maintenaient des liens étroits avec la tradition juive et qui associaient cet aspect avec celui des personnes dévotes à Dieu selon la praxis insituitee par Dieu sur le Sinaï, dans le naziréat. [...] Même si Epiphane jugeait l'association avec l'aspect des naziréens une forme de représentation impropre et inacceptable – bien qu'elle ait conditionné l'aspect d'autres personnages tels saint Jean-Baptiste ou saint Jacques –, elle avait le mérite de visualiser efficacement le rôle du Christ consacré au Seigneur depuis le ventre de la mère⁷⁵ ».

Dans le tableau de Gaspare Landi (Plaisance 1756 – 1830), représentant de premier ordre du néoclassicisme italien, la scène *Noli me tangere*, tirée des Évangiles⁷⁶, Jésus ressuscité apparaît à Marie Made-

⁷³ F. Manservigi, *La Sindone tra passato e futuro. Il volto di Cristo nell'iconografia e l'uomo della Sindone*, Mémoire de maîtrise en Archeologia e Culture del Mondo Antico, Università degli Studi di Bologna, Rel. Prof.ssa R. Budriesi, Bologna, a.a. 2009-2010, pp. 114-120. L'étude est accompagnée d'une ample bibliographie sur le sujet.

⁷⁴ Voir par exemple l'Évangile selon saint Jean: « Nul n'a jamais vu Dieu ; le Fils unique, qui est tourné vers le sein du Père, lui, l'a fait connaître. » (Jean, 1, 18), c'est-à-dire que la contemplation du Père était rendue possible par la forme du Fils de Dieu incarné.

⁷⁵ M. Bacci, « Alla ricerca del volto di Cristo », dans *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, cat. expo. Venaria, 1 avril -1 août 2010, par Timothy Verdon, Cinisello Balsamo 2010, pp. 91-95.

⁷⁶ Jean, 20, 11 et suivantes ; Marc 16, 9.



fig. 17

leine (fig. 17)⁷⁷. Pour la représentation du Christ, le peintre a choisi un visage conforme aux traits distinctifs auxquels les fidèles, aussi bien catholiques qu'orthodoxes, ont été habitués durant de nombreux siècles. Les fidèles ont associé à la figure du Sauveur ces traits particuliers que les arts figuratifs ont interprété dans une série infinie de représentations, tandis que le corps assume la pose à l'antique de la sculpture de l'Apollon Belvédère⁷⁸. Le visage « sémite », adouci et modelé par les prototypes de culture ombrienne⁷⁹, s'accorde parfaitement avec un physique jeune, harmonieux et à l'incarnat immaculé, à l'exception de la légère blessure à la côte qui apporte une chaleur sanguine au corps « marbré » du dieu païen.

On relève de façon suggestive la manière dont Landi a su, même involontairement, fondre deux composantes iconographiques qui ont caractérisé l'image du Christ au cours des premiers siècles. En effet, la lente et difficile définition de l'effigie avait vu cohabiter, du moins jusqu'à l'époque de Justinien, le modèle apollonien et le modèle barbu avec les cheveux longs. Le débat sur l'affirmation de l'iconographie du Christ était certainement étranger à Landi qui pour l'exécution de l'œuvre s'est limité à reproduire l'iconographie canonisée du visage barbu, en la rapprochant selon le goût de l'époque, à la sculpture antique de l'Apollon. Il semble évident que ce sont les principes du néoclassicisme, avec une imitation de la nature façonnée par la forme de l'art antique, qui ont dicté la forme de l'œuvre de Landi; le modèle antique considéré alors comme une voie unique pour rejoindre le modèle de la beauté idéale⁸⁰.

⁷⁷ Gaspare Landi, *Noli me tangere*, huile sur toile, fin XVIIIe - début XIXe siècle, 97 x 70 cm; pour la biographie voir la note suivante.

⁷⁸ S. Grandesso, notice n. 17 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ À partir du XIXe siècle, le débat sur l'inadéquation du lexique figuratif classique pour la représentation des sujets sacrés éclate au sein du milieu des artistes néoclassiques. Pour des raisons de cohérence par rapport au sujet traité et d'espace, nous ne pouvons pas rendre compte dans le présent essai la complexité de ce débat. Toutefois, il sera utile de rappeler que l'un des grands médiateurs entre l'art des sentiments et l'ordre du *Beau idéal*, est l'art de Canova, chez qui Landi puise pour réaliser la figure de sa Marie Madeleine. Pour reprendre les paroles de Marin: « Joué sur la ligne subtile de l'équilibre entre la marche bouleversante des affects et le calme souverain de l'autocontrôle [...] l'art de Canova semblait pouvoir garantir aux contemporains un passage naturel de l'expérience néoclassique vers un spiritualisme moderne : la nature hautement individualisée et la profonde introspection émotive des protagonistes de ses œuvres répondaient aux exigences contemporaines d'intériorisation du sentiment religieux, tandis que la parfaite gestion formelle protégeait l'artiste d'un extrémisme conceptuel qui aurait condamné la qualité esthétique. » (C. Marin, « Fare del Laocoonte un martire della nostra religione? » La tematica sacra nella critica d'arte del primo Ottocento », dans *Le arti a confronto con il sacro. Me-*

Demeure le fait que la figure christologique, à la lumière de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, rappelle certaines contaminations suggestives entre culture gréco-romaine et tradition juive.

Il en est de même pour l'art contemporain qui reste débiteur des iconographies du passé dans ses représentations de la figure du Christ. Flavio Caroli relève en effet que, d'un point de vue physiognomique, le visage de Jésus qui prévaut dans l'art moderne n'est autre que celui cristallisé au fil des siècles. Le Christ se caractérise par la barbe, symbole de souffrance, autorité et esprit de transgression, et les traits du Moyen-Orient en hommage aux consciences historiques modernes qui recherchent une adhésion au récit évangélique. À partir du XXe siècle, « la grande machine imaginative », par rapport à la figure de Jésus, s'est mise en branle, en particulier dans le cinéma et dans la photographie, en faisant un large usage de la peinture du passé.⁸¹ Dans cette peinture digitale de Mataro da Vergato (fig.18)⁸², *Le Baptême du Christ* tire sa structure de composition des peintures du *Quattrocento* et du *Cinquecento*⁸³ : le Christ placé au centre de la composition, immergé jusqu'aux chevilles dans les eaux du Jourdain, reçoit l'eau bénite par saint Jean-Baptiste, vêtu d'une peau. Cependant, l'étroite adhésion à l'iconographie traditionnelle de la scène est bouleversée par le choix des modèles opérés par l'artiste. Il s'agit de personnes réelles qui, reproduites avec véracité par la photographie, confèrent au Christ et au saint toute leur humanité et sensualité. L'idée d'insérer comme modèles des personnes réelles, non épurées par un idéal esthétique, puise ses racines dans la grande peinture de Caravaggio que Mataro regarde⁸⁴. Toutefois, l'artiste n'actualise pas la

todi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare, Atti delle Giornate di Studio Padova 31 maggio-1 giugno 2007, par V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009, pp. 177-185, p. 181).

⁸¹ F. Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2011, pp. 94-95.

⁸² Mataro da Vergato, *Battesimo tramontano* (2001), Impression digitale sur toile encadrée, 160 x 118 cm, pièce unique; bibliographie: *Il nudo: fra ideale e realtà: dal neoclassicismo ad oggi*, cat. expo. Galleria d'Arte Moderna Bologna 22 janvier au 9 mai 2004, Firenze 2004, p. 206 ; Mataro da Vergato, *Mataro da Vergato. Digital Painter*, Vergato (Bo) 2005; F. Gualdoni, *Nudo maschile*, Milano 2008, p. 41; P. Weiermair, *Mataro da Vergato. Mythology of the sacred*, Alessandria 2009, pp. 48-49 ; L. Scabas, "Riflessi digitali", dans *Babilonia*, n. 218 (marzo 2003), pp. 40-43; V. Patanè, "La nuova pittura", dans *Pride*, n.89 (2006), pp. 1-47, à p. 47 ; P. Perseu, "Exhibition Mataro da Vergato", dans *Pier magazine*, 01 (2007), p. 11.

⁸³ L'œuvre a été comparée par Gualdoni au tableau de Perugino, *Le Baptême du Christ*, 1498-1500, huile sur toile, 30 x 23,3 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum (F. Gualdoni, *Nudo maschile*, Milano 2008, pp. 40-41).

⁸⁴ P. Weiermair, *Mataro da Vergato. Mythology of the sacred*, Alessandria 2009, pp. 5-6.



scène ou les vêtements des protagonistes comme le fait Merisi, il nous renvoie plutôt aux sentiments et aux physionomies contemporaines⁸⁵. fig. 18

⁸⁵ Cfr. l'opinion de Caroli dans le film *L'Évangile selon Matthieu* de P. P. Pasolini (1964), dans F. Caroli, *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2011, pp. 94-95.



fig. 19

Sur l'image du Maître, l'art a souvent calqué celle des disciples. Les sources sont cependant avares de descriptions, même si Hésigippe réfère à propos de l'apôtre Jacques qu'il portait la barbe et de longs cheveux à la manière des naziréens⁸⁶. Il en est ainsi aussi pour saint Jean évangéliste, représenté par Alessandro Turchi dit l'Orbetto (Vérone 1578 – Rome 1649). Ici le saint n'entre dans aucune catégorie de portraits bien définie (fig.19)⁸⁷. Nous savons que saint Jean est l'apôtre « que Jésus aimait », présent dans tous les épisodes importants de la vie du Christ, le seul à assister à la Crucifixion. Son jeune âge signalé par les récits évangéliques a souvent été un prétexte pour le représenter imberbe, en particulier lorsqu'il se trouve en compagnie d'autres disciples⁸⁸. Cependant, dans la présente œuvre, l'apôtre est représenté en train de rédiger son Évangile, après la mort du Christ. Par conséquent, le choix de le doter d'une barbe discrète et élégante, similaire par rapport à celles qui sont en vogue entre le XVIe et le XVIIe siècle est peut-être lié à la maturité atteinte par l'apôtre et par son rôle éminent de rédacteur d'un évangile. D'ailleurs Cassiodore rappelait autrefois la barbe, de façon explicite, comme attribut de la virilité apostolique : « Les apôtres font bien à parler de la barbe puisqu'elle est le signe de la plus vigoureuse virilité qui reste apprêtée, fixée sous la tête à laquelle elle appartient. Les apôtres en effet, une fois les nombreuses passions surmontées par don divin, se présentent en hommes solides : mais tout en conservant les règles qu'ils ont reçu du Seigneur, ils démontrent qu'ils demeurent sous leur chef⁸⁹.

Les vicissitudes de la barbe dans l'hagiographie n'ont pas toujours été linéaires. L'iconographie de certains saints a d'ailleurs été un terrain de querelle politique, comme cela s'est produit pour le menton de saint François. Que le saint porte la barbe, cela nous est confirmé par Tommaso da Celano qui l'avait connu et les nombreuses représentations du XIIIe siècle du saint : depuis l'image de Subiaco, à celle de Margherito d'Arezzo entre autres, où saint François est présenté avec

⁸⁶ *Storia eccl.* II, XXIII,5; dans G. Bormolini, « L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli », dans *Rivista ascetica e mistica*, 2 (2003), pp. 1-15, à p.5 note 42.

⁸⁷ Alessandro Turchi dit l'Orbetto, *San Giovanni Évangéliste*, huile sur toile, XVIIe siècle, 97,7x72,3 cm; peinture inédite.

⁸⁸ Signalons la *Dernière cène* de Leonardo da Vinci conservée dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie à Milan.

⁸⁹ Magnii Aurelii Cassiodori, *Expositio psalmodum*, 71-150, Brepols 1958, psaume n. 123.

le visage ovale caractérisé par la tonsure et la barbe brune.

Seules quelques années après sa mort, dans le lieu qui plus que tout autre devait rappeler la véritable histoire de ses aventures terrestre, c'est-à-dire dans la Basilique inférieure d'Assise, le saint est représenté parfaitement rasé sur les fresques.

La présence ou l'absence de la barbe sur le visage du saint était devenu, selon Bellosi, un argument de disputes entre deux factions diverses : les franciscains « spirituels », *pro barba* et en en faveur de la pauvreté, et les « conventuels » soutenus par le pape et la riche bourgeoisie, qui préféreraient une image du saint plus « édulcorée », civilisée et rasée. Les aspects politiques et financiers de cet événement ne concernent pas le présent sujet, toutefois, il est important de comprendre pourquoi et comment l'idée de l'homme barbu, en tant que personne suspecte, malhonnête, de mauvaise réputation et peu civile, s'était diffusée au XIIIe siècle. La barbe sera considérée tellement impure que le prêtre lui - même devait être rasé ; en trempant les lèvres dans le calice durant l'Eucharistie, il aurait certainement contaminé le vin par le contact de ses moustaches⁹⁰. Cependant ce fait, à mi-chemin entre l'histoire dévotionnelle, la politique et les us, reste circonscrit au XIIIe siècle étant donné que l'image du saint a été maintenue cohérente, aux dires des sources, jusqu'à nos jours. Dans l'œuvre contemporaine de Mataro da Vergato (fig.20)⁹¹ on voit un saint François, transporté par l'extase divine, portant une coiffure « médiévale » et une barbe en collier très soignée.

La barbe dans l'art du portrait, entre choix esthétique et idéologique

Le portrait est un indicateur des modes et des tendances qui ont signé chaque époque. Les attributs et les visages des personnages représentés peuvent donc nous fournir des prétextes intéressants pour comprendre quelle pourrait être l'approche de l'homme avec son ornement viril au menton.

À partir du XIIIe siècle, jusqu'aux premières années du *Cinquecento*, la barbe tombe dans l'oubli, c'est pourquoi, les représentations pictu-

⁹⁰ L. Bellosi, « La barba di san Francesco. Nuove proposte per il problema di Assisi », dans *Prospettiva*, 22 (1980), pp. 11-34, a pp. 11-14.

⁹¹ Mataro da Vergato, *S. Francesco Strip-tease Benedetto* (2003), Estampe digitale sur toile encadrée, 170 x 118 cm; pièce unique; bibliographie; Mataro da Vergato, *Mataro da Vergato. Digital Painter*, Vergato (Bo) 2005; P. Weiermair, *Mataro da Vergato. Mythology of the sacred*, Alessandria 2009, pp. 42-45; J. Turner, "Saint alive" dans *Blue*, n. 50 (2004), p. 14 ; V. Patanè, "La nuova pittura", dans *Pride*, n.89 (2006), pp. 1-47, à p. 47 ; P. Perseu, "Exhibition Mataro da Vergato", dans *Pier magazine*, 01 (2007), p. 11.



rales deviennent particulièrement éloquentes.

fig. 20

Entre le XVe siècle et les premières années du XVIe siècle, l'art du portrait nous révèle combien la barbe était peu diffusée. À titre d'exemples éminents, Laurent Le Magnifique se fait représenter imberbe dans les fresques de Benozzo Gozzoli au Palazzo Medici Riccardi à Florence, tout comme Sigismondo Malatesta dans les fresques du Tempio Malatestiano de Rimini par Piero della Francesca, mais aussi la cour des Gonzaga dans la *Camera picta*, peinte par Mantegna au Palazzo Ducale de Mantoue, et Federico da Montefeltro dans le tableau de Just de Gand conservé à la Pinacoteca Nazionale d'Urbino.

