
Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma.
Rome, Galerie Borghèse, du 14 novembre 2023 au
18 février 2024

Gaia Mazzacane



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/18321>

DOI : 10.4000/15lg8

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Gaia Mazzacane, « *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma.* Rome, Galerie Borghèse, du 14 novembre 2023 au 18 février 2024 », *Images Re-vues* [En ligne], 22 | 2026, mis en ligne le 31 janvier 2026, consulté le 31 janvier 2026. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/18321> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15lg8>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2026.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma. Rome, Galerie Borghèse, du 14 novembre 2023 au 18 février 2024

Gaia Mazzacane

RÉFÉRENCE

Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, 14 novembre 2023 – 18 febbraio 2024

- 1 Conçue et organisée par Francesca Cappelletti, directrice de la Galerie Borghèse, et Lucia Simonato, professeure à l'École Normale Supérieure de Pise, l'exposition *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma* de la Galerie Borghèse de Rome développait l'enjeu majeur du rapport entre le peintre Peter Paul Rubens (Siegen, 1577 – Anvers, 1640) et la sculpture romaine antique et moderne. Cette deuxième étape du projet « *RUBENS ! La nascita di una pittura europea* », soutenu par la Galerie Borghèse de Rome, la Fondation Palazzo Te et le Palais Ducal de Mantoue, inscrivant le maître flamand à la croisée des échanges artistiques entre l'Italie et le reste de l'Europe, se déployait sur les deux niveaux de la Villa du 14 novembre 2023 au 18 février 2024. Le titre de l'initiative, *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, déclarait déjà en soi l'intention d'approfondir une émulation complexe entre des médiums – la peinture et la sculpture envisagées au-delà du débat du *paragone* – mais aussi des époques – l'Antiquité, la Renaissance et le Baroque – et des personnalités directement liées à l'histoire de la Galerie Borghèse, notamment Rubens et le Bernin. De fait, la référence à un mythe grec, réélaboré par Ovide (*Métamorphoses*, X, 243-297) puis récupéré à la Renaissance, qui raconte la transformation d'une statue en une femme est loin d'être anodine¹ : le mythe de Pygmalion renvoie à la capacité qu'a eue Rubens d'insuffler une certaine vitalité à ses œuvres. En dépassant la simple imitation de la statuaire gréco-romaine, le peintre

considère la statuaire antique comme un moyen pour traduire le naturalisme en art : pour Rubens, l'Antique est « vivant », car il est possible de le transformer en une peinture vibrante, en chair et en forme, sans y rester soumis. Sa pratique artistique a d'ailleurs été théorisée par le peintre lui-même dans son traité *De imitatione statuarum*, offert pour la première fois en traduction italienne, enrichie d'un commentaire, dans le catalogue de l'exposition².

- 2 Outre l'imitation de l'Antique et la traduction picturale des formes sculptées dans l'œuvre de Rubens, des renvois, choisis par les commissaires, entre les modèles de l'Antiquité et l'art du *Seicento* faisaient ressortir combien le séjour du flamand en Italie (1601-1608) constitua un filtre interprétatif, à la fois théorique et pratique, que ses contemporains remployèrent. Grâce à la présence des plus importants groupes sculptés de Gian Lorenzo Bernini (Naples, 1598-Rome, 1680) dans la Galerie Borghèse, l'exposition aboutissait à de nouvelles conclusions sur la part des idées rubéniennes dans les sculptures berniniennes, qui demeurait un aspect rarement étudié, si ce n'est à un niveau superficiel.
- 3 Plus généralement, le discours autour du rapport entre la sculpture et les peintures de Rubens se déroulait sans linéarité dans les huit salles de la Borghèse composant autant de sections thématiques. Celles-ci rassemblaient cinquante prêts de musées et collections parmi les plus importants du monde, mis en dialogue avec les œuvres de la Galerie Borghèse. S'il est vrai que le montage d'une exposition investissant un monument historique doit composer avec de nombreuses contraintes d'installation, les œuvres de *Il tocco di Pigmalione* étaient efficacement distribuées sur des cimaises de couleur rose clair, qui résonnaient avec la veine rosée du marbre *rosso antico*, omniprésent dans le décor de la Villa, et signalaient visuellement les prêts tout en permettant leur comparaison avec les œuvres permanentes. Un catalogue à haute teneur scientifique³, auquel ont contribué des spécialistes ainsi que des jeunes chercheuses et chercheurs, consigne toutes ces réflexions pour ceux qui n'auraient pu se déplacer à Rome ou réserver un billet d'entrée pour la si prisée Galerie Borghèse.
- 4 La première section, intitulée « Le mythe du Baroque », occupait la salle d'accès au rez-de-chaussée de la Galerie, et servait d'introduction aux thèmes généraux de l'exposition. Elle revenait sur la problématique historiographique des significations successivement données au terme *Barocco*, notamment au XIX^e siècle, afin d'encadrer le rôle d'un peintre comme Rubens aux prémices d'un nouveau langage européen. Cette mise en perspective s'appuyait sur des œuvres peintes et dessinées démontrant la révolution formelle et iconographique impulsée par le peintre. En un coup d'œil, les deux grands tableaux à sujet mythologique de *Prométhée enchaîné* (1611-1612) du Philadelphia Museum of Art (Fig. 1), réalisé à l'aide de Frans Snyders (Anvers, 1579-1657), et de *La Mort d'Adonis* (vers 1614) de l'Israël Museum introduisaient au style majestueux de Rubens et à sa relecture des formules antiques au prisme du monde vivant. L'essai d'Adriano Aymonino dans le catalogue revient sur le thème des copies de l'Antique, qui complétaient l'accrochage dans la salle, ainsi que sur la diffusion des estampes à sujet ancien⁴.

