

ANNA SADURSKA

FLORE FARNÈSE, OU LA BEAUTÉ OUBLIÉE

Dans deux résidences royales en Pologne, au Palais de Wilanów et dans le Parc Łazienki („Bains”) à Varsovie se dressent les figures-imitations d’une statue romaine connue sous le nom de *Flore Farnèse*¹. Elles ont inspiré mes recherches sur l’original devenu leur prototype. La statue antique publiée plusieurs fois, louée, ou critiquée selon le goût de l’époque, d’apparence est bien connue. En vérité la belle Flore cache jalousement le secret de sa provenance, de sa date et de sa signification. Pour cette raison je me suis décidée de reprendre le sujet à fond. La statue (fig. 1) appartenant à la collection Farnèse se trouve depuis le début du XIX^e siècle au Museo Nazionale di Napoli (inv. 6409)². Elle est haute de 3,42 m et sa forme actuelle résulte en partie de restaurations effectués à deux reprises, au XVI^e et au XVIII^e siècles, quand elle se trouvait à Rome, au Palais Farnèse. Pour reconstruire sa forme antique il faut débarasser la figure des ajouts, qui sont: la tête les jambes, l’avant bras droit avec l’ourlet de la robe et la main gauche tenant un bouquet de fleurs. Afin d’y parvenir il faut chercher les témoignages d’avant la première intervention d’un sculpteur italien. Ces témoignages, connus depuis longtemps, se composent des trois dessins et d’une description. L’analyse et la comparaison de ces sources s’est démontrée plus fructueuse, que le depouillement de la littérature archéologique moderne.

Les dessins (fig. 2) ont été exécutés par Martin van Heemskerck³. Ils indiquent la date approximative de la découverte de la statue, puisque le



Fig. 1. *Flore Farnèse*. Museo Nazionale di Napoli, inv. 6409

¹ *Flore de Wilanów*: Karpowicz, p. 30–32, notes 7–13, fig. 12; idem, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII wieku* [L’art de Varsovie à la deuxième moitié du XVII^e siècle], Warszawa 1975, p. 84, fig. 23. *Flore de Łazienki*: Sadurska, p. 98–100, note 19, figs 4, 9.

² Bibliographie de base: Mariani, Ruesch, p. 71–72, n° 242, fig. 25; S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, vol. I, Paris 1930, p. 212, 5; Ladendorff, p. 57, 59, 66, 67; *Lit.* n°s 527, 528, notes 17, p. 114, 55, p. 115, 24, p. 116, 39, p. 117, figs 169, 170;

Bieber, p. 3, note 10, p. 47, note 78, p. 244, figs 158, 159; Vermeule, p. 14, 59, 109, n° 3; Manderscheid, p. 75, n° 57, pl. 18, 57; Vincent, vol. I, p. 337–338, figs 3, 5, vol. II, p. 136, fig. a, p. 137, fig. a; Haskell-Penny, p. 217–219, n° 41, fig. 113. H. Ost, *Falsche Frauen*, Köln 1984, p. 72–85 (j’ai pris la connaissance du livre quand cet article était sous presse). Pour la référence je remercie M. H. Wrede.

³ Hülsen-Egger, p. 33–34, pl. 64.



Fig. 2. Flore (a, c, d) et Pomone (b, e) Farnèse dans "Skizzenbuch" de Martin van Heemskerck, 1532–1536

séjour du dessinateur à Rome avait lieu entre les années 1532 et 1536. Ces dates sont d'importance particulière pour la question de la provenance de Flore. D'après une vieille tradition, probablement de XVIII^e siècle, la pièce a été trouvée aux environs de l'année 1540 dans les Thermes de Caracalla, pendant les fouilles archéologiques du pape Paul III. Cette tradition est pourtant mal basée. La date et le lieu étaient supposés par analogie aux autres statues colossales, dont l'*Hercule au Repos* et le *Taureau Farnèse*, découvertes certainement dans lesdites Thermes au mois d'août de l'année 1545. En ce moment *Flore*, depuis dix ans au moins, se trouvait déjà au Palais Farnèse. Sa provenance des Thermes de Caracalla est possible, mais non prouvée et sans aucun doute elle n'appartenait pas au lot célèbre des colosses⁴.