Les hommes de pouvoir et leur cour faisaient donc grand usage du rasoir, tout comme les artistes : Botticelli dans son autoportrait glis-

sé parmi les personnages du retable de l'Adoration des Mages aujourd'hui conservé aux Offices de Florence est rasé, tout comme Andrea del Sarto dans son *Autoportrait* conservé dans le même musée. Vers la moitié du XVI^e siècle, la barbe acquiert une nouvelle importance ; elle embellit de nouveau les visages masculins. L'un des événements emblématiques de ce changement de goût est la création de l'*Autoportrait* imberbe de Giorgione (Castelfranco V. 1578 – Venise 1510), aujourd'hui conservé à Braunschweig, près de l'Herzog Anton Museum⁹². La peinture avait eu une large diffusion grâce à Vasari. Il avait réalisé une gravure à l'effigie de Giorgione qu'il avait placé en incipit de la biographie du peintre insérée dans son célèbre ouvrage intitulé *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550, réédité en 1568). Cependant, un siècle plus tard, dans la *Vie de Giorgione* rédigée par Ridolfi dans son *Maraviglie dell'arte*, édité en 1648, Giorgione apparaît dans une gravure de Giovanni Georgi avec barbe et moustache. Plusieurs facteurs avaient influencé cette « prodigieuse poussée » de l'attribut virile. Le premier était la diatribe - dont Ridolfi fait mention dans ses écrits - qui depuis fort longtemps existait entre deux familles vénitiennes qui réclamaient parmi leurs aïeux le célèbre peintre. Parmi celles-ci, la famille Barbanella avait fait ériger en 1638 une pierre tombale dans la Cathédrale de Castelfranco Veneto, en mémoire du « parent lointain » ; la barbe serait donc apparue respectueuse de l'ancien dicton *nomen omen* (le nom porte en soi un présage).

En second lieu, et cela est l'aspect le plus intéressant de ce fait curieux, l'apparition de la barbe et de la moustache ajournait l'image de Giorgione à la mode du temps⁹³. Selon Vasari, Giorgione était en effet l'un des fondateurs de *maniera moderna* et c'est peut-être pour son rôle fondateur dans l'art italien que l'on accordait une importance particulière à le représenter de façon sévère et austère, au regard pointu et réprobateur : il « fallait » une barbe et une moustache.

Le visage de Giorgione a donc subi un processus de transformation qui se poursuivra tout au long du XVIII^e siècle, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle. Durant cette période, toute une série de portraits de l'artiste aux cheveux et à la barbe blanchie sera produite et diffusée, malgré le fait que Vasari ait signalé que Giorgione n'était mort qu'à

⁹² La critique ne s'accorde pas sur l'identification de l'exemplaire de Braunschweig avec celui de la collection Grimani, tout en admettant qu'il s'agisse bien du visage de Giorgione.

⁹³ L'on sait, en effet, que de faux portraits de Giorgione dotés d'une moustache et d'une barbe circulaient afin d'actualiser le sujet au goût des collectionneurs du XVII^e siècle.

trente - quatre ans⁹⁴. Dans la culture antique si « avoir une belle barbe indique honneur, dignité et gravité », à l'inverse l'homme qui en est privé était qualifié « d'imprécision puérile, et simple ainsi que de jeune âge ». Ce n'est pas par hasard si « Apollon fut représenté parmi les anciens, jeune, sans barbe ; afin de se démarquer du Soleil qui donne la vie aux choses créées, être toujours le même, sans jamais vieillir⁹⁵. » À cheval entre le XIe et le XVIIe siècle, tandis que la barbe pousse sur les visages masculins, les cheveux s'écourtent⁹⁶ et la « tignasse [...] jusqu'aux épaules », dont parle Vasari pour Giorgione, disparaît⁹⁷. Le changement dans le portrait ne concerne pas seulement les modes extérieures mais il se manifeste toujours plus par une attitude différente vers ce genre pictural. Dans la première moitié du *Cinquecento* un intérêt psychologique prédomine et la peinture rehausse les aspects de sa personnalité en tant qu'expression momentanée de l'état d'âme comme condition existentielle unique. À partir de la seconde moitié du siècle, les caractéristiques physiques seront rendues avec une minutie extrême, avec une prédilection pour les poses auliques, presque hiératiques. Il n'y a plus en effet d'intérêt à exposer l'état d'âme momentané mais les artistes cherchent à exprimer, à travers le portrait, un caractère « universel ». Pour se faire, les artistes introduisent certains attributs qui racontent l'histoire du personnage à représenter, non seulement ses inclinations personnelles mais aussi son rapport avec le monde⁹⁸.

Parmi les portraitistes les plus célèbres du *Cinquecento*, citons Bartolomeo Passerotti (Bologne 1529 – 1592) dont le *Portrait de gentilhomme* montre une qualité picturale extraordinaire, digne des paroles de Malvasia. Dans la *Felsina pittrice*, livre dédié aux vies des peintres bolonais, il dit : « en matière de peintures de portraits peu furent, en ces temps, ceux qui l'égalèrent⁹⁹ ». Passerotti consacre une bonne partie de sa carrière à l'art du portrait. Il devient d'ailleurs le portraitiste le plus apprécié des familles bolonaises et atteindra une grande

⁹⁴ E. Maria Dal Pozzo, « La barba di Giorgione », dans *Giorgione*, par E. M. Dal Pozzo, L. Puppi, cat. expo. Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione 12 décembre 2009 - 11 avril 2010, Milano 2009, pp. 207-224.

⁹⁵ Bonifacio *L'arte de' cenni* 1616, p. 80, dans E. Maria Dal Pozzo, *La barba di Giorgione*, in *Giorgione*, par E. M. Dal Pozzo, L. Puppi, cat. expo Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione 12 décembre 2009-11 avril 2010, Milano 2009, pp. 207-224, à p. 224.

⁹⁶ R. Pistolese, *La moda nella storia del costume*, Bologna 1979, p. 140.

⁹⁷ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, p. 569.

⁹⁸ E. Castelnuovo, « Il significato del ritratto pittorico nella società », dans *Storia d'Italia*, Torino 1973, pp. 1033-1094, à pp. 1060-1061.

⁹⁹ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, I, p. 190.



fig. 21

notoriété dans sa ville natale. Dans ces années le débat critique sur l'aspect formel du portrait est particulièrement animé. Pour un retour à « l'honneur » - comme composant naturel du portrait, loin-tain des idéalizations excessives – il faut se plonger dans les écrits de Gian Paolo Lomazzo et de Giovan Battista Armenini, ainsi que ceux du cardinal Paleotti Passerotti qui écrit, justement, son traité sur les images à Bologne. Sensible à cette exhortation, Passerotti ne renonce pourtant pas à la tradition du portrait émilien, influencé par les artistes flamands, Moroni et les Bassano. Il réussit ainsi à recréer autour de ses personnages démonstratifs et guindés une note d'atmosphère ou de récit, avec une cordialité prosaïque voire ironique¹⁰⁰. Dans ce tableau (fig.21)¹⁰¹, on ne voit que le visage d'un *Gentilhomme*, un homme âgé, à la peau livide et transparente, qui paraît « en acte de foudroyer avec les yeux¹⁰² » le spectateur. Les imperfections du visage ne sont pas cachées, les veines s'entrevoient sur les tempes, les rides signent sans pitié les contours des yeux et la lèvre inférieure, trop prononcée, crée un espace sous forme de tache rose au milieu d'une barbe blanche épaisse et moelleuse. C'est l'honneur du menton qui souligne le caractère de cette figure masculine, avec cette barbe sans égal qui confère une sévérité accentuée à la figure. La forme de la barbe en queue d'hirondelle¹⁰³, portée aussi avec une grande dignité par César Borgia, portraituré par Raffaello¹⁰⁴, est une variante plus rare de la barbe à une seule pointe dont la version, légèrement plus courte, est typique de la région de Venise, comme on peut le voir dans ce magnifique *Portrait de gentilhomme* (fig.22)¹⁰⁵ de Leandro Bassano (Bassano 1557 – Venise 1622). Les dimensions de la peinture consentent une représentation de la figure presque en pied, jusqu'aux genoux. Ce format de portrait était de plus en plus courant dans le milieu vénitien de cette période car il permettait l'insertion de certains attributs intéressants. L'homme serre avec la main gauche la garde de

¹⁰⁰ A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592), catalogo generale*, Rimini 1990, p. 53.

¹⁰¹ Bartolomeo Passerotti, *Portrait d'un homme*, huile sur toile, fin XVIe siècle, 40,5x31,7 cm; oeuvre inédite.

¹⁰² C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1841, I, p. 190.

¹⁰³ Passerotti a utilisé pour la forme de cette barbe celle de la figure du Christ de la toile de *la Résurrection avec la Madonna en prière*, Bologne, Pinacoteca Nazionale, inv. 1360 et pour d'autres représentations les images de saint François et saint Antoine cfr. A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592), catalogo generale*, Rimini 1990, pp. 181, 190-191.

¹⁰⁴ Oeuvre aujourd'hui conservée dans la collection Rotschild à Paris.

¹⁰⁵ Leandro Bassano, *Portrait d'un gentilhomme*, huile sur toile, fin XVIe - début XVIIe siècle, 102 x 81 cm, oeuvre inédite.



fig. 22

son épée tandis que l'autre main est appuyée sur un livre fermé, posé sur une table. Ces deux éléments soulignent probablement deux aspects de la personnalité du personnage : l'homme d'arme et l'homme de lettre. Les mains sont recouvertes de façon élégante par des gants de cuir. Il est assez rare de trouver les deux mains gantées car les gants constituaient un attribut coûteux qui indiquait le très haut rang social du personnage représenté. Varchi nous informe sur la diffusion de l'usage des gants dans sa *Storia fiorentina* édité en 1721. L'ouvrage nous apprend que la noblesse avait pour coutume de changer les gants chaque semaine avec les vêtements et la manie des les imbiber avec des essences odoriférantes ; ces usages étaient cependant interdits dans de nombreuses cités soumises aux lois somptuaires. Le personnage porte un *giuppone* à col haut qui s'achève par une fraise sur laquelle repose la barbe taillée avec grand soin, légèrement en pointe, et qui annonce déjà la mode du *Seicento*¹⁰⁶. Par contre, les cheveux sont courts : en effet, les hommes sont définis *zucconi* – cabochards – par Varchi. Un adjectif qu'ils porteront jusqu'aux premières années du XVIIe siècle.

Si au Seicento la barbe est tenue en haute estime, elle fait l'objet d'attentions morbides à la fin du siècle. Gian Francesco Loredano dans ses *Bizzarie Accademiche* estime, presque indigné, que « un homme qui n'aurait pas la barbe, ne pourrait témoigner de sa virilité¹⁰⁷ ». Mais de nombreux contemporains de Loredano se laissent pousser la chevelure, ils la boucle, et substituent la barbe entière par le bouc pointé qui affine de façon aristocratique le visage ovale, donnant une touche subtile mais inquiétante aux physionomies masculines du temps¹⁰⁸. Ces signes d'une vanité masculine croissante au XVIIe siècle sont recueillis dans l'ouvrage de la religieuse Arcangela Tarabotti, *Antisatira in risposta al lusso Donnesco*, édité à Venise en 1644¹⁰⁹. Le texte, né pour défendre les coutumes féminines, devient une critique ouverte à certaines habitudes coquettes des hommes. D'ailleurs certains passages soulignent la grande attention accordée à la barbe et aux cheveux. « Imaginez [...] qu'après avoir usé une demi-douzaine de peignes pour la tignasse, tout autant de fers tièdes avec la barbe et cent autres frivolités, ils sortent de la maison pour apporter à l'univers une vue pompeuse de leurs beautés et attirail. » Après avoir réservé

¹⁰⁶ Cfr. Giacomo Franco, *Ritratto del Maestro di ballo* - gravure de Fabrizio Caroso - "il ballarino" - 1581 Venezia.

¹⁰⁷ F. Loredano, *Bizzarie Accademiche*, Venezia, 1684, p. 146.

¹⁰⁸ R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, III, p. 331.

¹⁰⁹ A. Tarabotti, *Antisatira in risposta al lusso Donnesco Satira Menippea del sig. Franc. Buoninsegna*, Venezia 1644.

une très soignée mise en plis aux cheveux, à la moustache et à la barbe ils deviennent « si brillants grâce à l'huile de jasmin, de cèdre ou autre, qu'ils paraissent de la soie et noms des poils¹¹⁰. »

Sur les jeunes qui avaient tendance à se raser, la religieuse dit « l'homme qui se rase, débroussaille et enlève jusqu'à sa virilité ce poil du menton qui le distingue de la femme, mais qui aux premiers poils blancs se laisse pousser la barbe, devrait comprendre qu'il est temps de commencer à penser à la mort, et alors il pourra être considéré en tant qu'Homme¹¹¹ ».

C'est avec une épaisse barbe blanche que le célèbre portraitiste Samuel Hoffmann (Zürich 1595 – Frankfurt a.M. 1648) représente son personnage (fig.23)¹¹².

Le visage serein, aux yeux vifs, assume un aspect de bonté, accentué par la présence d'une chevelure prolige et d'une barbe pleine dont la candeur s'exprime avec des nuances d'argent en contraste avec la collerette blanche. Les moustaches du personnage, légèrement pliées vers le haut, semblent confirmer l'attention toute masculine mise en oeuvre pour modeler le personnage à la mode du temps. On entrevoit sur la poitrine une grosse chaîne en or et des anneaux entrelacées qui sont une distinction des gentilshommes, tout en sachant que parfois ces attributs étaient consentis par les lois somptuaires à certains citadins de classe moyenne, tant ces attributs étaient en vogue. Le vêtement masculin noir, fermé jusqu'au cou par la collerette est emprunté à la sévérité des costumes, imposée dès la seconde moitié du siècle précédent par la Réforme luthérienne¹¹³. Cependant, la « guerre des couleurs » déclarée par la Réforme et l'austérité des costumes des réformateurs - qui n'utilisaient que les couleurs humbles du pécheur¹¹⁴ - a une forte influence sur la Contre Réforme. Les souverains catholiques, tel Charles V mais aussi les gentilshommes¹¹⁵, commencent à se vêtir de couleurs sombres, élisant le noir comme nouvelle couleur

¹¹⁰ *Satira e antisatira*, par E. Weaver, Roma 1998, pp. 97-98.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² Samuel Hoffmann, *Portrait d'homme barbu*, huile sur toile, XVIIe siècle, 50 x 43 cm; bibliographie: I. Schlégl, *Samuel Hofmann (um 1595 – 1649)*, Th. Gut & Co., Verlag, Prestel - Verlag, Stäfa, (Zürich), 1980, rep. p. 132, n° 73.

¹¹³ R. Levi Pisetky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, III, p. 325.

¹¹⁴ Prendre l'exemple de Luther. M. Pastoreau, D. Simmonet, *Il piccolo libro dei colori*, Milano 2006, pp. 84, 86.

¹¹⁵ A. Quondam, *Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Milano 2001, p. 122.



de l'élégance. Face à tant de sobriété, la barbe devient une note bizarre, voire exotique dans le *Portrait d'homme au turban* (fig.24)¹¹⁶ exécuté par Girolamo Negri, dit le Boccia (Bologne, 1648 - 1718). fig. 23

¹¹⁶ Girolamo Negri, dit il Boccia, *Portrait d'homme avec un turban*, huile sur toile, fin XVIIe siècle, 61,5 x 51,5 cm; bibliographie voir note suivante.



fig. 24 La toile répond au goût du collectionnisme de l'époque et, comme l'explique Naldi, elle « représente un homme en pleine maturité, vigoureux, présenté en demi buste, dont le corsage "vert Veronese" est accompagné d'un manteau à la vénitienne, comme l'est le couvre-chef vermillon à la Titien, placé en guise de turban plus ou moins ottoman, orné au centre par un fermoir de pierre dure, enserré dans une

corniche d'or¹¹⁷ ». Le personnage porte une barbe pleine, naturelle, exempte de cures particulières, comme la portent les Arabes¹¹⁸, en résonnance avec les habits du personnage vêtu à l'Orientale.