Figure 1



Accrochage de Peter Paul Rubens et Frans Snyders, *Prométhée enchaîné*, 1611-1612 c., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, en bas de Pietro Bernini (attr.) et art romain, *Marco Curzio se jette dans le précipice*, II^e siècle après J.-C., 1617, Rome, Galerie Borghèse, dans la section 1 de l'exposition (« Le mythe du Baroque »).

© Gaia Mazzacane

- 5 La deuxième section de l'exposition, « Rubens et l'histoire », s'articulait autour des dessins d'histoire ancienne et, surtout, du tableau du Prado représentant *La mort de Sénèque* (1612-1613), réalisé à l'aide de l'atelier d'après le soi-disant *Sénèque mourant* du Louvre, à l'époque conservé dans la collection Borghèse. De cette section ressortait combien le maître anversois envisageait l'histoire romaine en tant qu'exercice d'érudition, sujet littéraire et autorité morale. En ce sens, David Jaffé approfondit dans le catalogue l'influence des modèles classiques de l'Antiquité et de la Renaissance dans l'étude minutieuse des corps en mouvement, en particulier de ceux des animaux, peuplant la peinture d'histoire rubénienne⁵.
- 6 S'appuyant sur ce préliminaire, les deux sections suivantes, « Corps dramatiques » et « Corps statuaire », portaient sur la construction des corps dans la peinture rubénienne, ainsi que sur son développement dans l'art du *Seicento*. La disposition des œuvres autour de *l'Enlèvement de Proserpine* du Bernin s'avérait d'autant plus significative que les œuvres du maître flamand engageaient avec le groupe sculpté une heureuse confrontation (Fig. 2). En effet, au début du XVII^e siècle, la peinture et la sculpture partageaient la même aspiration à transposer l'histoire dans des corps « narrativisés ». La conception de ces derniers procédait en deux étapes : l'étude de l'Antique puis une réinterprétation nourrie par les leçons des maîtres de la Renaissance italienne ainsi que de l'observation directe de la nature. La prééminence de Michel-Ange et de Léonard, au cœur de l'essai de Carmen C. Bambach dans le catalogue⁶, ainsi que de la salle d'exposition, justifiait la présentation des dessins michelangelesques et

léonardesques de Rubens, disposés de sorte à résonner avec des tableaux d'énorme vigueur dramatique comme le *Saint Sébastien soigné par les anges* (1602-1604) du Palais Corsini de Rome. Comme une charnière, le *Christ ressuscité* (vers 1616) du Palazzo Pitti, à Florence, dialoguait avec l'*Énée et Anchise* du Bernin qui se dressait à sa place habituelle, dans la salle suivante, rejoint par une étonnante étude à la pierre noire d'un *Jeune en prière* (vers 1612) prêtée par la Morgan Library.

Figure 2



Accrochage de Peter Paul Rubens, *Saint Christophe et l'ermite*, 1612, Munich, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, à côté de Gian Lorenzo Bernini, *Enlèvement de Proserpine*, 1621-1622, Rome, Galerie Borghèse et, au fond, Peter Paul Rubens, *Saint Sébastien soigné par des Anges*, 1602-1604, Rome, Galerie Nationale d'Art. Ancienne, Palais Corsini, dans la section 6 de l'exposition (« La naissance de la sculpture picturale »).