Après cette conclusion négative, mais importante pour la suite de mon raisonnement retour-

nons aux dessins de Heemskerck pour reconstruire dans la mesure du possible le contexte archéologique de la statue. Les trois dessins de Flore sur la feuille du "Skizzenbuch" du dessinateur sont entrelacés des deux autres, qui présentent une autre statue féminine, vêtue du peplos et d'un manteau tombant des épaules sur le dos. Dans l'*apophytigma* de ce manteau la femme soutient de la main gauche une gerbe de fleurs et de fruits. Le voisinage des cinq dessins, qui présentent deux statues différentes trouve l'explication dans le plus ancien témoignage écrit et notamment dans la description de la plume d'Ulisse Aldrovandi⁵. Son inventaire des statues antiques à Rome a été publié pour la première fois en 1556, mais sans aucun doute il était écrit en 1550. Cette date établie par Hübner⁶ est basée sur la biographie dramatique du savant, prisonnier de la Sainte Inquisition, qui a récupéré la liberté sur la demande de Jules III

⁴ Ainsi Hülsen-Egger, p. 33; pareillement G. Lippold, *Kopien u. Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923, p. 84, note 79. Tradition fautive: R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni di antichità*, vol. II, Roma 1903, p. 161, note 182; Mariani, Ruesch; Bieber; Vermeule. Pour la date de la grande trouvaille dans les Thermes de Caracalla cf. Vincent, vol. I, p. 334.

⁵ Ulisse Aldrovandi, *Le statue antiche*, dans L. Mauro,

*Le antichità della Città di Roma*², Venetia 1558 (1^e éd. 1556), p. 145–146. Texte associé au dessin par A. Michaelis, *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks, u. anderer nordischer Künstler des XVI Jahrhunderts*, JdI, 6, 1891, p. 151.

⁶ P. G. Hübner, *Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance*, vol. I; *Quellen u. Sammlungen*, Leipzig 1912, p. 30–31.



Fig. 3. *Pomone Farnèse* restaurée. Dessin de Féron, 1820–1830

devenu pape au mois de février de l'an 1550. A la fin de cette année Aldrovandi a quitté Rome pour Bologne, sa ville natale. Dans son inventaire on retrouve les deux statues dessinées par Heemskerck: "Nel Palagio Nuovo de Reverendissimo Farnese, che sta fra Campo di Fiore e'l Tevere". "Piu a dentro nel portico, che si truova a man manca si veggono duo colossetti di donne, ma senza teste ne braccia: sono vestite e una e centa bene alta, l'altra ben bassa, e una di loro ha il lembo delle veste pieno di fiori e frutti. Dicono esser duo Muse". Il va sans dire, que la statue "centa ben bassa" c'est *Flore*. La seconde, "centa bene alta" est pourtant plus intéressante, puisqu'elle n'a pas perdu son emblème. Elle se trouve au Musée National de Naples (inv. 5978), pareillement à la précédente (fig. 3)⁷. Elle est encore plus grande que

Flore, haute de 3,58 m, appelée également *Flore*, *Flore II* ou *Pomone*. Je me sers de ce nom là pour éviter les malentendus.

La comparaison du texte d'Aldrovandi avec le dessin de Heemskerck nous autorise de tirer une conclusion positive et très importante: les deux statues traitées ici et là comme un tout étaient probablement ensemble trouvées. Il résulte de là, qu'elles formaient dans l'antiquité un paire, ou bien qu'elles appartenaient à un groupe plus nombreux. Ce groupe comptait au moins deux statues colossales féminines, dont l'une possédait un emblème composé des fleurs et des fruits. Personne jusqu'à présent ne l'a remarqué. Par conséquence *Flore* s'est trouvée dans l'isolation artificielle, qui a causé plusieurs interprétations fausses.