Avec l'apparition de la perruque au cours du XVII^e siècle, la mode masculine change profondément. En effet, qui ne pouvait se vanter d'une belle chevelure recourrait facilement à cet artifice, qui passe rapidement d'une simple solution aux calvities à l'accessoire extrêmement recherché¹¹⁹. Tout comme les vrais cheveux, les postiches se portaient longs, ondulés ou frisés. À l'origine de cette mode il semble qu'il y ait les longues boucles de Louis XVI dont la chevelure de lion conquiert petit à petit toute la cour. À partir de 1673, le roi fut cependant contraint à porter une perruque, inaugurant ainsi une mode plus que séculaire¹²⁰.

Il est curieux de relever que la littérature européenne de cette période est marquée aussi bien par des attaques virulentes au sujet de cette nouvelle tendance, que par des textes élogieux et manuels pour retracer l'histoire de la fabrication de ces diverses formes de perruque¹²¹. En Italie la diffusion de la perruque est fortement influencée par les autorités, intéressée à garantir la sobriété des coutumes. La taxation sur l'usage de postiches, comme cela se passe en Toscane en 1692, devient la tentative vaillante pour en freiner la diffusion. Les Seigneurs députés imposent une taxe annuelle à qui porte une perruque : « [...] tutti quelli, di qualsivoglia stato, grado, e condizione, che presente-

¹¹⁷ M. Naldi notice 15, *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, par D. Benati, catalogue de l'exposition, («Incontro con la pittura», 16) Fondantico, Bologna, 2008, pp. 70-71.

¹¹⁸ « Les Arabes aussi portaient depuis la période préislamique la barbe pleine [...] Dans le sunnah musulman (usage inspiré de l'exemple présumé de Mahomet), il est prescrit le port d'une barbe taillée selon la longueur d'une empan et éclaircie, mais non rasée, sur les joues; les moustaches doivent être taillées avec précision sur la lèvre supérieure. » (C. Cecchelli, « Barba », dans *Enciclopedia italiana di scienze lettere arti*, Roma 1949, vol VI, pp. 111-115, à p. 111).

¹¹⁹ R. Levi Pisetky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, III, pp. 333-336

¹²⁰ V. Aubry, *Costumes, Sculpture de l'éphémère 1340-1670*, II, Cahors 1998, p.91.

¹²¹ Sans aucune prétention d'exhaustivité, nous citons quelques uns des textes les plus intéressants sur l'argument: Docteur Akerlio (mais Deguerle Jean Marie Nicolas), *Éloge des Perruques, enrichi de notes plus amples que le texte*, Parigi, Maradan, s.d. (Lipperheide, 1685); Thiers Jean Baptiste, *Histoire des Perruques, ou l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus & l'irregolarité de celles des Ecclesiastiques*, Avignon, Louis Chambeau, 1779; Nicolai M. - Jansen, *Recherches historiques sur l'usage des Cheveux postiches et des Perruques, dans les temps anciens et modernes*, Traduit de l'allemand de M. Nicolai par Jansen. Parigi, Leopold Collin, 1809; A. Mallemon, *l'Art de la Coiffure Francaise. Histoire de la coiffure de dames depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*, Parigi, Robinet, 1900.

mente si vagliano, e sono soliti usare, e valersi della Parrucca, di zazzera posticcia, di zizzerino, ò Berrettino con capelli finti, ò, di altro simile acconcio in vece, e luogo della naturale e propria chioma” [qu’ils paient]

“Li Gentiluomini lire 4

Li Cittadini lire 2

Li Terrazzani Benestanti lire 2

E gl’Artierei, e ogni altra sorte di Persona lire 1,66¹²² »

Cette mesure démontre donc clairement que la tendance à utiliser une perruque était désormais répandue. Cela caractérisait non seulement les couches les plus hautes de la société mais aussi toutes les autres catégories.

Selon la coupe de cheveux et leur longueur on adaptait la taille de la barbe que l’on avait d’abord réduite sous forme de bouc, puis en une petite *mosca* sous la lèvre inférieure, jusqu’à sa disparition complète au XVIIIe siècle¹²³. L’épisode historique qui montre toute l’importance du fait de se raser ou non est probablement la taxe sur la barbe imposée par Pierre le Grand (Moscou 1672 - Saint Pétersbourg 1725). Le Tsar imposait aux boyards de se tailler la barbe en tant que démonstration du regard que portait la Russie sur l’Europe et la façon dont elle s’adaptait à sa modernité¹²⁴.

La toile de Ubaldo Gandolfi (San Matteo della Decima 1728 – Ravenna 1782) est une démonstration des coutumes de son époque puisqu’il dessine le portrait d’un jeune homme imberbe à la perruque poudrée (fig.25)¹²⁵. La poudre avait une importance considérable dans les coiffures masculines car elle permettait d’éclaircir la couleur des cheveux et simuler ainsi des cheveux blonds, autrefois rares et très recherchés. Les vêtements qu’endosse le jeune homme indiquent le passage entre la gravité somptueuse et ampoulée des costumes du XVIIe siècle et l’image de légèreté et de douceur que procure les soies, lacées et brochées. Le gilet court à la taille avec un col haut se diffuse en particulier ; il permettait de mettre en évidence la forme

¹²² R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, III, pp. 336-339.

¹²³ La publication du célèbre traité sur le rasage de Jean Perret, célèbre coutelier français, remonte à 1770, avec en estampe *La Pogonotomia* (du grec *pogon*, barbe et *tomia*, taille) qui concentre sur l’une des spécificités de la taille de la barbe.

¹²⁴ Cfr. <http://www.magistraturatributaria.it/pg081.html>

¹²⁵ Ubaldo Gandolfi, *Buste d’un jeun homme avec gilet de couleur jaune or, huile sur toile*, 63 x 48 cm ; oeuvre inédite.



fig. 25

élançée du corps. Réalisé de coton sur l'endroit, il laissait entrevoir l'intérieur de soie blanche (imitant le marbre) et par la suite, comme dans cette œuvre, de soie jaune¹²⁶.

L'usage de la perruque marque profondément la mode masculine dans cette fin de XVIIIe siècle. D'ailleurs on constate dans l'œuvre de Giovanni Battista Lampi Junior (Trento 1775 – Vienne 1837) que « Canova y est représenté avec un manteau ample, drapé, de couleur roux – orange et avec une perruque à la mode du XVIIIe siècle¹²⁷ », bien que le prototype du portrait soit daté de 1806 (fig.26)¹²⁸.

Avec la chute de la monarchie due à la Révolution française, les perruques disparaissent. Dans un livret notable, consacré à l'histoire de la barbe il est dit : « Parmi les avantages que nos pays aient pu tirer de la révolution et du style républicain » il y a la disparition de la perruque qui porte avec soi des bénéfices sans égal : « nous économisons du temps pour s'arranger la tête : et nous sommes libres de nombreux embarras dus à la coiffure malaxée, poudrée, pour laquelle il fallait se munir de fer, de feu, de produits et de manipulations chimiques ». Les hommes y gagnaient non seulement en beauté mais aussi en santé comme cela est souligné : « Une tête bien coiffée est bien plus propre et libre de toutes impuretés, régulièrement lavée à l'eau et au vinaigre¹²⁹. »

Le XIXe siècle est un siècle tourmenté. Les tendances de la mode changent rapidement et à plusieurs reprises sans épargner, bien sur, l'honneur du menton.

La barbe suscite un intérêt ethnographique. Dans le livre *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, Darwin consacre diverses pages à la description de la présence et de la perception de la barbe dans les diverses régions de la terre. Il avait relevé la façon dont en Orient les hommes juraient solennellement sur leur barbe alors que certaines populations africaines la considéraient comme un grand ornement, quand les habitants des archipels de Tonga et Samoa sont imberbes et détestent le menton qui la porte¹³⁰. À la base de la consi-

¹²⁶ C. Crivelli Traverso, *Moda neoclassica romantica in Liguria*, Torino 2011, p. 58.

¹²⁷ E. Busmanti dans Maurizio Nobile. *Visage en pose, ritratti dipinti, scolpiti e fotografati*, par A. M. Amonaci, E. Busmanti, Bologna 2008, pp. 32-33.

¹²⁸ Giovanni Battista Lampi Junior, *Portrait de Antonio Canova*, huile sur toile, XIXe siècle, 60 x 50 cm; pour la bibliographie voir note 127.

¹²⁹ *Saggio di storia sulle vicende della barba, con un'appendice sopra i mostacchi*, anno IX Repubblicano, Rep. Cisalpina 1800-1801, pp. 33-34.

¹³⁰ *En Orient, les hommes jurent solennellement par leur barbe. Nous avons vu que Chinsurdi, chef des Makalolos en Afrique, regardait la barbe comme un grand ornement. Chez les Fidjiens, dans le Pacifique, barbe est abondante et touffue, et ils en sont très fiers; tandis que les habitants des archipels voisins de Tonga et de Samoa



dération de la barbe par Darwin il y a une prise en compte du beau selon les diverses civilisations. Selon Darwin, chaque population apprécie l'exagération des caractéristiques de base imposées par la nature.

fig. 26

n'ont pas de barbe et détestent un menton velu (C. Darwin, *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, 13^e ed. trad. da E. Barbier, Paris 1891, pp. 636).



fig. 27

C'est pour cette raison que les populations sans barbe mettent toute leur énergie à l'enlever, tandis que les civilisations barbues en sont orgueilleuses et la soignent¹³¹.

Mais la barbe n'est pas qu'un simple élément du visage masculin, elle exprime plus que tout autre chose le rattachement à une pensée, à un courant politique, à une mentalité. Dans le traité de la vie élégante

¹³¹ C. Darwin, *La descendance de l'homme e la selection sexuelle*, 13^e ed. trad. da E. Barbier, Paris 1891, pp. 636-638, 658.

de Balzac, Lord Brummel¹³² souligne la façon dont l'apparence est la pleine expression d'une mentalité : « l'homme se vêtit avant d'agir, de parler, de marcher, de manger. Les actions qui appartiennent à la mode, au port, aux conversations etc.. ne sont pas les conséquences de notre toilette [...] Les idées de l'homme rasé ne sont pas les mêmes que celles de l'homme barbu. Nous soumettons tout à l'influence du costume¹³³ ».

Les traités scientifiques sur les maladies qui affligent les cheveux et la barbe deviennent aussi le prétexte pour souligner la valeur sémantique de cette dernière. » Selon Obert, l'usage de porter la barbe était généralisé en Europe jusqu'au siècle dernier, mais au fur et à mesure que la force physique cède son poste à la force de pensée, même l'importance de la barbe semble être moindre et seuls les mahométans la portent. « Les peuples du centre de L'Europe pensent aujourd'hui différemment, et, à part quelques personnes pour qui l'attrait de la nouveauté - plus que tout autre motif - la conserve, on s'accorde généralement à regarder l'usage de porter la barbe entière comme une infraction aux règles qui font de la propreté un des principaux signes de notre civilisation.¹³⁴ »

La barbe ou mieux, les diverses formes qu'elle assume, étaient vues comme une prise de position précise à l'égard de la société et de ses normes.

Entre 1822 et 1835, la barbe revient en Italie. Les pattes, comme dans le cas de Cavour¹³⁵, prennent une signification de foi libérale tandis que les moustaches caractérisent la figure conservatrice du souverain Vittorio Emanuele I. Les nouveaux héros du Risorgimento italien arborent des barbes épaisses, pleines et des chevelures léonines, tel Giuseppe Garibaldi dont Achille Astolfi (Padoue 1823 – 1900) réalise le portrait vers 1866 (fig.27)¹³⁶. Achille Astolfi, actif depuis 1855, baigne dans les images à caractère public car il est sensible, comme de nombreux artistes de sa génération, au thème de la barbe, qui rencontrait alors un fort composant patriotique. Au XIXe siècle, le « mythe du

¹³² George Brummel était un anglais d'origine populaire qui dans la Londres de George IV, dispensa des leçons de bon ton et d'habillement à l'aristocratie et au roi.

¹³³ H. Balzac, *Traité de la vie elegante*, 1830 dans *La Mode*, Milano 1982, pp. 81-82.

¹³⁴ M. L. A. Obert, *Traité des maladies des cheveux, de la barbe e du système pileux en général, présenté à l'Académie royale de médecine et à l'Académie des sciences*, Paris 1848, pp. 20-24

¹³⁵ R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, V, p. 168.

¹³⁶ Achille Astolfi *Garibaldi*, huile sur zinc, 60 cm de diamètre, vers 1866, signée AA; oeuvre inédite.

Risorgimento », ce moment crucial de la fondation de l'état unitaire italien, s'accompagne justement d'une ferveur pour l'art du portrait dont on mesure l'importance aux visages de ceux qui participèrent à l'événement et qui, pour leur âge avancé en cette fin de siècle, s'apprêtaient à disparaître¹³⁷. Les traits des hommes et de leurs barbes étaient de hautes significations, des messages de liberté et de rachat. Dans les anecdotes de la vie de Garibaldi, la barbe est en effet très souvent mentionnée comme attribut inséparable du personnage. Au sujet de la « barbe outrée » de Garibaldi, il existe une anecdote : « En 1866 le Roi d'Italie invita Garibaldi à prendre part à la libération de la Vénétie mais le Général La Marmora fit savoir au héros des deux mondes qu'il aurait mal supporté la présence d'un commandant avec tant de barbe et cheveux longs dans son armée. Garibaldi, toujours compréhensif à l'égard de la Monarchie, permit au barbier – dans les limites consenties du donnant-donnant – de lui réduire la barbe de soixante pour cent, après quoi il se mit en tête de son régiment. Un matin, il vit se présenter un soldat qui nageait dans ses souliers et sa devise. En entendant le soldat prétendre à des vêtements plus adaptés à sa personne Garibaldi lui répondit en riant : « Que veux-tu y faire mon ami ! À toi trop et à moi rien ! Regarde un peu, je suis rasé comme un chien clochard¹³⁸ ».

La barbe épaisse pouvait représenter le symbole tangible d'une vie consacrée à la lutte pour la liberté, contre toute convention, à laquelle s'oppose le fidèle général La Marmora, habitué à la barbe apprivoisée à la « Cavour ».

Un exemple explicite des aspirations à la liberté du peuple se lit dans un livret dédié à la barbe et au Risorgimento dans lequel il est dit : « Porter des poils sous le menton semblait être un signe de l'Unité d'Italie ; en fait, toute la barbe était conspiration, conjure et fin du monde ». Il n'était pas rare en effet qu'il y ait des mesures prises par les autorités contre qui portait la barbe et les moustaches car qui se laissait pousser librement le duvet, le faisait souvent en signe de défi envers le système¹³⁹.

Peut-être qu'Antonio Soldini (Chiasso 1853 - Lugano 1933) pensait à ce type de barbe et à sa symbolique lorsqu'il réalise le magnifique buste de *Guillaume Tell* en 1883 (fig.28)¹⁴⁰. Guillaume Tell est le héros

¹³⁷ M. Gavelli, « Ritrattistica e creazione del mito: i reduci nelle immagini del Museo del Risorgimento di Bologna », dans *Bolettino del Museo del Risorgimento*, a. XXXIX (1994), pp.163-168, à p. 168.