© Gaia Mazzacane

- 7 Ainsi familiarisé avec les liens formels existant entre la peinture de Rubens et la statuaire du Bernin, le visiteur pénétrait dans la dernière salle au rez-de-chaussée pour découvrir le rapport inverse avec le Caravage, dont Rubens fut l'un des premiers « critiques ». Tirant parti des œuvres déjà présentes dans la Galerie⁷, cette cinquième section, « Rubens et le Caravage », satisfaisait à des problématiques muséologiques très actuelles sans trahir son propos scientifique, à savoir présenter comment un maître flamand put infléchir la réception d'un homologue lombard en Italie et au-delà : parallèlement au conseil qu'il donna à Vincenzo Gonzaga d'acquérir le tableau refusé de *La mort de la Vierge*, aujourd'hui conservé au Louvre, Rubens profita de son séjour romain pour copier plusieurs compositions caravagesques qu'il reformula dans ses propres œuvres ; en témoigne un dessin emprunté du Rijksmuseum (vers 1615-1617) constituant une étude préparatoire pour une *Déposition*, librement inspirée du retable de la Vallicella du Caravage, aujourd'hui conservé aux Musées du Vatican.

- 8 Le fait que la sixième section occupait la majeure partie de l'étage de la Galerie suffirait à indiquer que « La naissance de la sculpture picturale » constituait le cœur thématique de l'exposition. Faisant écho à l'essai de Lucia Simonato couronnant le catalogue⁸, des renvois précis à des œuvres contemporaines dans les salles d'exposition accompagnaient le visiteur à travers le voyage de Rubens dans la péninsule. L'influence du maître anversois sur l'art italien apparaissait, sinon immédiate, du moins rapide : de son vivant, sur son passage, le peintre influença plus ou moins directement des Italiens et des étrangers ainsi qu'en attestèrent les érudits qui, dès la fin du xviii^e siècle, comparèrent les figures féminines du Bernin à des nourrices flamandes. La spécificité du dialogue entre Rubens et le Bernin, que les sections précédentes introduisaient déjà, était ici illustré de façon dialectique grâce à la confrontation des études animalières du peintre – un cheval et un lion – et de deux terres cuites tardives du sculpteur – *Louis XIV à cheval* et *Le Lion qui boit* (Fig. 3).

Figure 3



Accrochage de Peter Paul Rubens, *Saint George tuant le dragon*, v. 1606-1607, Paris, Musée du Louvre, à côté de Gian Lorenzo Bernini, *Louis XIV à cheval*, v. 1669-1670, Rome, Galerie Borghèse, dans la section 3 de l'exposition (« Corps dramatiques »).

© Gaia Mazzacane

- 9 Reprenant le titre de l'exposition, la septième section, « La touche de Pygmalion », ramenait le visiteur au parallèle initial entre la peinture de Rubens et la sculpture classique, traduisant le rythme cyclique de l'émulation avec l'Antique dans la spatialité même du parcours d'exposition. Le centre de cette avant-dernière salle était occupé par le *Tireur d'épine* en marbre de la collection Borghèse, copie du xvi^e siècle d'un original antique en bronze. La statue était très admirée par les visiteurs de la Villa dès le xvii^e siècle, comme le témoignent les dessins exposés par Joachim von Sandrart (Francfort, 1606-Nuremberg, 1688) et par Rubens, emprunté respectivement des

Staatliche Sammlungen de Dresde et du British Museum de Londres. Les deux versions rubéniennes de la *Susanne et les vieillards* de la Galerie Borghèse (vers 1606-1607) et du Nationalmuseum de Stockholm (vers 1614), soulignant encore une fois l'intérêt du peintre flamand pour la figure humaine reprise de l'Antique, réussissaient la transition avec la toute dernière section de l'exposition.