Pour mieux baser la supposition d'un groupe remarquons que les deux statues dans une certaine mesure se ressemblent. Elles sont toutes deux colossales et leur poids du corps repose sur la jambe droite. Pour cette raison je crois, qu'elles faisaient partie d'un groupe plus nombreux, de trois personnes au moins. La troisième, mise au centre, aurait la pondération sur la jambe gauche pour causer l'effet de la symétrie des contrastes, si appréciée par les Romains. La différence du costume, la ceinture sous la poitrine ici et sur les hanches là donnait un effet pareil. On ne peut pas d'ailleurs exclure la seconde possibilité, d'un groupe comptant quatre personnes en deux paires. La description d'Aldrovandi et le dessin de Heemskerck démontrent comment les statues étaient mutilées. La troisième et éventuellement la quatrième étaient peut-être encore plus endommagées, jugées indignes du Palais et de la Collection Farnèse.

Avant de répondre aux questions principales concernant les statues il faut esquisser leur histoire après l'an 1550. Peu après la description d'Aldrovandi on les a restaurées changeant radicalement leur aspect. D'après une vieille tradition la restauration a été effectuée par un sculpteur renommé, élève de Michèle Ange, qui s'appelait Guglielmo della Porta⁸. Cette version, pareillement à celle de la provenance de *Flore* manque de preuves, mais il n'y a pas dans ce cas d'arguments contradictoires. Le sculpteur était certainement engagé par Paul III pour restaurer les statues colossales trouvées aux Thermes de Caracalla en 1545. Il a pu commencer ce travail en 1546 et sans aucun doute

doutes sur la restauration de *Flore* par della Porta. A leurs avis ce jugement résulte de la tradition qui réunissait depuis XVIII^e s. *Flore* et *Hercule Farnèse*. Ce dernier était en effet restauré par della Porta, figurant dans son "Skizzenbuch", où il n'y a pas de trace de *Flore*, cf. Haskell-Penny, p. 229 note 3.

⁷ Bibliographic: Mariani, Ruesch, n° 42; Mander-scheid, p. 75 n° 58, pl. 18, 58 ("sogeannte Pomona"); Vincent, vol. I, p. 334, note 12, p. 337 ("Flore II"); Reinach, *op. cit.*, p. 214, 4 ("Flore"); Ladendorf, *Lit.* n° 426.

⁸ Haskell-Penny, p. 218, note 8, seuls expriment les

cela durait quelques années. Nos statues en 1550 n'étaient pas encore touchées. Aldrovandi écrit, répétons le, après le 7 février 1550: "senza teste ne braccia". La restauration a dû être terminée avant 1554, quand Battista Franco, l'auteur du premier dessin (annexe II 2) de *Flore Farnèse* restaurée a quitté Rome. Guglielmo della Porta, au contraire, est resté à Rome jusqu'à sa mort survenue en 1577. Il a pu continuer ses travaux au Palais Farnèse après la mort de Paul III. *Pomone*, moins endommagée, était peut-être restaurée par un autre sculpteur. Il n'est pas possible de trancher cette question. Les effets obtenus dans les deux cas n'étaient point pareils. *Flore* a gagné le charme insurpassable grâce aux gestes des mains, l'une tenant une couronne de feuilles (fig. 4), l'autre soutenant légèrement le bout de la robe à la mode d'une danseuse. La tête d'une jeune fille coiffée à la grecque complétait harmonieusement le corps vêtu d'une tunique transparente. La figure en *peplos* n'avait pas de chances pareilles. On lui a offert la tête d'une femme mûre et les jambes dans la position assez disgracieuse. Contrairement à sa soeur jumelle elle n'a suscité aucun intérêt, sans parler d'admiration. Cet état de choses se maintient jusqu'à présent. On ne dispose d'aucune photographie de *Pomone* et les auteurs peu nombreux qui ont remarqué son existence se servent du dessin de l'époque du comte de Clarac⁹.