¹³⁸ cfr. G. E. Curatolo, *Aneddoti garibaldini*, Formiggini 1929

¹³⁹ R. Zagaria, *Il pallore e la barba durante il Risorgimento Italiano*, Catania 1928, p. 2; cfr. aussi pour les nombreux épisodes de rébellion.

¹⁴⁰ Antonio Soldini, *Guglielmo Tell*, marbre, ht. 87 cm; pour la bibliographie voir la note



fig. 28

légendaire suisse dont les aventures historiques sont à situer entre la fin du XIII^e siècle et le XIV^e siècle. Selon la légende, Tell se rendit en 1307 au chef-lieu du comté, Altdorf, et en passant devant le chapeau placé au sommet du heaume du bailli Gessler (l'administrateur local des Hasbourg) présenté sur la place publique, il l'ignora. Pour cela, il comparut le jour suivant en place publique. Il dut justifier son geste aux yeux de tous et, en échange de la vie, le bailli Gessler lui imposa l'épreuve de la pomme. Celle-ci consistait à transpercer la pomme placée sur la tête de son fils. Tell passa l'épreuve mais, au cas où il ne l'aurait pas réussi, il avait caché une seconde flèche sous sa veste, prête pour le tyran. Ceci lui coûta sa liberté ; Tell fut arrêté et emmené en barque vers la prison de Küssnacht mais s'échappa. Il se cacha derrière un arbre et se vengea de Gessler en le tuant. Selon la tradition, le peuple vint à savoir le geste de Tell et il s'insurgea, assiégeant les châteaux et chassant pour toujours les baillis de leur terre ; la Suisse était définitivement libre¹⁴¹. Loin de la volonté d'une reconstruction historique précise, l'intention de Soldini est davantage concentrée sur le désir d'immortaliser la gloire de ce héros national, au visage fier et viril, dont les traits extérieurs rappellent ceux des héros de Risorgimento italien.

La dernière partie de cet essai présente une série de portraits photographiques (à l'exception d'une sculpture) datés de la fin du XIX^e siècle à nos jours.

Il nous semble distinguer dans cette séquence consacrée aux visages barbus des XIX^e et XX^e siècles un croisement indissoluble entre les longs poils de ces barbes et leurs pensées immortelles. Ces barbes sont devenues pour la culture occidentale des sortes d'icônes. Le menton de Garibaldi parle de liberté et modernité (fig.30)¹⁴². Sa barbe couleur fauve l'identifiait en bataille et correspondait à son style indompté et ténébreux¹⁴³. La barbe romantique de Victor Hugo¹⁴⁴, fin observateur et narrateur de son temps est le reflet d'une époque (fig.33)¹⁴⁵.

suivante.

¹⁴¹ A. Panzetta, notice n. 23, dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.

¹⁴² Fratelli Alinari, *Giuseppe Garibaldi (Nizza, 1802 – Isola di Caprera, 1887)*, 1865-1870, photographie, 45,2 x 34 cm.

¹⁴³ Voir *Barbe d'Italia* dans http://www.corriere.it/gallery/cultura/09-2011/barbe/1/barbe-d-italia_c0b83806-eb61-11e0-bc18-715180cde0f0.shtml#4.

¹⁴⁴ G. Salveti, *L'uomo e la barba, dalle origini ai nostri menti*, Padova 1966, p. 214.

¹⁴⁵ Gaspard Félix Tournachon dit Nadar (Paris, 1820 – Sénart, 1910), *Victor Hugo* (Besançon, 1802 - Paris, 1885), 1883, photographie, 14,5 x 10,2 cm.



fig. 29

La barbe de l'entrepreneur, politique et socialiste, Gregorio Aghini, se présente en miroir d'un rôle social précis et de ses conventions dans le buste en bronze de Arrigo Minerbi (Ferrare, 1881 – Padoue, 1960) daté de 1927 (fig.29)¹⁴⁶. Chez le peintre futuriste Emilio Notte (fig.38)¹⁴⁷, la barbe inculte et très longue¹⁴⁸ devient un indicateur de vie consacrée à la spiritualité et à l'Art, tout comme chez le sculpteur Vincenzo Gemito (fig.36)¹⁴⁹ photographié nu, vêtu de sa longue barbe aux accents d'ascète médiéval¹⁵⁰.

Arrivés au seuil du XXe siècle, les vicissitudes de la barbe se compliquent ultérieurement, peut-être à cause de l'accélération des changements historiques et sociaux. Sans aucune prétention d'élaborer ici des analyses exhaustives sociales et ethnographiques, dont nous regrettons par ailleurs l'absence, nous souhaiterions tout de même indiquer quelques suggestions finales sur les changements auxquels *l'honneur du menton* a dû se heurter jusqu'à nos jours. L'arrivée de la photographie et du cinéma ont bien entendu marqué de façon significative les changements de forme de la barbe. Les acteurs et les personnages célèbres dictent, aujourd'hui encore, les règles de la mode, jouant ainsi le rôle qui était autrefois incarné par les souverains. Voltaire en son temps signalait déjà ce fait dans son encyclopédie¹⁵¹. Les moustaches de Clark Gable ou Charlie Chaplin¹⁵² et, d'une manière plus générale, les visages rasés des stars de cinéma des années

¹⁴⁶ Arrigo Minerbi, *Buste de Grégoire Aghini* (Finale Emilia (Mo), 1856 – Rome, 1945), bronze, 53 x 44 cm; daté et signé: *AMinerbi 1927*.

¹⁴⁷ Mimmo Jodice, *Emilio Notte* (Ceglie Messapica, 1891 – Naples, 1982), 1980, photographie, 29,8 X 20,2 cm.

¹⁴⁸ Cfr. P. Zanker, *La maschera di Socrate: l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997.

¹⁴⁹ Mimmo Jodice, *Vincenzo Gemito*, 1983, Cliché sur verre de Ferdinando Lembo, 1929, 24 X 18 cm.

¹⁵⁰ Cfr. G. Bormolini, *La barba di Aronne. I capelli lunghi e la barba nella vita religiosa*, Firenze 2011, pp. 88-94.

¹⁵¹ « Les Occidentaux ont presque toujours changé d'habit, et, si on l'ose, dire de menton. On porta des moustaches sous Louis XIV jusques vers l'année 1672. Sous Louis XIII c'étoit une petite barbe en pointe. Henri IV la portait quarrée. Charles-Quint, Jules II, François I remirent en honneur à leurs cours la large barbe, qui étoit depuis longtems passée de mode. Les gens de robe alors ; par gravité, et par respect pour les usages de leurs pères, se faisoient raser, tandis que les courtisans, en pourpoint et en petit manteau, portaient la barbe la plus longue qu'ils pouvaient. Les Rois alors, quand ils voulaient envoyer un homme de robe en ambassade, priaient ses confrères de souffrir qu'il laissât croître sa barbe, sans qu'on se moquât de lui dans la chambre des comptes ou des enquêtes » M. de Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Amsterdam 1789, II, pp. 295-296.

¹⁵² L. Kybalová, O Herbenová, M. Labarová, *Enciclopedia illustrata della moda*, ed. it. par G. Malossi, Milano 2002, pp. 391.

50 et 60 deviendront immortels. Durant ces années, l'iconographie du héros change de façon suggestive dans l'imaginaire collectif. Si dans l'Antiquité le symbole de la force et du courage était illustré, comme nous l'avons vu, par un Hercule hirsute, les protagonistes du grand écran des années 1950 arborent des visages très soignés, sans barbe. Il y avait d'ailleurs une influence directe sur les héros contemporains les plus connus : ceux de la bande dessinée, où les barbes sont reliées le plus souvent à des personnages de second rôle ou mauvais¹⁵³.

Cependant, un changement s'opère vers la fin des années 60¹⁵⁴, en particulier avec les manifestations étudiantes de 1968. L'icône la plus célèbre de ces mouvements révolutionnaires est le visage barbu aux cheveux décoiffés (fig.37)¹⁵⁵ de Ernesto Che Guevara (1928-1967), chef guérillero et homme politique, protagoniste de la révolution cubaine de 1959. De suite après sa mort en 1967, son visage devint l'icône des mobilisations étudiantes et l'entière saison de luttes était marquée par la présence continuelle de la figure symbolique d'El Che. Son image était présente aussi bien dans le milieu de l'imaginaire révolutionnaire et des slogans, que dans le bagage politique culturel des mouvements¹⁵⁶. La barbe réapparaît donc parmi les jeunes protagonistes des contestations apostrophées comme une « petite armée en devise : parka, grosses chaussures, écharpes, barbes longues, moustaches souvent tombantes¹⁵⁷. Barbes et cheveux reprennent donc à nouveau la fonction de symboles qui, en l'occurrence, célèbrent la révolution¹⁵⁸.

Les années suivantes voient une résistance de barbe jusqu'à la fin des

¹⁵³ M. Medda, *Come sono gli eroi dei fumetti?* dans http://www.scriptonline.it/articolo.php?issue_id=37&issue_progr=17&p

¹⁵⁴ Il est intéressant de noter qu'en Italie, à partir de 1966, donc peu de temps avant les mouvements de 1968, une intéressante monographie consacrée à l'histoire de la barbe était publiée par Gino Salveti, qui déplorait alors que la mode du rasage était présente depuis de nombreuses décennies, mettant de côté la beauté de *l'onor del mento* (G. Salveti, *L'uomo e la barba, dalle origini ai nostri menti*, Padova 1966).

¹⁵⁵ Alberto Korda (Havana, 1928 – Paris, 2001), *Guerrillero Heroico (Ernesto Che Guevara)*, 1960, photographie, 40,5 x 30,5 cm.

¹⁵⁶ A. Longo, G. Monti, *Dizionario del '68. I luoghi, i fatti, i protagonisti, le parole e le idee*, Roma 1998, pp. 140-142.

¹⁵⁷ F. Felicetti, « Trent'anni fa l'estate calda di Milano. A far impennare il termometro ci pensarono studenti, frange operaie e anarchici in rivolta contro lo Stato borghese », dans *Corriere della Sera*, 2 août 1998, p. 31 cfr. G. Marangoni, *Evoluzione storica e stilistica della moda. Il novecento: dal liberty alla computer art*, Milano 1987, p. 222, fig. 753.

¹⁵⁸ A. Longo, G. Monti, *Dizionario del '68. I luoghi, i fatti, i protagonisti, le parole e le idee*, Roma 1998, p. 251.

années 1970 puis elle disparaît. Elle ne réapparaîtra par la suite qu'au gré de la publicité et du cinéma. Les barbes épaisses font leur retour de temps à autre avec Bogart, Nicholson, Rourghet, jusqu'à *la barbe de deux jours* avec laquelle Tom Cruise a présenté la Nuit des Oscars en 2002, mentionnée dans *l'Encyclopédie illustrée de la mode*¹⁵⁹.

Il semble que XXI^e siècle marque le retour de l'apogée de *l'onor del mento*. La barbe apparaît sur les visages masculins faussement négligée (fig.39, 40, 41), pleine et naturelle (fig.43), ou inculte de quelques jours (fig.42)¹⁶⁰. La barbe sur ces visages « c'est un signe de force, c'est une prérogative des jeunes, de personnes valeureuses, dynamiques, sûres » pour reprendre les paroles de saint Augustin (350-430)¹⁶¹. Ce n'est pas un hasard si nous choisissons pour citation les paroles d'un père de l'Eglise ayant vécu entre le IV^e et le V^e pour décrire les barbes d'aujourd'hui. Les formes de la barbe apparaissent en effet comme un recours continu¹⁶² : au XVI^e siècle il existait 50 modèles de barbes différents¹⁶³, et, en 1850, Melville dans son roman *Veste blanche* en rappelait 25.

À propos des retours de barbe, il est intéressant de relever comment Paolo Fabbri¹⁶⁴ dans un entretien sur la sémiologie de la mode, parle de la barbe : « en se concentrant sur la longue durée et non sur l'alternance saisonnière des goûts [...] on perçoit l'existence de phénomènes avec des durées et des mouvements de tendances [...] : les hommes du Moyen Âge avaient peu de barbe, [...] et au début de la Renaissance la situation était la même. Mais, à bien regarder le XVII^e siècle tu découvriras des hommes très barbus, le XVIII^e siècle est sans barbe, pense à Voltaire ou à Casanova, mais le XIX^e siècle est barbu etc...¹⁶⁵ ».

Ces tendances ne sont autres que l'expression d'un code que nous avons tenté de mettre en évidence à travers les œuvres d'art du passé. Les significations profondes des barbes d'aujourd'hui, les codes des

¹⁵⁹ L. Kybalová, O Herbenová, M. Labarová, *Enciclopedia illustrata della moda*, ed. it. par G. Malossi, Milano 2002, pp. 391.

¹⁶⁰ Les fig. de 39 à 42 sont des photographies de Stefano Mazzali, Bologne.

¹⁶¹ Agostino santo, *Esposizione sui salmi* V, 28.

¹⁶² Cfr. Entretien de Paolo Fabbri avec Lello Voce, «Kult magazine», Milano, 2001 dans http://www.paolofabbri.it/interviste/semiologia_moda.html.

¹⁶³ V. Cumming, C.V.Cunnington, P.C. Cunningham, *The dictionary of fashion history*, Oxford 2010, pp. 16-17.

¹⁶⁴ Paolo Fabbri, professeur de Sémiotique des Langages Spécialisés à la Facoltà di Scienze Politiche de la LUISS (Libera Università Internazionale di Scienze Sociali) di Roma.

¹⁶⁵ Entretien de Paolo Fabbri avec Lello Voce, «Kult magazine», Milano, 2001 dans http://www.paolofabbri.it/interviste/semiologia_moda.html.

petits boucs hardis ou encore des moustaches épaisses des jeunes, nous sont inconnus. Nous pouvons seulement enregistrer leur présence et en souligner les similitudes avec les codes du passé. En effet, qui vit au moment où une tendance se manifeste se trouve inévitablement confronté à réfléchir non pas sur l'ensemble du phénomène mais sur sa ponctualité, limité à sa seule observation.

Nous souhaiterions conclure cet essai sur une réflexion émise par l'écrivain Italo Calvino qui, s'attristant sur le désintérêt démontré par les historiens envers « les aspects pileux des diverses époques », relevait la façon dont les changements dans les modes de la barbe sous-entendaient une quantité de messages considérables des « espèces dans les époques de transition¹⁶⁶ », comme ceux que nous sommes en train de vivre.

Il serait donc peut-être juste de reconsidérer les vicissitudes de *l'onor del mento*, en lui attribuant l'importance qu'il mérite, tout comme le fait ce petit *excursus* qui, ne l'oublions pas, a vu le jour grâce à une sélection d'œuvres d'art, anciennes et contemporaines, illustrant des hommes barbus.

¹⁶⁶ Article de 1983 cité dans M. Belpoliti, « I veri pensatori barbuti e cappelloni? Da Omero a Gesù la maschera dei guru », dans *La Stampa*, 9 octobre 1997; Je remercie le Père Guidalberto Bormolini pour m'avoir signalé cet article.



fig. 30



fig. 31



Galerie Contemporaine.

Cliché Nadar.

