

Mais grâce aux moyens de diffusion modernes, tout cela est en train de changer. Ce qui a été réservé à quelques-uns devient largement accessible. La publication de 1200 photos couleurs à un prix très abordable sélectionnées dans la riche collection de la Pierpont Morgan Library de New York est un événement majeur pour tous les passionnés du dessin et de la peinture et aussi pour les chercheurs. Le matériel disponible couvre l'essentiel de l'art de la miniature en Occident. Les manuscrits reproduits se répartissent ainsi dans le temps : vi^e siècle (2 manuscrits), vii^e (1), viii^e (2), ix^e (9), x^e (9), xi^e (14), xii^e (13), xiii^e (35), xiv^e (36), xv^e (88), xvi^e (22), et dans l'espace : monde paléochrétien (8 manuscrits), Byzance et chrétiens orientales (14), Allemagne (21), Autriche (7), Bohême et Hongrie (3), France (77), Belgique-Pays-Bas (28), Angleterre (31), Espagne (3), Italie (54) et Perse (1).

C'est peut-être la France et le xv^e siècle qui sont le mieux représentés. Si l'on peut faire dans ces secteurs des découvertes extraordinaires, comme le manuscrit 705 illustrant un texte de René d'Anjou, « Le mortifiement de Vaine plaisance », et tant d'autres manuscrits, tous les pays et tous les siècles sont parfois beaucoup mieux représentés que ne le laisseraient penser les statistiques ci-dessus. Pour l'Espagne, avec trois manuscrits seulement, on a multiplié les reproductions de deux Beatus de Liebana (ms. 644, x^e siècle, et ms. 429, 1220). On retrouvera avec plaisir la Vie de Saint-Edmond, manuscrit anglais de Bury Saint Edmund's (ms. 736, v. 1130), ou même l'unique manuscrit persan (ms. 500, Ibu Baklitishu, Manafi al-Hayawan, fin xiii^e siècle), si souvent reproduits, mais des pages moins connues s'y ajoutent et les éditeurs ont fait un effort remarquable pour apporter de nombreux chefs-d'œuvre peu diffusés jusqu'à maintenant. On appréciera qu'on ait ici et là débordé le cadre même de l'enluminure pour donner à l'occasion des reliures des manuscrits ou de superbes pages d'écritures en lettres d'or sur vélin pourpre (ms. 23 et ms. 755). Ailleurs, dans des pages comprenant plusieurs scènes, on a ajouté des photos de détails aux vues d'ensemble (ms. 724). Pour les spécialistes de l'histoire des techniques et instruments, les bordures



Portrait of John, *Gospels*, 9th century, Reims. (M. 728 folio 141 verso). New York, The Pierpont Morgan Library.

des Heures de Catherine de Clèves, Utrecht, v. 1440 (ms. 917) sont très riches de renseignements.

Le travail a été accompli avec soin et sobriété. De courts textes d'introduction donnent l'histoire de la collection, la bibliographie sur les manuscrits de la collection, tandis qu'à la fin on trouve un index des peintres-enlumineurs et des scribes, un index des mécènes, des destinataires et des titres des manuscrits, un index par siècles subdivisés chacun par pays. Le corps de l'ouvrage est un catalogue classé par cote des manuscrits à la Pierpont Morgan Library, ms. 1 à 1004. Pour chacun on donne en première ligne l'auteur, le contenu ou titre du texte, la langue du manuscrit, l'usage liturgique s'il y a lieu; en deuxième ligne, l'atelier, la date, le scribe, l'enlumineur et le mécène avec toutes les nuances qui s'imposent; en troisième ligne une courte description du manuscrit portant sur le nombre et la dimension des pages, des illustrations et des divers ornements. Suit alors la liste des pages et des thèmes reproduits avec renvois aux microfiches.

Cette présentation est très sobre, peut-être trop. On aurait souhaité avoir quelques informations supplémentaires pour chaque manuscrit, surtout s'il s'agit de fragments dont d'autres parties sont conservées dans d'autres bibliothèques et non signalées ici. L'information donnée se rapproche donc plus de la légende au bas d'une photo que du catalogue d'exposition. Le but a surtout été d'offrir du matériel aux chercheurs plutôt que de faire pro-

gresser nos connaissances. En ce sens, cette publication est à mettre en relation avec les 30 000 diapositives des collections de manuscrits d'Oxford, qui sont disponibles pour l'emprunt à l'Université Purdue, Medieval Photographic Archive, West Lafayette, Indiana, et qui ont fait l'objet de deux catalogues: *Illuminated Manuscripts. An Index to Selected Bodleian Library Color Reproductions*, 646 p., \$85.00, et *Illuminated Manuscripts and Books in the Bodleian Library. A Supplemental Index*, 583 p., \$60.00, publiés à New York chez Garland Publishing, Inc. Dans ce cas, les catalogues ne sont qu'un renvoi aux diapositives. Pour la Pierpont Morgan Library, on dispose déjà de microfiches, tandis que microfilms et diapositives peuvent être commandés à la Pierpont Morgan Library elle-même. Une ère nouvelle s'ouvre pour la recherche et la diffusion de la peinture de manuscrits.