Deux siècles et demi après la restauration effectuée au temps de Jules III *Flore* a changé d'aspect pour la seconde fois. En 1766 Ferdinand I^{er}, roi de Naples et des Deux Siciles, fils d'Élisabeth Farnèse est devenu son héritier et propriétaire de la collection. Il a pris la décision de transporter les sculptures à Naples. C'était une difficile entreprise longtemps préparée. En 1786 on

a chargé un sculpteur renommé, Carlo Albacini, de restaurer certaines pièces, dont la colossale *Flore*. Les beaux suppléments et accessoires exécutés à l'époque de Cinquecento ne répondaient au goût du Siècle des Lumières et *Flore* a eu la malchance d'être critiquée par Winckelmann en personne¹⁰. Peut-être pour cette raison elle est entrée dans l'atelier d'Albacini en 1787. Elle l'a quitté en 1788 ou bien en 1800 (d'après l'artiste lui-même). Il n'est pas possible de résoudre définitivement cette question (qui d'ailleurs ne me semble pas très importante), pareillement à une autre, concernant la contribution de Filippo Tagliolini à la seconde restauration¹¹. La nouvelle forme obtenue par les soins d'un ou des deux sculpteurs ne différait pas beaucoup de l'ancienne (fig. 1). *Flore* a gagné une nouvelle tête coiffée d'un diadème décoré de fleurs éparses et un nouvel accessoire tenu dans la main gauche: un bouquet qui a remplacé la couronne.

Au début de XIX^e siècle *Flore* réapparaît finalement au Musée de Naples. *Pomone* s'y trouvait déjà, probablement intacte depuis la Renaissance. Avec le déplacement les dernières traces de l'affinité entre les deux statues se sont perdues. *Pomone* a été exposée dans le vestibule, lieu d'exil honorable et *Flore* au milieu d'une salle baptisée de son nom.

J'ai remarqué plus haut que les accessoires et les suppléments offerts à *Flore* au XVIII^e siècle étaient semblables à ceux qu'on a effectués à l'époque de la Renaissance. Les uns et les autres avaient un but pareil, et notamment d'assimiler la statue mutilée à la déesse des fleurs. Une telle interprétation n'était pourtant ni la plus ancienne, ni la plus répandue. Il faut retrouver ses débuts pour la comprendre, et la soumettre à la discussion, pareillement aux autres suppositions parues

⁹ Auguste de Clarac, *Musée de Sculpture Antique et Moderne*, vol. III 2, Illustrations, Paris 1834, p. 438 F, n° 795 E, vol. III, Texte, Paris 1850, p. 136.

¹⁰ J. J. Winckelmann, *Werke*, éd. Meyer-Schultze, vol. XI, Dresden 1825, p. 437: "... sind der Kopf u. die Füße von Gial della Porta [sic], einem Schüler des Michael Angelo ergänzt: man sieht aber, wie wenig das Alte mit dem Neuen übereinstimmt". *Ibidem*, vol. IV, 1811, p. 347, note 354 l'opinion positive de Meyer sur la restauration par Albacini, avec la fausse date de l'an 1797.

¹¹ Deux sources s'opposent: a la liste des sculptures restaurées et expédiées pour Naples, écrite par Albacini ("Ai 30 Giugno 1787 mi fu consegnata la Flora Colossale, a di 28 Febbraro 1800 spedita in Napoli"), cf. A. de Franciscis, *Restauri di Carlo Albani a statue del Museo Nazionale di Napoli*, Samnium, 19, 1946, p. 97; b note sur les statues de la collection Farnèse à envoyer à Naples, datée du 18 mars 1788 ("Num. 12 Statue colossali rappresentanti la Flora, un Alessan-

dro e varie Deità, e Muse"), cf. A. Giuliano. *Documenti per servire alla storia del Museo di Napoli*, Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli 1979, p. 97. Je suppose, que l'artiste après 12 ans a pu se tromper. La contribution de Tagliolini est mentionnée sommairement par G. Finati, *Il Regal Museo Borbonico*², vol. I 2, Napoli 1819, p. 5, n° 200. Citant Finati Haskell-Penny soutiennent (p. 218) que Tagliolini était créateur de la main gauche tenant le bouquet. Cette supposition vient peut-être d'une source, qui ne m'était pas accessible, *Documenti Inediti I*, Napoli 1796, p. 166, 4 (Nuovo Museo e fabbrica della Porcellana di Napoli), non citée par Haskell-Penny. Ajoutons, que d'après E. Pistolesi (*Il Real Museo Borbonico descritto e illustrato*, vol. I, Roma 1838, p. 413, note 2) Tagliolini a exécuté la tête et Albacini "le altre estremità". D'après Meyer, dans Winckelmann, *Werke*, vol. IV, p. 347, note 354, Albacini a ajusté une tête antique: d'après Mariani. Ruesch, p. 71 la tête est en plâtre.

au cours des trois siècles. Parfois les hypothèses savantes se laissent deviner à travers les créations artistiques et ces cas particuliers seront traités ensemble.