EDMOND DE GONCOURT

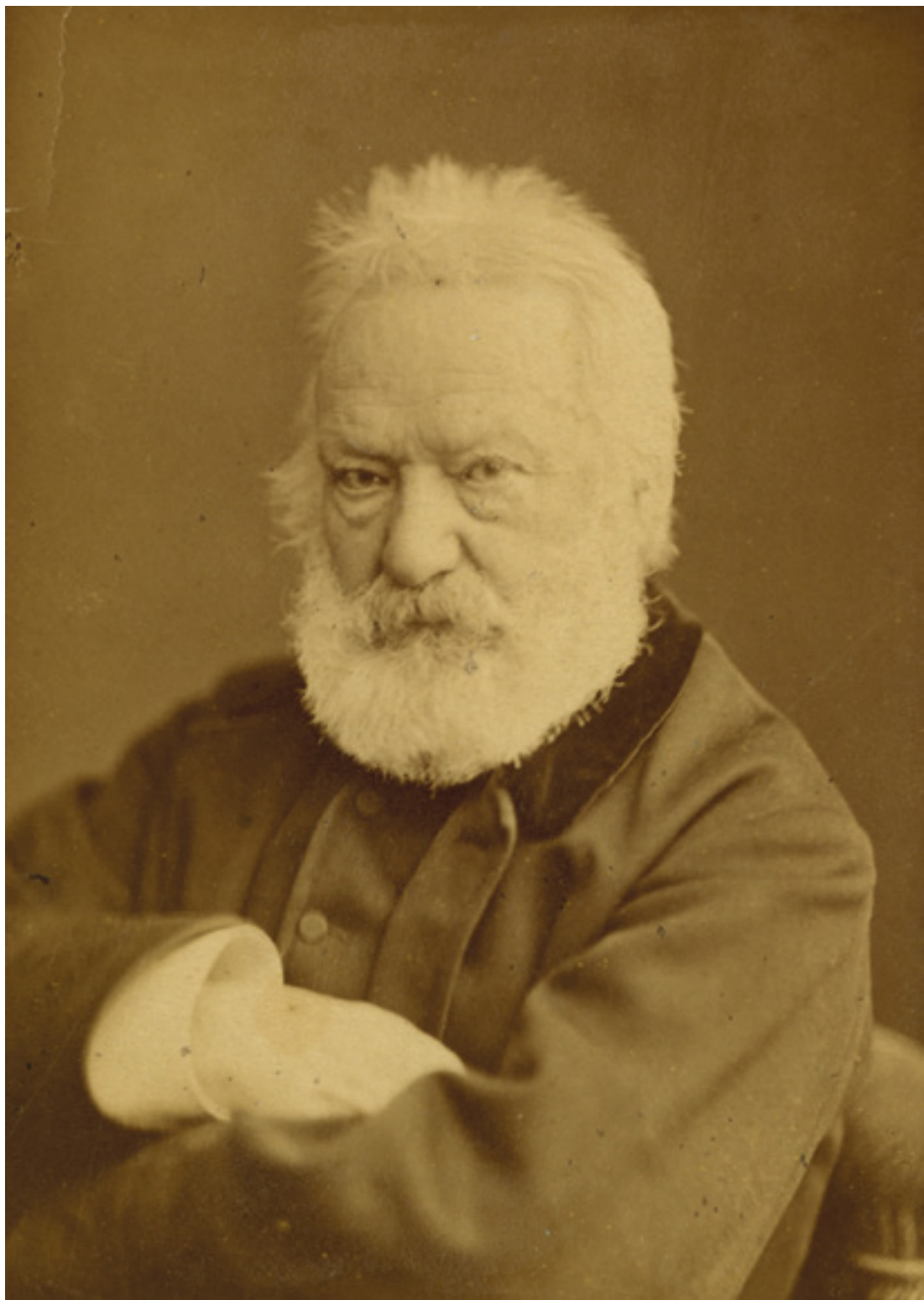
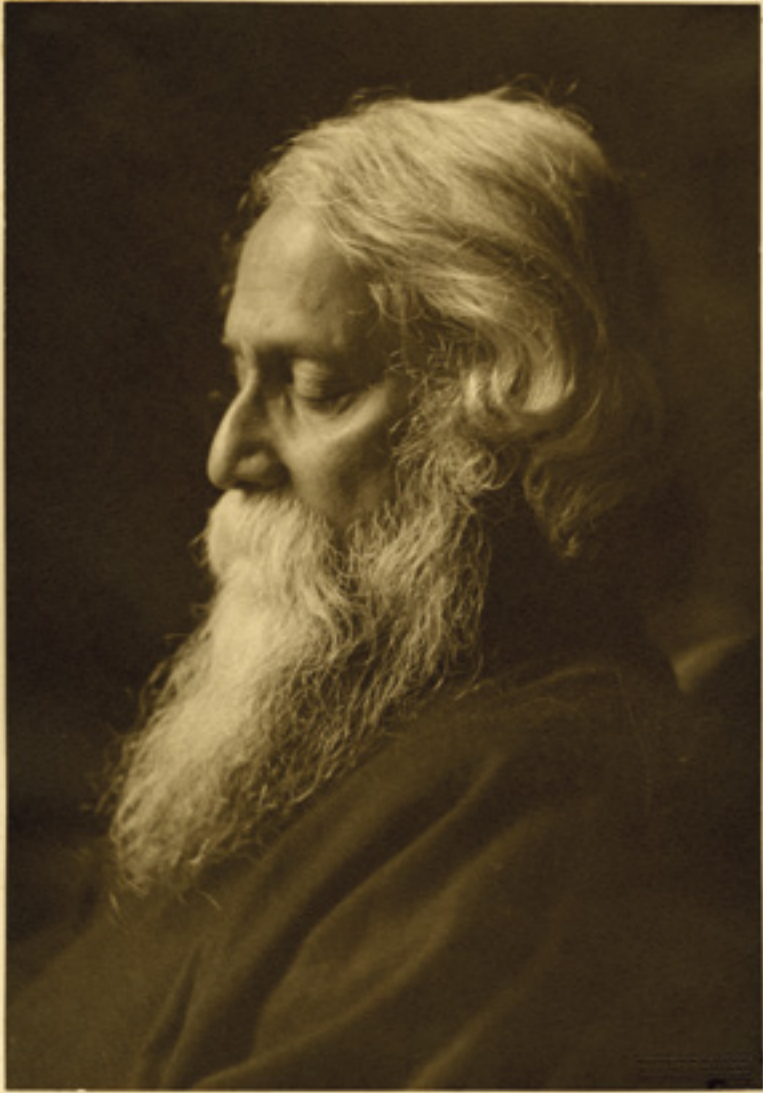


fig. 33



fig. 34



G. S. ...
1880

श्रीरविभूषणदासः

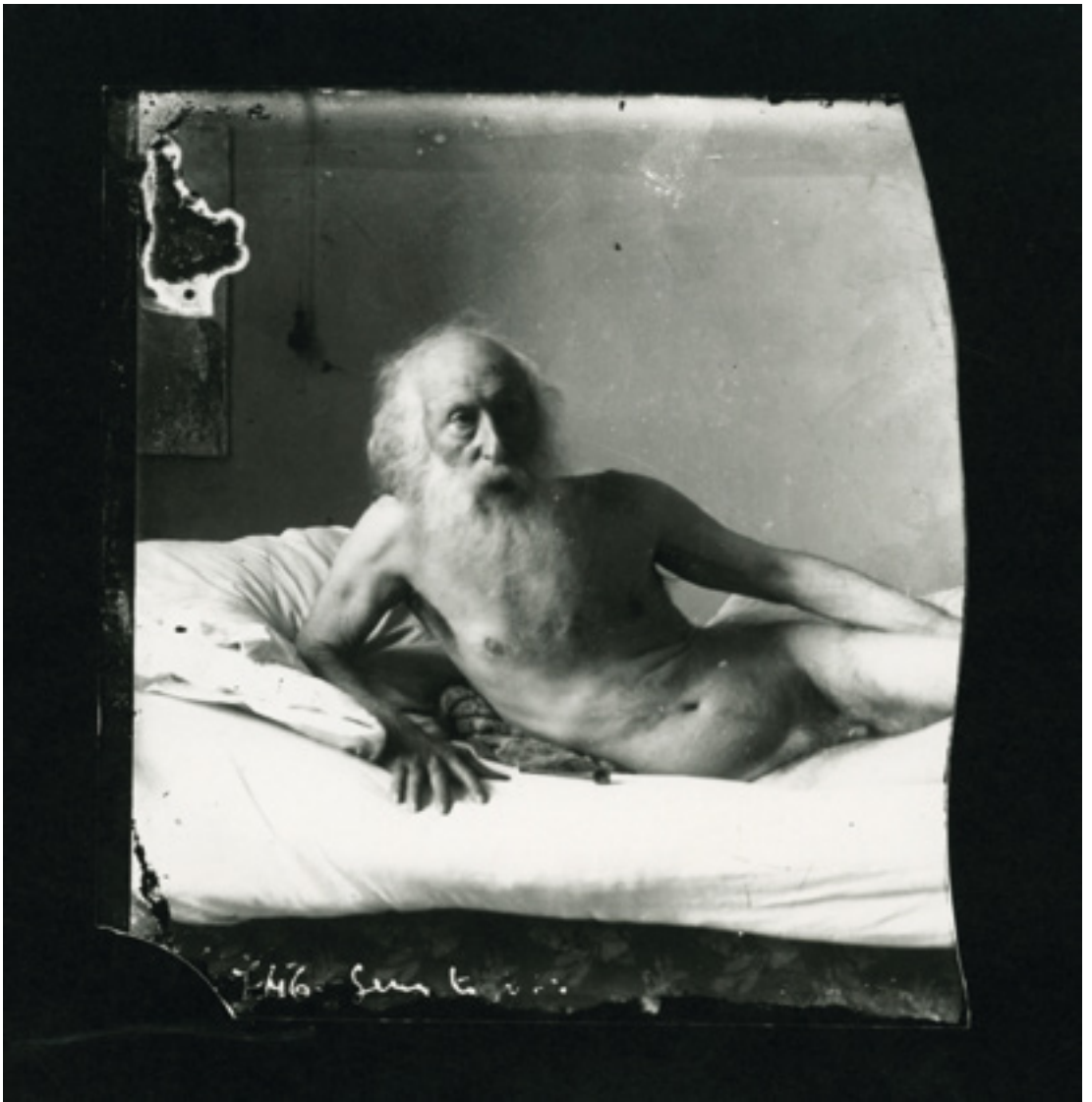


fig. 36



*A Michele de Cuba
amigo.*

[Signature]
Korda-1992



fig. 38



fig. 39



fig. 40



fig. 41



fig. 42



fig. 43

Index des images

1. Pietro della Vecchia dit aussi Pietro Muttoni, *Jupiter et la nymphe Io*, huile sur toile ovale, XVIIe siècle, 49 x 66 cm, œuvre inédite.
2. Abbiati Francesco, *Diane et Endymion*, marqueterie de bois, datée de la fin du XVIIIe siècle 56,5 x 74 cm. Signé *Fran. co Abbiati*.
3. Anonyme romain, *Ménélas*, marbre, daté entre la fin XVIIIe et le début du XIXe siècle, ht. 93 cm. Inscription sur la base *AIACE* (Ajax).
4. Nicolas Tournier, le *Roi Midas*, huile sur toile, XVIIe siècle, 71 x 54 cm, œuvre inédite.
5. Ettore Greco, le *Roi Midas*, terre cuite, 2011, ht. 42 cm, 23 x 20 cm, œuvre inédite.
6. Ettore Greco, le *Roi Midas avec la couronne*, terre cuite, 2011, ht. 32 cm; 24 x 24 cm, œuvre inédite.
7. Ettore Greco, *Satire amoureux*, terre cuite, 2011, ht. 26 cm, 20 x 26 cm.
8. Pierre Gouthière attr. à, Couple de vase en bronze doré avec anses en forme de Silène, XVIIIe siècle, ht. 45 cm.
9. Girolamo Negri, dit le Boccia, *Trois têtes viriles*, huiles sur toile, fin XVIIe siècle, 66 x 107 cm ; les deux œuvres portent le même titre et sont de mêmes dimensions.
10. Giorgio Rossi, *Diogène*, bronze, 1939, 32,3 x 40 cm.
11. Guercino, *Saint Jérôme*, huile sur toile, XVIIe siècle, 60 x 49 cm, œuvre inédite.
12. Ettore Greco, *Saint Jérôme pénitent*, terre cuite, 2011, ht. 38 cm, 45 x 30 cm, œuvre inédite.
13. Ettore Greco, *Saint Jérôme*, terre cuite, 2011, ht. 32 cm, 20 x 23 cm, œuvre inédite.
14. G. B. Carlone, *Saint Jérôme*, huile sur toile, XVIIe siècle, 123 x 96 cm, signé sur le livre: *G. Ba. Carlone fecit 16...*

15. Domenico Mona, *Saint Jérôme avec la Vierge à l'Enfant*, huile sur toile, seconde moitié du XVIe siècle, 55,8 x 40,5 cm.
16. Pietro Testa dit Lucchesino, *L'Incendie de Sodome*, huile sur toile, XVIIe siècle, 54 x 66 cm, œuvre inédite. Le tableau contient le monogramme de l'artiste, composé d'une sorte de T majuscule mélangé avec la boucle d'un P, derrière lequel se distingue assez nettement "ietro".
17. Gaspare Landi, *Noli me tangere*, huile sur toile, fin XVIIIe- début XIXe siècle, 97 x 70 cm.
18. Mataro da Vergato, *Battesimo tramontano*, Impression digitale sur toile encadrée, 2001, 160 x 118 cm, pièce unique.
19. Alessandro Turchi dit l'Orbetto, *Saint Jean Evangéliste*, huile sur toile, XVIIe siècle, 97,7 x 72,3 cm, œuvre inédite.
20. Mataro da Vergato, *S. Francesco Striptease Benedetto*, Estampe digitale sur toile encadrée, 2003, 170 x 118 cm, pièce unique.
21. Bartolomeo Passerotti, *Portrait d'un homme*, huile sur toile, fin XVIe siècle, 40,5 x 31,7 cm, œuvre inédite.
22. Leandro Bassano, *Portrait de gentilhomme*, huile sur toile, fin XVIe - début XVIIe siècle, 102 x 81 cm, œuvre inédite.
23. Samuel Hoffmann, *Portrait d'un homme barbu*, huile sur toile, XVIIe siècle, 50 x 43 cm.
24. Girolamo Negri dit le Boccia, *Portrait d'un homme avec un turban*, huile sur toile, fin XVIIe - début XVIIIe siècle, 61,5 x 51,5 cm.
25. Ubaldo Gandolfi, *Buste d'un jeune homme avec gilet de couleur jaune or*, huile sur toile, XVIIIe siècle, 63 x 48 cm, œuvre inédite.
26. Giovanni Battista Lampi Junior, *Portrait d'Antonio Canova*, huile sur toile, fin XVIIIe – début XIXe siècle, 60 x 50 cm, œuvre inédite.
27. Achille Astolfi, *Garibaldi*, huile sur zinc, vers 1866, 60 cm de diamètre, signée AA, œuvre inédite.
28. Antonio Soldini, *Guglielmo Tell*, marbre, fin XIXe – début XXe siècle, ht. 87 cm, daté et signé : *Soldini A. fece – Milano 1883*
29. Arrigo Minerbi, *Buste de Gregorio Aghini*, bronze, 53 x 44 cm, daté et signé : *AMinerbi 1927*, œuvre inédite.