- 10 Comme son nom l'indique, « Rubens et Titien » s'articulait autour de l'émulation du peintre anversois avec Titien qui, contrairement aux autres protagonistes de l'exposition, le Bernin et le Caravage, n'était ni un contemporain de Rubens ni un artiste ayant fait carrière à Rome. Reconstituant des citations et des références nécessairement indirectes dans le temps et dans l'espace, les tableaux du maître vénitien issus de la collection de Scipion Borghèse – *L'Amour sacré et l'Amour profane* et *Vénus bandant les yeux de l'Amour* – et *Le Jugement de Pâris* (1606-1607) de Rubens, conservé au Prado, dialoguaient avec les *putti* de François Duquesnoy, eux-mêmes inspirés des *Bacchantes* de Titien. Enfin, *Les trois Grâces* du Louvre, provenant à l'origine de la Villa Borghèse et reprises dans un tableau en grisaille de Rubens du Palazzo Pitti (vers 1620-1623), clôturaient le parcours en évoquant une imitation de l'Antique, en perpétuelle redécouverte et sans cesse remise en discussion au prisme de la Renaissance italienne.
- 11 En somme, *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma* n'a rien sacrifié de sa rigueur scientifique aux contraintes événementielles et muséographiques qu'un nom aussi prestigieux que celui de Peter Paul Rubens était susceptible d'impliquer, tout en investissant temporairement un monument historique. Loin de s'en tenir à une monographie, l'exposition et le catalogue l'accompagnant aboutissent à au moins deux conclusions fondamentales : le rapport diachronique entre Rubens et la sculpture convoque tant l'Antique que la Renaissance italienne et le Baroque ; l'inspiration que l'art du *Seicento*, notamment la sculpture du Bernin, puise dans l'œuvre de Rubens doit être davantage pensée selon une perspective transculturelle et transmédiée. Le principal acquis de l'exposition réside ainsi dans la mise en lumière du processus par lequel, au fil des échanges entre Rubens, le Bernin et d'autres, se dessine peu à peu une poétique du Baroque, encore aujourd'hui difficile à définir de manière univoque.

NOTES

1. Pygmalion tomba amoureux d'une statue en ivoire de sa propre main qui représentait une femme si parfaite qu'il pria les dieux de le laisser l'épouser. Aphrodite, attendrie par le sculpteur, transforma la statue en une femme de chair et d'os.
2. Alessandro GIARDINI, « Appendice. Peter Paul Rubens, *De imitatione statuarum* », dans Francesca CAPPELLETTI et Lucia SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, cat. exp., Rome, Galleria Borghese, 2023, p. 210-215.
3. Francesca CAPPELLETTI et Lucia SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione. Rubens e la scultura a Roma*, cat. exp., Rome, Galleria Borghese, 2023.

4. Adriano AYMÓNINO, « “Materia e forma, pietra e immagine”: la riproduzione a stampa della statuaria lassica prima e dopo Rubens », dans Francesca CAPPELLETTI et Lucia SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione*, op. cit., p. 13-31.
 5. David JAFFÉ, « Assimilazione e invenzione : cavalli rampanti e il “taccuino” perduto di Rubens », dans F. CAPPELLETTI et L. SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione*, op. cit., p. 59-71.
 6. Carmen BAMBACH, « Rubens, *pictor doctus*, e la sua risposta a Leonardo », dans F. CAPPELLETTI et L. SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione*, op. cit., p. 33-57.
 7. L'accrochage de cette salle croise la valorisation des collections permanentes, pleinement intégrées au sein de l'exposition temporaire, et des impératifs écologiques impliquant de limiter les prêts pour réduire les émissions de gaz à effet de serre liées à leur transport.
 8. Lucia SIMONATO, « Rubens, Bernini e la nascita della “scultura pittorica” », dans F. CAPPELLETTI et L. SIMONATO (dir.), *Il tocco di Pigmalione*, op. cit., p. 73-99.
-

AUTEURS

GAIA MAZZACANE

Gaia Mazzacane est doctorante en Histoire de l'art à l'École Normale Supérieure de Pise. Son projet de thèse, conduit sous la direction de Lucia Simonato (SNS de Pise/Universität Wien) et de Susanne Kubersky (Bibliotheca Hertziana, Rome), porte sur la communauté napolitaine installée à Rome entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Un volet essentiel de ses recherches concerne les identités culturelles et les horizons visuels de l'Archiconfrérie du Saint-Esprit des Napolitains de Rome et, de façon plus large, les échanges artistiques entre Naples et Rome à l'âge Baroque. Au fil de son parcours, Gaia a développé des intérêts de recherche s'étendant du XVI^e au XVIII^e siècle, avec une attention particulière pour la production graphique et sculptée, ainsi que pour le dialogue artistique entre France et Italie.