A l'époque d'Aldrovandi les statues passaient pour des muses, mais le premier restaurateur n'a pas suivi ce jugement. Il était évidemment obligé de créer pour l'exposition au Palais Farnèse deux "pendants" artistiques et thématiques conformément au goût répandu à l'époque. Il n'a pu assimiler à aucune muse la figure soutenant dans les plis de sa robe les fruits, mais elle se prêtait facilement à l'image de *Pomone*. Pour cette raison la statue jumelle, privée d'emblème, est devenue *Flore*. Albacini a suivi tout simplement cet exemple, sans approfondir la question. Au temps de Winckelmann *Pomone* s'est perdue de vue et pour cette raison le savant a penché à l'idée d'Aldrovandi. Critiquant la restauration de della Porta il a rejeté l'assimilation à la déesse des fleurs. D'après lui la statue présentait une muse, Erato ou bien Terpsychore¹². Remarquons que la seconde supposition résultait de la création critiquée. C'est le geste de la main droite et la position des jambes restaurées, qui suggèrent l'image d'une danseuse.

L'auteur qui s'occupait de la statue peu après Aldrovandi était de Cavalleriis. Dans la première édition de son album des statues antiques à Rome, publié avant 1561 il a donné à *Flore* le nom de *Spes*. On le retrouve deux siècles plus tard, dans l'ouvrage de Francesco Piranesi, sous la gravure exécutée en 1782. A-t-il suivi de Cavalleriis? La réponse n'est pas facile, puisque le grand Ennio Quirino Visconti se flatte d'avoir conçu lui-même cette idée qu'il a suggéré personnellement à Piranesi¹³. La tradition profondément enracinée, qui fait de *Flore* une statue de *Venus* est encore plus compliquée. Elle a été initiée en 1755 par Bottari, qui s'efforçait de trouver un témoignage littéraire concernant la statue, jugée à l'époque une sculpture originale grecque. A son avis *Flore* répondait parfaitement à *Venus Stephanousa* de Praxitèle mentionnée à peine par Pline l'Ancien (NH 34, 19, 70)¹⁴. Cette hypothèse s'est maintenue longtemps, bien qu'elle résulte de la restauration du XVI^e siècle, quand on a doté *Flore* d'une couronne (*stephanos*) dans la main gauche tendue (cf. fig. 4).



Fig. 4. Statuette en bronze de *Flore Farnèse*, après 1550. Wien, Kunsthistorisches Museum

L'idée de Bottari a influencé sans doute le sculpteur allemand Peter Verschaffelt, créateur d'une statue exécutée aux environs de l'an 1769 pour le Palais Bretzenheim à Mannheim. C'est une copie libre de *Flore Farnèse* dont la tête imite celle de *Venus Medici* (annexe I 10). Le nom de *Venus* se retrouve aussi sous la gravure mentionnée ci-dessus de Piranesi (annexe II 10) et dans le catalogue impor-

¹² Winckelmann, *Werke*, p. 125 *Geschichte der Kunst der Altertums*, livre 5, chap. 2, § 17.

¹³ G. B. de Cavalleriis, *Antiquae Statuae Urbis Romae*, vol. I (avant 1561), pl. 11 intitulée *Spes*; vol. II (avant 1584), pl. 32 intitulée *Deae simulacrum*. *Ibidem*, pl. 33, *Pomone*; Fr. Piranesi, *Choix des meilleures Statues antiques*, Rome 1785,

pl. 21 (gravure exécutée en 1782); Cf. Ennius Quirinus Visconti, *Musée Pie-Clémentin*, vol. IV, Milano 1820, p. 62, note 1 (à propos de la pl. VIII, statue de l'Espérance).