30. Fratelli Alinari, *Giuseppe Garibaldi*, photographie, vers 1865-1870, 45,2 x 34 cm.
31. Pellicciari, *Chasseur*, photographie, c. 1870, 20,7, x 15,4 cm.
32. Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar, *Edmond de Goncourt*, vers 1880, 34,2 x 26,8 cm.
33. Gaspard Félix Tournachon dit Nadar, *Victor Hugo*, photographie, 1883, 14,5 x 10,2 cm.
34. Etienne Carjat, *Emile Zola*, 1887, 34 x 25,5 cm.
35. Emilio Sommariva, *Rabindranath Tagore*, 1925, 31,8 x 24,4 cm.
36. Mimmo Jodice, *Vincenzo Gemito*, cliché sur verre de Ferdinando Lembo de 1929, 1983, 24 x 18 cm.
37. Alberto Korda, *Guerrillero Heroico (Ernesto Che Guevara)*, photographie, 1960, 40,5 x 30,5 cm.
38. Mimmo Jodice, *Emilio Notte*, photographie, 1980, 29,8 x 20,2 cm.
39. Stefano Mazzali, *Andrea*, photographie, 2011.
40. Stefano Mazzali, *Antony*, photographie, 2011.
41. Stefano Mazzali, *Alessandro*, photographie, 2011.
42. Stefano Mazzali, *Mattia*, photographie, 2011.
43. *Jasper*, photographie, 2011.

Biographies abrégées des artistes par ordre alphabétique

- Fig. 2 Francesco **Abbiati** (documenté entre 1783 et 1828) est originaire de Mondello, situé sur le lac de Côme. Il effectua probablement son apprentissage sur sa terre natale, peut-être au sein de l'atelier de Giuseppe Maggiolini, avant de se transférer à Rome, dans un laboratoire du Campo Marzio. Ses travaux sont mentionnés pour la première fois en 1787, dans un essai publié par le *Giornale delle Belle Arti*. Grâce à ses qualités rares de graveur, Francesco Abbiati reçut des commandes de tous les souverains d'Europe, parmi lesquels la reine Marie Caroline de Bourbon et les souverains d'Espagne – chez qui il se rendit pour une courte période en 1791 -, ainsi que Maria Luisa de Parme, épouse du roi Carlo IV, pour laquelle il réalisa d'importantes décorations d'intérieur.
- Fig. 30 En 1852, Leopoldo **Alinari**, avec ses frères Giuseppe et Romualdo, a fondé à Florence l'atelier photographique qui porte encore son nom. Spécialisé dans les portraits photographiques, vues d'œuvres d'art et des monuments historiques, les frères Alinari deviennent très célèbres au niveau national et international. La naissance de la photographie, son évolution et sa diffusion sont reliées à l'histoire de l'entreprise. L'atelier Alinari possède aujourd'hui une immense richesse de 4.000.000 photos recueillies dans les archives Alinari actuelle.
- Fig. 27 Achille **Astolfi** (Padoue, 1823 – 1900) naquit au sein d'une famille bourgeoise qui le destinait depuis son plus jeune âge à une formation sacerdotale. Cependant, son vif intérêt pour les arts décoratifs devait le conduire à laisser la vie ecclésiastique pour devenir élève de Vincenzo Gazzotto. Au près du maître, il se spécialisa dans l'art du portrait, devenant ainsi « le portraitiste de la Padoue bourgeoise du XIXe siècle ». Bien qu'il participât à diverses expositions italiennes, il ne laissa jamais sa ville natale. Il remportera l'exposition de Trévise en 1872 avec le portrait du *Principe Umberto*. En 1884, il participa à l'exposition de Turin et, en 1885, il exposa à l'Accademia de Venise *Les Quêteurs*, œuvre qui sera acquise par l'Accademia elle-même. L'artiste fut aussi prolifique dans l'art de la lithographie à laquelle il se consacra entre les années 60 et 70 du XIXe siècle. Il mourra dans sa ville natale en 1900.
- Fig. 27 Giovanni Francesco **Barbieri**, dit Guercino, (Cento prov. de Ferrare, 1591 – Bologne, 1666), est considéré comme un artiste autodidacte. Formé à partir des œuvres de Correggio, Ludovico Carracci et de la peinture ferraraise de Scarsellino et Bononi dont il tira sa sensibilité. Le jeune peintre a grandi avec les images de ces artistes à travers lesquels il puisera sa sensibilité typiquement vénitienne, notamment dans le coloris chaud et pâteux. À ces

références picturales s'ajoute aussi une légère inclination naturaliste, due à la pratique de l'observation directe de la nature. Après avoir reçu plusieurs commandes importantes entre Cento et Bologne, l'artiste est appelé à Rome en 1621 par Grégoire XV. En deux ans, il réalisa dans la capitale une série d'œuvres importantes dont les fresques des plafonds du Casino Ludovisi (*l'Aurore* et les lunettes avec *Le Jour et La Nuit*) et la *Sépulture de sainte Pétronille* pour la basilique Saint-Pierre (aujourd'hui conservée aux Musées Capitolins, Rome). Le séjour romain correspond à une « correction idéalisée » vers le classicisme, sur les exemples de Dominichino et d'Agucchi. De retour à Cento, il reprend une intense activité picturale, qui, à partir de 1629, sera régulièrement enregistrée dans le « Livre de comptes » de son atelier. Le livre témoigne d'importantes commissions obtenues par l'artiste en Emilie – Romagne, notamment les portraits pour la famille d'Este à Modène et Sassuolo, ou encore la *Crucifixion* pour la Ghiara de Reggio Emilia. Ces années marquent l'adhésion au classicisme : à la simplification et à la clarté de composition s'accompagne aussi un changement dans la gamme de couleur pâle et délicate, sous l'influence de Guido Reni. Après la disparition de ce dernier, Guercino transfère son atelier à Bologne en 1642, où il poursuivra une intense activité jusqu'à sa mort en 1666.

Leandro **Bassano**, dit Dal Ponte (Bassano, 1557 – Venise, 1622) est le quatrième fils du célèbre peintre Jacopo Bassano. C'est auprès de son père qu'il apprit les premiers rudiments de la peinture. Entre 1577 et 1578, il travailla à Venise avec son père mais ce n'est qu'en 1580 qu'il se mit à travailler de façon autonome. En 1588, il se rend de façon permanente dans la cité lagunaire où il demeure jusqu'en 1621. La peinture de ses premières années est fortement influencée par le style de son père, tout en accordant au dessin une importance majeure et en conservant une facture fluide, bien diverse de celle, pointilleuse et robuste, du père. À Venise, il entre en contact avec la peinture de Paolo Fiammengo duquel il tira le caractère illustratif qui caractérise sa peinture. Durant les dernières décennies du siècle, décoré du titre de « chevalier » par le doge Marino Grimani, il obtient de nombreuses commissions. Dans la dernière partie de sa carrière, le peintre réagit au maniérisme tardif vénitien en introduisant, dans certaines œuvres, telles *Alexandre III offre le cierge au doge Ziani au Palais Ducal de Venise*, quelques archaïsmes : les figures ont une verticalité prononcée, des visages effilés et des longs doigts. Par ailleurs, dans son activité de portraitiste il emprunte la structure des portraits de Tintoretto tout en restant ouvert à la peinture émilienne ; la fusion de ces deux traditions diverses lui a permis de saisir, magistralement, le caractère physique et moral des personnages au plus profond de leur vécu.

Boccia voir Negri

Étienne **Carjat** (Fareins, 1828 – Paris, 1906) est un journaliste, caricaturiste et photographe français. En 1841, il a 13 ans et découvre le dessin grâce à monsieur Cartier, fabricant de soieries où il est placé comme apprenti,

Fig. 22

Fig. 34

Fig. 11 sous les ordres du dessinateur, monsieur Henry; il y reste 3 ans. En 1858, il apprend le métier de la photographie auprès de Pierre Petit. En 1861, il s'installe dans son propre atelier au numéro 56 de la rue Laffitte à Paris. Il réalise de nombreux portraits de personnalités, et ses photographies se distinguent par l'absence fréquente d'éléments de décor. Son cliché le plus connu est un portrait d'Arthur Rimbaud, réalisé en octobre 1871.

Fig. 14 Giovanni Battista **Carlone** (Gênes, 1603 - 1683/1684), est le fils de Taddeo et le frère cadet de Giovanni, tous deux peintres. L'artiste se forme à Rome et à Florence, et, à l'exception d'une courte parenthèse lombarde, il sera principalement actif à Gênes où il devient l'une des figures les plus innovatrices du baroque génois. Les expériences toscano-romaines de cette période, réalisées sur les exemples de Baglione, de l'Orbetto et de Passignano, sont méditées à partir des figures les plus modernes du cercle génois, telles G. Asserato et De Ferrari. Sa peinture est caractérisée par un naturalisme fort, marqué par une facture aux passages rigoureux de clairs-obscur exécutés avec un pinceau effilé et fluide, et chargé de couleurs. Son style particulièrement séduisant lui a permis d'obtenir des commandes importantes, parmi lesquelles les fresques de la coupole de San Siro à Gênes, la chapelle du Palazzo Ducale de Gênes et la décoration de la Galerie du Palazzo Negroni avec les *Histoires de dieux*. La date de sa mort résulte encore controversée (entre 1670 et 1683), tout comme le lieu (certains indiquent Turin, d'autres Gênes).

Dal Ponte vedi Bassano

Fig. 1 Pietro **Della Vecchia**, dit aussi Muttoni*, (Vicence ?, 1603 - Venise, 1678) naquit peut-être à Vicence vers 1603. Il fut introduit dans le métier de peintre par son père Gasparo, lui-même artiste. La formation du jeune Pietro vint ensuite confiée à Padovanino. En 1626, Pietro épousa l'une des filles de Nicolas Régnier, Clorinde, peintre elle aussi. Pietro Della Vecchia voyagea peu et ne se déplaçait que pour peu de temps. Le séjour à Rome au début de sa carrière demeure, aujourd'hui encore, une hypothèse bien que le peintre connaissait les travaux de Caravaggio et que la peinture de Bernardo Strozzi ait eu un fort ascendant sur son oeuvre. Sa véritable patrie restait donc Venise, où il créa une académie pour l'éducation artistique des jeunes, à l'intérieur de laquelle on enseignait, outre le dessin, l'anatomie et la perspective. Pietro Della Vecchia fut - à raison - considéré comme le dernier grand peintre de la Renaissance tardive au Cinquecento. En sus d'une série de travaux consacrée aux thèmes historiques, Della Vecchia fut célèbre auprès de ses contemporains pour ses représentations grotesques, son activité de copiste et ses œuvres de petit format exécutées sans commandes.

* Dans sa monographie de référence consacrée au peintre, Aikema (1984) a démontré que le nom de famille de Muttoni avait été attribué par erreur à Pietro Della Vecchia par Lanzi dans son *Histoire picturale de l'Italie*, publiée en 1795-1796, et interprété par la littérature artistique successive comme étant son surnom.

Alberto **Díaz Gutiérrez**, plus connu sous le nom d' Alberto Korda (Havana, 1928 – Paris, 2001), est un photographe cubain renommé pour son cliché mondialement connu du *Che Guevara, le Guerrillero Heroico*. C'est dans les années 1950, alors qu'il ouvre un studio avec un autre photographe, qu'il se fait appeler Korda. Il était photographe pour le journal cubain *Revolución* le 6 mars 1960, quand il prit le fameux cliché de Che Guevara lors des funérailles des victimes du sabotage du bateau La Coubre. Il acquiert une renommée internationale en utilisant la lumière naturelle pour réaliser des photos de mode et de modèles.

Fig. 37

Après la révolution cubaine, Korda devint le photographe personnel de Fidel Castro pendant dix ans. De 1968 à 1978, il se consacra à la photographie sous-marine jusqu'à l'exposition japonaise en 1978 qui stimula l'intérêt mondial pour son travail.

Il apparaît brièvement dans le *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders, en 1999, bien qu'il ne soit pas mentionné dans le générique. Alberto Korda succombe à une crise cardiaque à Paris, en 2001, tandis qu'il présentait une exposition de son œuvre.

Ubaldo **Gandolfi** (San Matteo della Decima, 1728 – Ravenne, 1782) est le frère aîné de Gaetano peintre lui aussi. Dès 1740 il fréquenta l'Accademia Clementina de Bologne, sous la direction de Ercole Lelli, tout en s'associant à l'atelier de Felice Torelli. Les premiers résultats picturaux d'Ubaldo confirment son adhésion à la culture classique du XVIII^e siècle, comme on peut le voir dans les fresques de certaines salles du palazzo de Cesare Malvasia, réalisées en 1758. Un changement notable de sa peinture autour de 1760 suggère qu'à cette date Ubaldo eût rejoint le frère Gaetano à Venise, approfondissant ainsi sa connaissance de la peinture vénitienne. Sa grande « maestria » consistait en la capacité à fondre les deux écoles, tout en maintenant un vif intérêt pour la peinture florentine, de Cesena ou encore de Parme, qu'il rencontra au cours de ses nombreux voyages en Italie. Au-delà des toiles religieuses, le peintre recevait des commandes de salles – citons les très célèbres dessus-de-porte aujourd'hui aux Collezioni Comunali de Bologne avec *Diane et Endymion* et *Persée et Andromède* – et d'importantes commissions de fresques telles les œuvres du palazzo Malvezzi (Bologne). Très attentif à la représentation du réel, il était ancré dans la réalisation d'une série de têtes de caractères pour Casali, parmi lesquelles on relève des œuvres de très grandes qualités qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la peinture européenne du XVIII^e siècle. Sa mort précoce, pour maladie, le frappa en pleine carrière à seulement cinquante ans.

Fig. 25

Pierre Joseph **Gouthière** (Bar-sur-Aube 1732- Ivry sur Seine v. 1813/1814) est un important fondeur et ciseleur de bronze français. Actif sous Louis XVI, il se spécialisa dans l'exécution d'applications en bronze doré pour meubles et autres éléments de décor intérieur. Il produit, outre des chenets, des candélabres, des montures pour vases et des horloges à cartel. Il devint maître doreur en 1758 et obtint une grande reconnaissance à partir de 1770, lorsque Madame du Barry lui confia l'exécution des bronzes ornementaux de son

Fig. 8

- Fig. 12 pavillon à Louveciennes. Entre 1772 et 1777, il exécuta une grande partie de la décoration en bronze au château de Fontainebleau. Gouthière su insérer de la fantaisie à ses travaux, notamment dans les ornements à motif végétal, mais aussi une élégance raffinée et une finition parfaite sur le plan technique. Il signa peu d'oeuvres de la lettre G ; parmi ce groupe d'oeuvres restreint signalons l'écritoire de Marie Antoinette conservé au musée du Louvre à Paris.
- Figg. 5, 6, 7, 12, 13 Ettore **Greco** est né à Padoue en 1969 et s'est diplômé à l'Accademia di Belle Arti de Venise en 1992. En 1994 il ouvre son atelier et présente deux ans plus tard sa première exposition personnelle. En 1999 il obtient le Grand Prix au Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui de Paris. En 2010 il crée la sculpture *Arbre de la vie*, souhaitée par Pierre Cardin, pour le château du Marquis de Sade à Lacoste, et un *Homme héroïque* pour la cité de Legnano (Milan, Italie), à l'occasion de l'exposition Rodin en Italie. Depuis mars 2011 son *Saint Sébastien* est entré dans les collections permanentes du Vittoriale degli Italiani, maison – musée de Gabriele d'Annunzio à Gardone Riviera (Italie). En juin 2011 Greco participe à la 54e Biennale de Venise. Ses sculptures ont été exposées dans de nombreuses cités parmi lesquelles Milan, Turin, Florence, Berlin, Paris, New York.