ROLAND SANFAÇON
Université Laval

HENRY A. MILLON, édit. *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*. Cambridge, The MIT Press, 1980 (Memoirs of the American Academy in Rome, vol. xxxv: *Studies in Italian Art History, I*). 337 pp., illus., \$50.00.

Ce volume élégant et soigneusement présenté est le premier d'une nouvelle série d'histoire de l'art publiée par l'Académie américaine de Rome. Il vise à la même teneur que les volumes publiés par l'institut allemand d'histoire de l'art à Rome, la Biblioteca Hertziana. Édité par Henry Millon, ancien directeur de l'Académie (et actuel directeur du Centre d'études avancées à la Galerie nationale d'art de Washington), il réunit neuf études richement variées sur l'art italien, dues à d'anciens résidents de l'Académie. Ces contributions, nourries de matériel inédit, de découvertes et de nouvelles interprétations, représentent ce qu'il y a de plus classique et de plus fertile dans l'apport américain à la connaissance de l'art italien. Elles ont en commun l'approche objective, documentée, détaillée, le thème important, l'accent mis sur les circonstances historiques et les conditions du mécénat, l'absence de la spéculation philosophique ou esthétique.

Le volume ouvre avec une étude serrée de James Ackermann, un érudit connu surtout pour ses recherches en histoire de l'architecture, sur la théorie et la pratique de la couleur dans la peinture de la Renaissance. À partir de Cennini, Alberti et Léonard, l'auteur analyse la portée des textes relatifs à la représentation picturale. Le Moyen Âge attribue à la couleur un valcur symbolique, l'époque de Cennini met le poids sur le modelé et les tons aigus, riches en blancs. Alberti élargit la gamme par l'importance donnée au noir, ce qui permet un traitement plus adéquat des thèmes tragiques. Par sa conception du clair-obscur, Léonard pénètre dans un domaine émotif et sensuel; la perception de cette dimension psychologique reste pour longtemps à la base d'un système de valeur. Ackermann donne une ouverture entièrement nouvelle à une question de première importance, dont l'examen théorique a pourtant été singulièrement négligé.

La seconde étude, de loin la plus longue, est due à Kathleen Weil-Garris, aidée dans la recherche par l'historien John D'Amico. Ils y étudient le chapitre consacré au palais d'un cardinal, contenu dans le traité *De Cardinalatu* (1510) de l'humaniste romain Paolo Cortesi. L'introduction nous renseigne sur ce savant cicéronien, qui tint dans sa maison une académie. Le lecteur est informé sur les questions de la genèse du texte, sa date et sa signification. Vient ensuite le texte latin avec traduction intégrale. Ce que Cortesi statue sur le palais idéal du cardinal est plein d'intérêt et de curiosités. On y parle de la position, des vents, du plan, de la disposition des différentes pièces publiques et privées, des portes secrètes, des tubes d'écoute cachés dans les parois, du décor (avec un aperçu historique); l'art n'y occupe pas une place prépondérante. L'antiquité sert de modèle à tout le discours (cependant, la mythologie païenne est à écarter pour un cardinal). Vitruve et, plus encore, le traité d'architecture d'Alberti sont les sources majeures de Cortesi. Un commentaire comprenant non moins de 200 notes détaillées répond à toutes les questions avec une érudition vertigineuse. Signalons qu'une version amplifiée de cette étude vient de paraître sous forme de livre.

William Hood discute ensuite une des peintures les plus célèbres de la Renaissance vénitienne, la *Présentation de la Vierge* de Titien à Venise. Il parvient à des conclusions très différentes de celles exposées par D. Rosand dans *Art Bulletin*, 1976. Après une analyse formelle, il met la représentation en rapport avec le drame sacré du même sujet dû à Philippe de Mézières (avant 1372). Selon Hood, l'image du Titien actualise l'événement par son allusion au théâtre sacré du type alors moderne, d'inspiration classique. Le Titien remplit la narration picturale d'un contenu théâtral. Hypothèse convaincante, sans être entièrement nouvelle. Hood donne une genèse utile des ingrédients architecturaux et émet l'idée que le personnage ecclésiastique à côté du grand prêtre serait le capucin B. Ochino, célèbre prédicateur du temps de Titien.