¹⁴ G. G. Bottari, *Statuae Musei Capitolini*, vol. III 1, Roma 1755, p. 109, ad pl. 45.

tant du Musée de Naples par Gerhard et Panofka, publié en 1828¹⁵. La supposition suivante, d'une courtisane, avait aussi une longue tradition. Cette hypothèse de Paolo Alessandro Maffei exprimée en 1704 a été basée, pareillement à celle de Bottari sur une source littéraire, et notamment sur le témoignage de Lactance (*Divinae Institutiones* 1, 20, 6). L'apologète du christianisme a composé une belle histoire d'une courtisane romaine appelée *Flora*, qui a offert au sénat romain une somme considérable professionnellement gagnée pour établir la fête de *Floralia*. Il ressort de là que Maffei a pris à la lettre le nom traditionnel de *Flore* et cherchait de le justifier. Son idée légèrement modernisée, a été reprise au début du siècle passé par un archéologue important — Giorgio Zoëga. Le décolleté audacieux et la robe transparente de *Flore* lui ont paru suspects et il a exprimé le jugement sévère, que la statue représentait une danseuse de mœurs assez légères¹⁶.

Avec la suivante attribution, à Hébé, on découvre les débuts de la conviction, que *Flore* a été trouvée dans les Thermes de Caracalla avec *Hercule au Repos*. Les deux statues formaient — croyait-on — un groupe de l'apothéose du héros auquel la déesse offre la boisson de jeunesse éternelle. Je ne pouvais pas trouver de témoignages écrits de cette hypothèse d'avant la moitié du XIX^e siècle. Elle existait pourtant, sans aucun doute, dans la seconde moitié du siècle précédent. Elle se manifeste dans une gravure de Pannini (annexe II 9), mais il existe son résultat beaucoup plus important. Je pense à un groupe colossal en bronze réalisé en Russie, entre 1783 et 1786. Dans la résidence de Catherine II dite Tzarskoïe Syelo (actuellement Pouchkine), sur l'escalier de la Galerie de Cameron se dressent deux copies fidèles (moulages) de *Flore* et de *Hercule Farnèse* effectuées par le sculpteur Gordieyev, l'une en face de l'autre (annexe I 13). L'idée de *Flore-Hébé* a été reprise et développée par Friedrich Welcker, parti de prémisses pareilles, en 1845¹⁷. Très rarement après Maffei on prenait à la lettre le nom traditionnel de *Flore*. On le rencontre au début de XIX^e siècle, dans le catalogue du Musée de Naples écrit par Giovambatista Finati. Ajoutons, que cet auteur a eu le courage de

louer la vieille restauration de la statue s'opposant à la critique exprimée par Winckelmann¹⁸. En 1842 un autre auteur italien, Erasmo Pistolesi a soutenu les deux hypothèses à la fois, de *Flore* et de *Venus* d'une façon très sophistiquée¹⁹. A son avis les anciens considéraient les deux déesses en tant qu'une seule, à en songer d'après deux vers d'un poème, peut-être d'Ausone:

"Sideris et floris domina una Venus
Communis Paphiae dea sideris et dea floris".