Guercino voir Barbieri

- Fig. 23 Samuel **Hoffmann** ou Hoffman (Zürich 1595 – Francfort am M. 1648) est l'élève de Gothard Ringghi. L'artiste se rend à Anvers pour travailler sous la direction de Rubens en se distinguant rapidement des nombreux autres élèves du maître. À son retour en Suisse il rencontra un franc succès. Il se spécialisa dans l'art du portrait, les natures mortes de fruits et les représentations de gibier, tout en poursuivant la réalisation de peintures d'histoire.
- Figg. 36, 38 Né à Naples en 1934, Mimmo **Jodice** est l'un des photographes italiens les plus influents de la seconde moitié du XXe siècle. Son travail s'articule à la manière d'un voyage dans le temps, un parcours mémorable à travers la civilisation méditerranéenne, ses ruines et ses visages. Mimmo Jodice, autodidacte de formation, débute dans la photographie au milieu des années soixante. Naples constitue une "matrice nourricière": ville de tous les contrastes, de toutes les lumières et cité d'Histoire. Mimmo Jodice reçoit le prestigieux Prix Feltrini en 2003. L'invitation au Musée du Louvre s'inscrit dans la continuité de son exposition *Transiti* au Museo di Capodimonte à Naples, à l'occasion du cinquantenaire de sa réouverture, en 2008. L'oeuvre de Mimmo Jodice est révélée en France en 2010 avec sa rétrospective à la Maison européenne de la Photographie à Paris.

Korda voir Díaz Gutiérrez

- Figg. 26 Giovanni Battista **Lampi** Junior (Trento 1775 - Vienne 1837) est le fils de l'un des plus grands portraitistes d'Europe de même nom, Giovanni Battista

Lampi. Le jeune artiste suivit les traces paternelles en s'inscrivant à l'Académie des beaux-arts de Vienne où il fréquenta les enseignements de Mauser et Fuger. Il travailla longtemps avec son père dont il retint l'habileté à insérer les inclinations personnelles et caractérielles des personnages portraiturés. Après un long séjour à Saint-Pétersbourg, il s'installa à Vienne où il se distingua dans l'art noble de la peinture, ce qui le conduira à devenir l'un des membres de l'Académie des beaux-arts. Lampi se spécialisa dans l'art du portrait et des peintures de genre, en affinant la grâce et le coloris d'influence vénitienne avec un dessin solide, dû au long apprentissage auprès de son père.

Gaspare **Landi** (Plaisance, 1756 - 1830) étudia à Plaisance auprès de G. Bandini et A. Porcelli spécialisé en peinture sur verre. La protection du conte G.B. Landi - avec qui il entretiendra une amitié longue et filiale - devait lui permettre de compléter ses études à Rome auprès de Batoni et Corvi. Cependant, fasciné par l'Antiquité, il abandonna rapidement ses maîtres pour se consacrer à l'étude en solitaire des collections d'art antiques romaines. Il demeura à Rome de façon ininterrompue de 1781 à 1797 et entra en contact avec les figures les plus importantes du classicisme, en particulier Canova avec lequel il entretiendra une amitié solide. Après 1783, l'artiste commença à s'affirmer en se consacrant aussi bien à la peinture d'Histoire qu'au portrait pour lequel il montra une capacité de pénétration psychologique hors du commun. Bien que sa peinture présentât une adhésion inconditionnelle à l'esthétique de Winckelmann, ses tableaux d'histoire contenaient une remarquable capacité d'harmonie de couleurs et un naturalisme virtuose. En 1810, il devint membre de l'Accademia di San Luca à Rome et en 1817 fut élu *principe*. En 1829, il se retira à Plaisance pour y mourir l'année suivante.

Fig. 17

Lucchesino voir Testa

Mataro da Vergato était prédestiné à l'art avec un nom d'artiste, hérité du grand-père paternel, indiquant aussi sa ville natale. Il est diplômé de l'Istituto d'Arte et de l'Accademia di Belle Arti de Bologne. Après diverses expériences artistiques en Italie et à l'étranger en tant que *performer* au début des années 90 et après avoir résidé à New York, il se plonge dans l'informatique. De cette rencontre naissent le *Periodo Grafico Digitale* ('92/'96) et *Pittura Digitale* (de 1996 à nos jours) : la photographie (en noir et blanc) comme dessin et l'ordinateur comme palette.

Figg. 18, 20

Un retour à la représentation picturale de la réalité comme dans l'art du passé mais à travers un processus technique et créatif absolument contemporain.

Un artiste classiquement moderne comme diraient certains.

Une partie de son œuvre, bien que reproductible, est volontairement réalisée sur toile et presque exclusivement en pièce unique. Depuis 2008, les nouveaux travaux sont en résine transparente ou plexiglas pour permettre un tirage en 3 exemplaires.

Fig. 29 Arrigo **Minerbi** (Ferrare 1881 - Padoue 1960) débuta ses études artistiques à l'École Dosso Dossi de Ferrare avant de demeurer un certain temps à Florence. Il se rendit par la suite à Milan où il entra en contact avec Adolfo Wildt. Devenu élève de ce dernier, il sut en retenir l'habileté technique, très raffinée, et la noblesse de l'Idéal qu'il exprime avec une profonde sensibilité personnelle et intuitive. Artiste particulièrement fécond, ses œuvres sont aujourd'hui conservées à la Galleria d'Arte Moderna de Milan (certains bas-reliefs en plâtre représentent les métiers et les modèles des sculptures pour l'Istituto Sanatoriale Romano), à la Galleria Romama d'Arte Moderna (*Matin de printemps*, 1920) et à la Galleria florentine (*Autoportrait*). Il fut l'auteur de nombreux monuments funèbres réalisés avec son maître A. Wildt, parmi lesquels nous rappelons les reliefs pour deux cénotaphes de Santa Maria delle Grazie à Milan. Miberbi fut auteur d'œuvres commémoratives auxquelles il sut conférer l'intensité du sentiment avec une grande sobriété du moyen d'expression, savamment employé. Il mourut à Padoue en 1960.

Fig. 15 Domenico **Mona**, Monna, Moni ou Monio (Ferrare v. 1550 - Parme v. 1602) fut l'élève de Giuseppe Mazzuoli. Mona fut un artiste fécond, doté d'une imagination fervente et d'une grande aisance de création. Ses œuvres sont principalement concentrées dans les églises de la province de Ferrare, citons pour exemple *La Naissance de la Vierge* et la *Naissance du Christ* à Santa Maria in Vado. La discontinuité rencontrée dans son œuvre de temps à autre était due à des crises de folie; des crises qui l'avaient conduit à commettre le meurtre de l'un des serviteurs du cardinal Aldobrandini. À la suite de cet épisode criminel, Mona avait été contraint de se réfugier à Modène. Il mourut à Parme, en 1602, dont la cathédrale conserve un important tableau d'autel signé de l'artiste, représentant *l'Assomption au ciel de Marie Madeleine*.

Muttoni voir Della Vecchia

Nadar voir Tournachon

Figg. 9, 24 Girolamo **Negri** (Bologne, 1648 - 1718) surnommé le Boccia - le carafon – en raison de son penchant pour le vin. Negri fut élève de Domenico Maria Canuti jusqu'au départ de ce dernier pour Rome en 1672, avant d'être l'élève de Lorenzo Pasinelli. C'est en suivant les traces de Pasinelli que Negri acquit une bonne notoriété. Il produisait aussi bien des peintures d'autel que des peintures pour des commanditaires privés, traitant des sujets sacrés et des sujets profanes. Parmi ses œuvres *Alexandre le Grand devant le cadavre de Cyrus*, exécuté en 1692, pour le modénais Onofrio Campori (aujourd'hui disparu), quatre toiles illustrant les *Histoires bibliques* (actuellement conservées en collection privée) et *l'Evanouissement d'Esther* de l'Istituto G. Ronchi di Montombraro. Les études récentes ont mis en lumière sa riche production de têtes de caractères – sur la base de lointaines ascendances des Carracci - dans le sillage ouvert par Pasinelli et par Canuti.

Orbetto voir Turchi

Bartolomeo **Passerotti** (Bologne 1529-1592) est un artiste polyvalent qui, tout en opérant au coeur de la tradition maniériste, fuit par certains aspects les catégories courantes grâce à sa capacité d'élaboration d'éléments qui seront développés dans la peinture des Carracci. Les débuts du peintre sont peu clairs. Il aurait été actif à Rome auprès de Vignola, puis avec Taddeo Zucari. De retour à Bologne, il s'impose en tant qu'artiste cultivé et noue des liens avec d'importantes figures de l'école bolonaise, tel Ulysse Aldrovandi. En sus des retables d'autel, l'artiste se dédie – en remportant un succès extraordinaire – à l'art du portrait, puis à la scène de genre en suivant la tradition flamande mais en y insérant des éléments de la commedia dell'arte. Dans sa production tardive, il se montre également sensible aux nouvelles exigences de la dévotion post-tridentine.

Fig. 21

Giorgio **Rossi** (San Piero a Sieve 1892 – Florence 1963) Rossi se forme à l'Accademia di Belle Arti où il suit les enseignements dispensés par le sculpteur et portraitiste, Antonio Bortone, très ancré dans la culture du XIXe siècle et sensible à l'héritage patriotique du Risorgimento. Après du maître, Rossi apprend toutes les techniques de la sculpture et hérite du mépris que Bortone montre à l'égard de la réputation facile. En 1916 il obtient la médaille d'argent pour la sculpture en marbre de La Sieve par la Società di Belle Arti et l'année suivante, il remporte le premier prix à l'Esposizione del soldato organisée au Palazzo Davanzati. En 1918 il reçoit une reconnaissance prestigieuse par l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze qui l'enregistre parmi ses "Académiciens d'honneurs".

Fig. 10

En 1920 il expose à la Mostra d'Arte Sacra à Venise. À cette période, Rossi ralentit et espace ses expositions. Il cherche un travail à l'école afin de se constituer une base économique stable et solide. En 1930 il participe à la XVIIe Biennale de Venise. Dans les années de l'après-guerre, la production de l'artiste est recueillie dans un journal intime. Quelques années plus tard, l'école lui avait assuré une sécurité économique mais elle était devenue une prison d'ennui. Florence symbolisait alors un soulagement, une échappatoire pour montrer son propre travail qui, après la seconde guerre, prend les caractéristiques d'un journal intime. La redécouverte, grâce aux descendants, de ce grand artiste est relativement récente.

Antonio **Soldini** (Chiasso Suisse, 1854 - Lugano 1933) fut l'élève de Lorenzo Vela. Il privilégia le travail des bustes et des groupes animaliers en marbre et en plâtre. Durant sa carrière il réalisa aussi des monuments funéraires, situés à Paris, Berne et Lucerne. Sa participation à de nombreuses expositions d'art est documentée : parmi les plus importantes citons la Rassegna della Promotrice di Belle Arti de Turin en 1884, où l'artiste présenta un important bas-relief en marbre intitulé *Gibier* ; l'oeuvre devait être à nouveau présentée à Milan, en 1886. Toujours à Milan, il exposa en 1881 deux portraits masculins et à Venise, en 1887, il exposait un groupe de *Gibier* en marbre. Enfin, en 1888, il présenta à Londres une *Nature morte* et à Milan une *Baigneuse* en 1894.

Fig. 28

- Fig. 35 Emilio **Sommariva** (Lodi, 1883 - Milan, 1956) compte parmi les figures les plus importantes de l'histoire de la photographie italienne. En 1902, il ouvre son propre laboratoire. En 1911 Sommariva reçoit la médaille d'or du Comité des festivals de l'Exposition Internationale de la Photographie à Rome et un diplôme d'honneur à l'Exposition Industrielle de Turin. Jusqu'en 1937 il participe à des dizaines d'expositions en Europe et en Amérique, et devient une célébrité sur le plan national et international. En adhérant à l'esthétique de la photographie picturale il réalise les portraits pour l'aristocratie, la bourgeoisie et le monde de l'art de Milan, mais aussi des étoiles du Cinéma. En 1955, l'atelier obtient la médaille d'or de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Milan. Après sa mort, l'atelier restera actif jusqu'en 1980.
- Fig. 16 Pietro **Testa** dit le Lucchesino (Lucques 1611 – Rome 1650). L'artiste se rend à Rome très jeune et entre dans l'atelier de Dominichino. Dans l'atelier du maître il se dédie assidûment au dessin d'après l'antique. Les oeuvres de Pietro Testa recensées jusqu'ici ne restituent qu'une image partielle de son catalogue pictural qui, selon les dires des sources, devrait être beaucoup plus vaste. Cependant, sa production graphique est davantage connue et étudiée, notamment son activité de graveur. Son amitié avec Poussin a influencé ses tous premiers tableaux, tandis que son court passage en tant qu'élève dans l'atelier de Pietro da Cortona semble avoir eu une moindre influence. L'artiste atteint son apogée expressif autour des années 30. Entre temps, son intérêt pour les thèmes philosophiques au ton moraliste, pour l'histoire antique et les héros s'accroît, comme en témoignent les notes de son « traité ». Toutefois, les dernières années de sa vie furent brusquement interrompues par son suicide dans les eaux du Tibre ; un suicide probablement dû à des désillusions continues, parmi lesquelles la résiliation de son contrat pour les fresques de l'abside de l'église San Marino ai Monti de Rome.
- Figg. 32,33 Gaspard-Félix **Tournachon**, dit Nadar, (Paris, 1820-1910) est un caricaturiste, aéronaute et photographe français. Il publie à partir de 1850 une série de portraits photographiques des artistes contemporains parmi lesquels Franz Liszt, Richard Wagner, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Hector Berlioz, Gioachino Rossini et Honoré de Balzac. Dans un atelier, éclairé par la lumière naturelle, situé rue Saint-Lazare, il réalisera ses chefs-d'œuvre avec la nouvelle technique de la photographie, tout en poursuivant ses portraits et son entreprise de caricatures. Très curieux des nouveautés techniques de son temps, il expérimente l'éclairage à la poudre de magnésium et en 1858 il réalise sur un ballon la première photographie aérienne de Paris.
- Fig. 4 Nicolas **Tournier** (Montbéliard, 1590 – Toulouse, 1638 environ). La formation de Tournier est sûrement liée aux enseignements dispensés par son père, André Tournier, peintre lui aussi. Lors de son séjour à Rome, documenté entre 1616 et 1626, il entre en contact avec le peintre caravagesque Liegi Gérard Douffet et devient élève de Valentin. De fait, Tournier suit les traces du maître ainsi que celles de Manfredi, tout en consolidant son art par la réalisation de tableaux avec des scènes de taverne et des visages qu'il traite de façon

contrastée et dramatique. Les oeuvres de Tournier, longtemps confondues avec celles de Valentin, se distinguent de celles du maître par la netteté du dessin, pour la sobriété du traitement des formes et par un style plus prosaïque. De retour en France, l'artiste est documenté à Carcassonne en 1627 et à Toulouse en 1632. À côté de thèmes « à la Carracci », il traite des sujets historiques et sacrés. Avec les années, sa peinture devient toujours plus sobre, affirmant ainsi un classicisme austère, comme on peut le voir dans le *Transport du Christ au tombeau* et dans la *Madonne à l'Enfant* au musée des Augustins de Toulouse.