Suit une étude révélatrice de Virginia Bush sur une des statues les plus décriées de la Renaissance, l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli. Érigée en 1534 comme pendant de *David* de Michelangelo, immédiatement méprisée, cette œuvre est ici réhabilitée grâce à un examen complet des circonstances politiques et personnelles entourant sa création. L'idée de doter le *David* d'un pendant doit avoir existé dès 1504; Michelangelo fut longtemps pressenti pour sa réalisation. Son rival Bandinelli fit un *Hercule* en stuc en 1515. Par opposition au modèle de cire de ce même artiste, qui se trouve à Berlin et qui montre un Hercule en train d'abattre féroce-ment son ennemi, le colosse finalement commandé par Clément VII Médicis met l'accent sur la clémence du héros. Bush fait d'intéressantes comparaisons avec l'*Abraham* et la *Judith* de Donatello et, pour l'*anti-contrapposto*, avec des dessins de Léonard. Fidèle serviteur des Médicis, Bandinelli charge son groupe d'un message politique bien déterminé.

Dans l'étude suivante, Leo Steinberg revient aux débuts de ses recherches, dont il s'est par la suite éloigné, en parlant du Retable de sainte Pétronille peint par le Guercin en 1621. Malgré la célébrité du tableau, sa thématique et les circonstances de sa création n'ont jamais été examinées. Qui est sainte Pétronille? L'auteur trace les étapes de la légende de la sainte, qui finit

par devenir la fille de saint Pierre et rien de moins que la patronne des rois de France depuis Pépin le Bref, d'où la chapelle de la sainte à la basilique de Saint-Pierre. La genèse de la composition est tracée grâce aux études préparatoires, son actualité politique ressort des relations tendues entre Rome et Paris en 1620. La question de savoir s'il s'agit d'une mise au tombeau ou d'une exhumation n'exige pas de réponse. En revanche, la signification visuelle du fossoyeur placé dans le tombeau, et dont n'apparaissent que les grandes mains au bas du tableau, est savamment élucidée. L'article entier est conçu dans une haute perspective et écrit avec l'extraordinaire brio littéraire qui distingue Steinberg.

Michael Conforti se penche sur l'histoire des énormes statues d'apôtres dans les niches de la nef de Saint-Jean du Latran. Ce n'est que 50 ans après la rénovation de la nef que Clément XI fit ériger les sculptures en 1702. Carlo Fontana en fournit les esquisses. Pour des raisons pratiques, des modèles de plâtre de grandeur naturelle furent d'abord exécutés. Deux lettres de Fontana nous renseignent sur les questions de proportion de ces œuvres.

La contribution de Henry Millon concerne la chapelle Antamoro à S. Girolamo della Carità à Rome, décorée en 1708-1710 par Juvarra. On y voit la statue de saint Philippe en élévation, placée dans un encadrement ovale diaphane sous coupole. Une vingtaine de dessins se rapportent à ce projet, dont trois anonymes, d'un premier temps, à Stockholm. Millon introduit une esquisse de Madrid et nous informe par un discours remarquablement précis et circonspect sur tous les problèmes soulevés par cette création: l'intégration de la lumière, de la sculpture et de l'architecture; l'élaboration de l'unité chromatique; les rapports formels et stylistiques avec Bernini, Carlo Fontana et Pozzo. La séquence entièrement plausible qui est proposée pour les études préliminaires démontre une fois de plus que le cheminement de l'artiste n'est nullement linéaire, mais oscille entre plusieurs alternatives.

L'article de John Pinto sur Nicola Michetti et l'architecture scénographique de fêtes à Rome au XVIII^e siècle couvre, lui, un sujet très

étendu, qui nous est connu uniquement à travers les textes descriptifs et la gravure. Il y eut à Rome et à Naples un nombre très considérable de décors éphémères de fêtes, d'arcs triomphaux, de feux d'artifices, de catafalques et de représentations théâtrales de toutes espèces. Ces spectacles, offerts par les ambassadeurs d'Espagne, de France, de Naples et d'autres seigneurs, sont toujours liés à une propagande politique. La carrière de Michetti comprend l'activité pour le cardinal Ottoboni, pour qui il dessine en 1729 les *macchine* du spectacle *Carlo Magno* donné à l'occasion de la naissance du Dauphin. Après un séjour russe, il est au service du Contestabile Colonna et lui met en scène trois décors de fêtes. Ces machines et décorations pouvaient atteindre des dimensions colossales; l'ensemble de cette architecture temporaire revêt un caractère international.