La dernière hypothèse naquit au début de notre siècle avec le catalogue de Ruesch. Lucio Mariani, l'auteur du texte concernant *Flore* exprime la supposition, qu'il s'agit de la Victoire²⁰. *Flore*, *Terpsychore*, *Erato*, *Spes*, *Venus*, courtisane, *Hébé*, *Victoire*. La liste est longue. Certaines opinions résultent de la conviction que la statue était trouvée dans les Thermes de Caracalla, les autres étaient influencées par les créations des restaurateurs. En deux cas à peine on a pris en considération la statue jumelle: Aldrovandi répète l'opinion courante qu'il s'agit des deux muses, Guglielmo della Porta fait de la statue mutilée la déesse des fleurs pour qu'elle accompagne celle des fruits. A mon avis son raisonnement était entièrement juste. L'emblème de la statue en *peplos* présente un seul détail qui rend possible la caractéristique de l'autre. Partant de cette prémisse je rejete toutes les suppositions antérieures. Un emblème végétal n'appartient à aucune muse. En conséquent il faut éliminer *Erato* et *Terpsychore*. Pour des raisons pareilles il faut renoncer à l'hypothèse la plus répandue: *Flore Farnèse* n'est pas une statue de *Venus*. Quel rôle pouvait jouer à son côté une déesse en *peplos* soutenant dans les plis de son manteau les fruits? Il va sans dire que l'attribution à *Hébé* est complètement fautive et à la lumière des arguments pareils il faut rejeter l'Espoir et la Victoire, les danseuses et les courtisanes. Il nous reste une seule hypothèse, exprimée et rejetée par Winckelmann, à dessein non mentionnée ci-dessus. Dans le sixième livre de *Geschichte der Kunst des Alterthums* le savant s'occupe du costume féminin. Mentionnant la statue en question Winckelmann l'appelle "Hóra", ayant évidemment oublié que dans le livre précédent il a rejeté une

¹⁵ Piranesi, *loc. cit.*; E. Gerhard, Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, vol. I, 1828, p. 63, n° 200; *ibidem*, p. 14, n° 2, *Pomone* dite *Flore*.

¹⁶ A. Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne data in luce ... da Domenico de Rossi*², 1742, 1^e éd. Roma, 1704 pl. LI; G. Zoëga, *Abhandlungen*, Göttingen 1817, p. 10 note 28.

¹⁷ F. G. Welcker, *Archäologisches* 2. Rheinisches Museum, NF. 3, 1845, p. 461—462.

¹⁸ Finati, *loc. cit.*

¹⁹ Pistolesi, *op. cit.*, p. 412—417. L'auteur croyait, que la statue a été sculptée par Praxitèle en personne.

²⁰ Mariani, Ruesch, p. 72.

telle possibilité se prononçant pour une muse²¹. A cette hypothèse il faut à mon avis retourner. J'ai prouvé ci-dessus, et c'est l'unique point ferme de ma recherche, que les deux statues appartenaient à un groupe, ou bien qu'elles formaient un paire. Il est certain, qu'une figure de ce groupe est marquée d'un emblème végétal, soutenant une gerbe des fleurs entrelacées de fruits. Ainsi il n'y a pas d'obstacles contre la supposition qu'il s'agit de Saisons féminines — *Horae*, formant d'habitude les groupes de trois ou quatre. Si cette supposition est juste la statue dite *Pomone* présenterait l'Automne et celle appelée *Flore* — l'Été ou bien le Printemps, à en songer d'après sa robe.

Les parallèles directs manquent, mais les indirects existent. Dans le décor des deux arcs de triomphe, de Trajan et de Septime Sévère figurent les garçons-personnifications de l'Automne, qui soutiennent pareillement à notre *Pomone* la poignée de fleurs et de fruits. Une *Primavère* peinte de Pompéi ressemble à notre *Flore*. Les Saisons d'un groupe reconstruit hellénistico-romain forment un cortège au pas de danse. Malgré la critique de cette hypothèse exprimée par son auteur, soutenue par Gerhard et Hanfmann, une interprétation différente de nos deux statues ne me semble pas possible²². Vu leurs dimensions colossales on s'imagine difficilement un tel groupe dans une résidence particulière. Il aurait pu appartenir à un sanctuaire, un théâtre, un portique monumental. L'appartenance aux Thermes de Caracalla en principe n'est pas exclue. Il faut cependant remarquer, que les Saisons ne se retrouvent dans aucun établissement thermal, à en croire Manderscheid. Une telle provenance ne préjugerait pas d'ailleurs de la date des statues. Plusieurs sculptures de ces thermes étaient emportées d'établissements plus anciens et réemployées²³. La provenance étant inconnue il faut se borner à l'analyse du style et des détails pour préciser dans la mesure du possible la date de *Flore* et de *Pomone*. Le costume de

Flore se prête mieux à cette analyse. La ceinture caractéristique, au dessous de la taille, est propre à l'époque depuis Hadrien jusqu'à la fin de II^e siècle, comme l'a prouvé Lucia Guerrini. Le style dit de l'étoffe mouillée, qui colle au corps ne contredit pas cette datation. Les copies romaines colossales de statues grecques sont à dater d'après Vermeule postérieurement à l'époque de Hadrien²⁴. En conclusion je propose la seconde moitié du II^e siècle.