Alessandro **Turchi** dit l'Orbetto (Vérone 1578 - Rome 1649) fut élève de Felice Brusasorci dans sa ville natale. En 1605, à la mort de ce dernier, Turchi hérita de l'atelier. Durant ses années de jeunesse, l'artiste effectua certainement un voyage à Venise, tandis que le reste de sa formation devait se faire auprès des collections des Gonzague de Mantoue et d'après l'observation de l'œuvre de Rubens. Dans cette formation déjà complexe, la connaissance de la culture bolonaise fut déterminante. L'artiste y avait eu accès via les estampes des Carracci et un séjour probable dans le chef-lieu émilien. Après 1614, Turchi se rendit à Rome et travailla avec Carlo Saraceni et Giovanni Lanfranco à la décoration de la Sala Regia du palais du Quirinale. Dans l'Urbe, Turchi sut se créer des relations importantes et reçut certaines commissions grâce au cardinal Scipione Borghese. Il pénétra aussi l'élite aristocratique romaine en épousant, en 1623, donna Lucia de la famille noble des San Giuliano. En 1618, il est membre de l'Accademia di San Luca de Rome au sein de laquelle il sera élu *principe* en 1637.

Fig. 19

Bibliographie sélective pour la section biographique :

- Antiquariato. Enciclopedia delle arti decorative*, Milano 1981, II
- Benezit E., *Dictionnaire des peintures sculpteurs dessinateurs et graveur*, Gründ 1999
- Colle E. notice n. 26 in *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009
- Dizionario della pittura e dei pittori*, M. Laclotte, J. P. Cuzin, Torino 1989-1994
- Gli scultori italiani, dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1990
- La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1990
- La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989
- La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990
- La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1990
- La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, III, Milano 1992
- Naldi M. schede 16-17, *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, D. Benati, catalogue d'exposition, („Incontro con la pittura“, 16) Fondantico, Bologna, 2008, pp. 72-73
- Panzetta A., *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Borgotaro 2003, II
- URL: <http://www.alinari.it/it/storia.asp>
- URL: <http://www.braidense.it/risorse/sommariva.php>
- URL: <http://www.mimmojodice.it/fra/index.html>

Sources :

- Augustin saint, *Expositio psalmorum*.
- Athénée, *Deipnosophia* XIII.
- Hésiode, *Les oeuvres et les jours*
- Homère, *Illiade*.
- Homère, *Odyssée*.
- La Bible de Jérusalem*.
- Magnii Aurelii Cassiodori, *Expositio psalmorum*.
- Ovide, *Les Métamorphoses*.
- Pausanias, *Periégèse de la Grèce*.
- Platon, *Le Banquet*.
- Platon, *Thééthète*.
- Pline, *Histoire naturelle*.
- Plutarque, *Agesilas*.
- Plutarque, *Vie de Lycurgue*.
- Quintilien, *De l'Institution oratoire*.
- Jérôme Saint, *Expositio psalmorum*.
- Jérôme Saint, *Expositio Esaia*.
- Jérôme Saint, *Lettres* XVII.

Bibliographie :

Akerlio Docteur (mais Deguerle Jean Marie Nicolas), *Eloge des Perruques, enrichi de notes plus amples que le texte*, Parigi, Maradan, s.d. (Lipperheide, 1685).

Antiquariato. Enciclopedia delle arti decorative, Milano 1981, II.

Attwater D., *Vite dei santi*, Asti 1995.

Aubry V., *Costumes, Sculpture de l'éphémère 1340-1670*, II, Cahors 1998.

Bacci M., « Alla ricerca del volto di Cristo », dans *Gesù. Il corpo, il volto nell'arte*, cat. expo. Venaria, 1 avril -1 aout 2010, par Timothy Verdon, Cinisello Balsamo 2010, pp. 91-95.

Balzac H., *Traité de la vie elegante*, 1830 dans *La Mode*, Milano 1982, pp. 81-82.

Bellosi L., « La barba di san Francesco. Nuove proposte per il problema di Assisi », dans *Prospettiva*, 22 (1980), pp. 11-34.

Belpoliti M., « I veri pensatori barbuti e cappelloni? Da Omero a Gesù la maschera dei guru », dans *La Stampa*, 9 ottobre 1997.

Benezit E., *Dictionnaire des peintures sculpteurs dessinateurs et graveur*, Gründ 1999.

Bormolini G., *L'immagine del Maestro. Le tradizioni monastiche sulla barba e i capelli*, dans « Rivista ascetica e mistica », 2 (2003), pp. 1-15.

Bormolini G., *La barba di Aronne. I capelli lunghi e la barba nella vita religiosa*, Firenze 2011.

Busmanti E. dans *Maurizio Nobile. Visage en pose, ritratti dipinti, scolpiti e fotografati*, par A. M. Amonaci, E. Busmanti, Bologna 2008, pp. 32-33.

Caroli F., *Il volto di Gesù. Storia di un'immagine dall'antichità all'arte contemporanea*, Milano 2011, pp. 94-95.

Castelnuovo E., « Il significato del ritratto pittorico nella società », dans *Storia d'Italia*, Torino 1973, pp. 1033-1094, à pp. 1060-1061.

Cecchelli C., « Barba », dans *Enciclopedia italiana di scienze lettere arti*, Roma 1949, vol VI, pp. 111-115.

Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, costume, gestes, formes, figures, coulours, nombres*, Paris 1969.

Colle E. notice n. 26 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.

Colle E., « *Magazzino di Mobilia: otto schede di arredi italiani (1999-2009)* » dans *Decart*, n. 10 (2009), pp. 106-108.

Crivelli Traverso C., *Moda neoclassica romantica in Liguria*, Torino 2011, p. 58.

Cumming V., Cunnington C.V., Cunnington P. C., *The dictionary of fashion history*, Oxford 2010.

Curatolo G. E., *Aneddoti garibaldini*, Formiggini 1929

Da Varaggine J., *Leggenda aurea*, trad. par C. Lisi, Firenze 1984, II

Darwin C., *La descendance de l'homme et la selection sexuelle*, 13^e ed. trad. da E. Barbier, Paris 1891.

Dizionario della pittura e dei pittori, M. Laclotte, J. P. Cuzin, Torino 1989-1994.

Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Roma 1961.

Felicetti F., « Trent' anni fa l'estate calda di Milano. A far impennare il termometro ci pensarono studenti, frange operaie e anarchici in rivolta contro lo Stato borghese », dans *Corriere della Sera*, 2 aout 1998, p. 31.

- Ferrari O., "L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia", dans *L'arte*, n. 57 (1986), pp. 105-182.
- Frabetti G., *L'autunno dei manieristi*, Ferrara 1978.
- Gavelli M., « Ritrattistica e creazione del mito: i reduci nelle immagini del Museo del Risorgimento di Bologna », dans *Bollettino del Museo del Risorgimento*, a. XXXIX (1994), pp.163-168.
- Gesino A., notice n. 4 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti, M. Nobile, Bologna 2009.
- Ghielmetti C., *Contemporanea giovani tra cronaca e storia*, Cinisello Balsamo 2004, pp. 36, 40, 41
- Ghirardi A., *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592), catalogo generale*, Rimini 1990, p. 53.
- Ginzburg C., « Tiziano e Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento », in *Paragone*, n. 339 (1978), pp. 3-24.
- Giorgio Rossi. Scultore nel secolo breve*, par S. De Rosa, Florence 2009.
- Gli scultori italiani, dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1990.
- Grabar A., *Le vie della creazione dell'iconografia cristiana*, Milano 1983, p. 150.
- Grandesso S., notice n. 17 dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.
- Grimal P., *Enciclopedia della mitologia*, ed. it. par C. Cordié, Milano, 1990, pp. 190-191.
- Gualdoni F., *Nudo maschile*, Milano 2008.
- Huber-Rebenich G., « L'iconografia della mitologia antica tra Quattrocento - e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio », dans *Studi umanistici piceni*, XII (1992), pp. 123-134.
- Il nudo: fra ideale e realtà : dal neoclassicismo ad oggi*, cat. expo. Galleria d'Arte Moderna Bologna 22 janvier au 9 mai 2004, Firenze 2004.
- Kantorowicz E., *Selected Studies*, Augustin 1965, cit. dans J. Claude Monod, *Face à la mort*, dans *Portraits de la pensée*, catalogue d'exposition Palais des Beaux-Arts, Lille, 11 mars-13 juin 2011, sous la direction d'Alain Tapié et Régis Cotentin, Chaudun, 2011, pp. 92-93, à p. 92.
- La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1990.
- La pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 1989.
- La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990.
- La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1990.
- La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, III, Milano 1992.
- Laertii Diogenis, *De vita et moribus philosophorum, libri 10*, Lugduni 1592 (livre du XIII siècle publié au XVIe siècle)
- Le voci di dentro. La scultura di Giorgio Rossi*, cat. exposition 4 novembre-4 décembre Florence par S. De Rosa, Rufina (Fi) 2010.
- Levi Pisetzky R., *Storia del costume in Italia*, Milano 1966, I-IV.
- Longo A., Monti G., *Dizionario del '68. I luoghi, i fatti, i protagonisti, le parole e le idee*, Roma 1998, pp. 140-142.
- Loredano F., *Bizzarrie Accademiche*, Venezia, 1684.
- Malizia G., *Le statue di Roma*, Roma 1990.

Mallemont A., *l'Art de la Coiffure Francaise. Histoire de la coiffure de dames depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*, Parigi, Robinet, 1900.

Malvasia C. C., *Felsina pittrice*, Bologna 1841, I, p. 190.

Mandrioli G., *Ettore Greco scultore*, Ferrara, 2003

Manservigi F., *La Sindone tra passato e futuro. Il volto di Cristo nell'iconografia e l'uomo della Sindone*, Mémoire de maitrise en Archeologia e Culture del Mondo Antico, Università degli Studi di Bologna, Rel. Prof.ssa R. Budriesi, Bologna, a.a. 2009-2010.

Marangoni G., *Evoluzione storica e stilistica della moda. Il novecento: dal liberty alla computer art*, Milano 1987.

Maria Dal Pozzo E., « La barba di Giorgione », dans *Giorgione*, par E. M. Dal Pozzo, L. Puppi, cat. expo. Castelfranco Veneto, Museo casa Giorgione 12 décembre 2009 - 11 avril 2010, Milano 2009, pp. 207-224.

Marin C., « Fare del Laocoonte un martire della nostra religione? » La tematica sacra nella critica d'arte del primo Ottocento », dans *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, Atti delle Giornate di Studio Padova 31 maggio-1 giugno 2007, par V. Cantone, S. Fumian, Padova 2009, pp. 177-185.

Mataro da Vergato, *Mataro da Vergato. Digital Painter*, Vergato (Bo) 2005.

Moormann E. M., Uitterhoeve W., *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, ed. it. par E. Tetamo, Milano, 1997.

Naldi M. notice 15, dans *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, par D. Benati, catalogue de l'exposition, ("Incontro con la pittura", 16) Fondantico, Bologna, 2008, pp. 70-71.

Naldi M. notices 16-17, dans *Il fascino dell'arte emiliana. Dipinti e disegni dal XVI al XIX secolo*, D. Benati, catalogue d'exposition, ("Incontro con la pittura", 16) Fondantico, Bologna, 2008, pp. 72-73.

Nel segno della Sieve. L'avventura artistica di Giorgio Rossi (1892-1963), cat. de l'exposition 16 avril - 12 juin 2011 Pontassieve, par S. De Rosa, Florence 2011.

Nicolai M. - Jansen, *Recherches historiques sur l'usage des Cheveux postiches et des Peruques, dans les temps anciens et modernes*, Traduit de l'allemand de M. Nicolai par Jansen. Parigi, Leopold Collin, 1809.

Obert M. L. A, *Traité des maladies des cheveux, de la barbe e du système pileux en général, présenté à l'Académie royale de médecine et à l'Académie des sciences*, Paris 1848, pp. 20-24

Orsini F., *Images et Elogia Virorum Illustrum et Eruditor, ex antiquis lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationibus*, Rome, 1570.

Paloscia M., "Nemmeno la barba di Adriano sfugge al curioso Gibbon", dans *Viaggio in Italia*, n. 17 (1987), pp. 46-48.

Panzetta A., *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Borgotaro 2003, II.

Panzetta A., notice n. 23, dans *Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo*, par E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.

Pastoreau M., Simmonet D., *Il piccolo libro dei colori*, Milano 2006, pp. 84, 86.

Patanè V., "La nuova pittura", dans *Pride*, n. 89 (2006), pp. 1-47.

Perseu P., "Exhibition Mataro da Vergato", dans *Pier magazine*, 1 (2007), p. 11.

Pistoiese R., *La moda nella storia del costume*, Bologna 1979.

Quondam A., *Tutti i colori del nero: moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, Milano 2001.

- Ripa C., *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti e passioni humane*, Rome, 1593, ad vocem.
- Saggio di storia sulle vicende della barba, con un'appendice sopra i mostacchj*, anno IX Repubblicano, Rep. Cisalpina 1800-1801.
- Salvagnini G., *Giorgio Rossi un lungo viaggio verso il Novecento*, Pescia 2003.
- Salveti G., *L'uomo e la barba, dalle origini ai nostri menti*, Padova 1966.
- Satire di Salvator Rosa, avec les commentaires de Anton Maria Salvini*, Napoli 1860.
- Schlégl I., *Samuel Hofmann (um 1595 – 1649)*, Th. Gut & Co.,Verlag, Prestel - Verlag, Stäfa, (Zürich), 1980, rep. p. 132, n° 73.
- Sclabas L., "Riflessi digitali", dans *Babilonia*, n. 218 (marzo 2003), pp. 40-43.
- Tarrabotti A., *Antisatira in risposta al lusso Donnesco Satira Menippea del sig. Franc. Buoinsegna*, Venezia 1644, dans *Satira e antisatira*, par E. Weaver, Roma 1998.
- Thiers Jean Baptiste, *Histoire des Perruques, ou l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus & l'irregolarité de celles des Ecclesiastiques*, Avignone, Louis Chambeau, 1779.
- Turner J., "Saint alive" dans *Blue*, n. 50 (2004), p. 14.
- Vasari G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568.
- Vernant J.P., *L'individuo, la morte, l'amore*, ed it. par G. Guidorizzi, Milano 2000.
- Vertova L., *Ricordando Pietro Testa, il Lucchesino*, in *Aux quatre vents: a Festschrift for Bert W. Meijer*, par A. W. A. Boschloo, E. Grasman, Firenze 2002, pp. 121-130.
- Voltaire M. de, *Dictionnaire philosophique*, Amsterdam 1789, II, pp. 295-296.
- Weiermair P., *Mataro da Vergato. Mythology of the sacred*, Alessandria 2009, pp. 48-49.
- Zagarìa R., *Il pallore e la barba durante il Risorgimento Italiano*, Catania 1928
- Zanker P., *La maschera di Socrate: l'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino 1997.
- URL: Medda M., *Come sono gli eroi dei fumetti?* dans http://www.scriptonline.it/articolo.php?issue_id=37&issue_progr=17&p
- URL: Fabbri Paolo avec Lello Voce, „Kult magazine“, Milano, 2001 dans http://www.paolofabbri.it/interviste/semiologia_moda.html.
- URL: <http://www.alinari.it/it/storia.asp>
- URL: <http://www.braidense.it/risorse/sommariva.php>
- URL:<http://www.mimmojodice.it/fra/index.html>
- URL : Http://www.archeoguida.it/001554_sperlonga-museo-archeologico.html
- URL : <http://dagr.univ-tlse2.fr, ad vocem .>
- URL : *Barbe d'Italia* dans http://www.corriere.it/gallery/cultura/09-2011/barbe/1/barbe-d-italia_c0b83806-eb61-11e0-bc18-715180cde0f0.shtml#4.

Toutes les couleurs de la barbe

Imprimé dans le mois d'Octobre 2011
par Industria Grafica Valdarnese