La dernière contribution consiste dans le texte original anglais du regretté Anthony Clark sur Batoni, déjà publié en italien dans l'introduction du catalogue de l'exposition Batoni, Lucca, 1967.

MARCEL G. ROETHLISBERGER
Université de Genève

JOHANNES TAUBERT *Farbige Skulpturen; Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. Munich, Callwey, 1978. 208 pp., 229 illus., 35 colour pl. DM 120.

Within two years this book on polychromed sculpture saw a second edition which is not surprising, for it is extraordinary in content and scope. It consists of seventeen studies by the late Johannes Taubert, formerly director of the Conservation Institute of the Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. Several articles are written in collaboration with colleagues and his wife who deserves praise for her meticulous editorial work, including an extensive bibliography. In his foreword, Paul Philippot sympathetically outlines Taubert's contributions to the field in his capacity as conservator, art historian and teacher. This rare combination of competencies determines the organization of the book, the first part of which addresses a variety of art-historical problems from the vantage point of the practitioner

while the shorter second part deals with specific problems in the conservation of polychromed sculpture. They are, however, most instructive for the non-practicing reader and often linked with the theoretical considerations of the first part. For instance, the fascinating account of the restoration of the *Forstenried Crucifixus* of c. 1200 (1, 3) demonstrates the 'irrational' relationship between colour and form, whereas the aesthetic implications are developed in 'Studien zur Fassung romantischer Skulpturen' (1, 2). Here the author argues the point that colour was not applied to sculpture for enhancement of its plasticity or representational reality but for emphasizing its numinous character, its super-reality. The invariably green tree crosses, signifying the *lignum vitae*, are an obvious expression of this medieval attitude.

In a subsequent article on the artistic unity of form and colour in Gothic sculpture Taubert points out many of the devices artists employed to humanize their images beyond the increasing formal realism of the time. The important function of colour and texture-enhancing materials such as glass, linen and leather in the polychroming process has yet to be fully recognized. Studies of surface treatment including that of chalk ground applications, ornamented by punches and pressed-in brocades, are still in their infancy. Chapters 6 and 9 address some of these techniques and practices in detail and give evidence of the growing ingenuity of fifteenth and sixteenth century artisans to integrate the sculpted image into a wider spatial context. As is well known, the highest degree of material imitation was reached in the 18th century. Chapter 10 on finishes of South German Rococo figures examines, with the aid of contemporary recipes, an immense variety of techniques and their effects that made the wonderful theatrical illusionism of an Ignaz Guenther possible.

Chapter 8 is a particularly revealing study for the art historian. Dealing with non-polychromed altarpieces which suddenly appear around 1500, Taubert takes issue with the explanations recently offered by Paatz (*Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*,

Heidelberg, 1963, 63 ff.) for this puzzling phenomenon. The oft-heard contention that sculptors had intended to emphasize the natural beauty of the wood is refuted by the author's observations that a) Leinberger, Dovermann *et al.* heavily worked the surfaces with punches and other tools, b) so-called non-polychromed sculpture frequently was covered with brownish glazes (for instance, Riemenschneider's Heiligblut and Dettwang altarpieces), c) there is a sizeable group of carved ensembles that were *originally* polychromed except for all incarnate parts (Breisach and Alpirsbach). Taubert concludes that this tendency towards the monochrome, paralleled in contemporary painting, expresses a changing conception of the function of the altarpiece, a transition from the transforming type to the fixed, unified retable (Schauwand).

A paper on Veit Stoss' *Englischer Gruss* in the church of St. Lawrence, Nuremberg is a representative example of Taubert's broad and flexible methodical approach to the works entrusted to him for restoration which is not begun before he is completely familiar with the iconography, history, sources and conservation accounts of the object at hand. His interdisciplinary thinking is further reflected in the study (1, 3) that endeavours to clear up some misconceptions of the distinctly different functions of sculpted relic repositories and devotional images containing relics. A thematically related paper on late medieval crucifixes with moveable arms (1, 5) is concerned with questions of origin (fourteenth century, Toscana), distribution (he provides a full catalogue of objects) and use of this relatively rare type of crucifix. Taubert establishes that they were first exposed with extended arms at the *adoratio crucis* in the liturgy of Good Friday. Later, the *corpus* was taken down from its cross, arms folded alongside the body, for the deposition and entombment at the *depositio crucis*. The written sources, collected and studied by Mrs. Taubert, confirm that these mechanized crucifixes were created with the timely aim to concretize the liturgical action for the devout.

The second part of the book deals largely with technical studies on the conservation of polychromed sculpture. 'Zur Restaurie-