La dernière question à résoudre est celle des prototypes grecs, parce qu'il est évident, que nos deux Saisons, pareillement aux autres divinités dans l'art romain sont sorties de l'atelier d'un maître-copiste. Une telle recherche concernant *Flore* a une longue tradition, s'accrochant à la conviction que la statue était l'image de Venus (cf. supra). D'après Furtwängler *Flore* était créée sous l'influence d'une statue perdue de Praxitèle, dite *Aphrodite Vêtue*, achetée par les habitants de Cos²⁵. Au début de notre siècle E. Herkenrath a rapproché la statue au groupe entier des copies du type dit *Venus Génétrix*. A cette idée penchait dernièrement M. Bieber. A son avis *Flore* est une copie libre d'après la statue perdue de Venus exécutée par Arkesilaos pour Tibère²⁶. La discussion sur le prototype grec de celle-là n'appartient pas à mon sujet et je trouve l'idée de Herkenrath et Bieber acceptable.

Le prototype de *Pomone* n'était jamais établi. Elle porte heureusement un costume caractéristique et assez rare, composé du *peplos* ceint juste au dessous de la poitrine et d'un manteau qui tombe sur le dos. Les robes pareilles sont propres à certaines statues d'Athéna et d'Artémis. Une *Artémis* au Musée de Vatican (inv. 2834) me semble la plus rapprochée à *Pomone* — l'Automne²⁷.

Si mon raisonnement est juste il faut tirer la conclusion suivante: le groupe des Saisons qu'on a reconstruit, exécuté dans la seconde moitié du II^e siècle présentait un exemple typique d'éclectisme

²¹ Pour *Flore-Muse* cf. supra, note 12. Pour *Flore-Hora* cf. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, livre 6, chap. 1, § 23.

²² Toutes les analogies d'après G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, vol. 1—2, Cambridge-Mass. 1951 et notamment: garçon-Automne sur l'*Arc de Trajan*: vol. 2, p. 162, n° 307, fig. 123; exemple pareil sur l'*Arc de Septime Sévère*: vol. 2, p. 163, n° 311, fig. 21; *Printemps* de Pompéi: vol. 2, p. 144, n° 97, fig. 87; reconstruction du groupe hellénistique: vol. 1, p. 113, fig. 80. Pour la critique de *Flore* en tant qu'une *Hora* cf. vol. 2, p. 139.

²³ Dans la monographie de Manderscheid, *passim*, ne figure aucun groupe de Saisons; *ibidem*, p. 20, sur le réemploi des statues dans les Thermes de Caracalla.

²⁴ L. Guerrini, *Ricerche stilistiche intorno a un motivo iconografico*, "ASA Atene", NS 21/22, 1959/60, p. 412—413, 419; Vermeule, p. 14.

²⁵ A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin 1893, p. 553, note 3; pareillement Vermeule, p. 109, n° 3 (avec deux autres suppositions: *Hora* et *Victoria*).

²⁶ E. Herkenrath, *Eine Statuengruppe der Antoninenzeit*, AM, 30, 1905, p. 252—256 (datée à l'époque de Caracalla); l'idée reprise par Bieber, p. 46—47.

²⁷ Bieber, p. 89, note 41, figs 386, 387.

propre aux ateliers des copistes. Ils imitaient les modèles répandus et leurs ouvrages gagnaient une nouvelle signification par le groupement adroit des figures et quelques emblèmes nécessaires ajoutés. Mentionnons à titre d'exemple les groupes plus anciens, bien connus, comme celui de *San Ildefonso* ou bien d'*Electre embrassant Oreste* (noms traditionnels). Nos Saisons ont été créées pareillement. Une Venus est devenue Printemps (resp. l'Été) et une Artémis — l'Automne. Le maître de cet atelier ne cherchait pas l'originalité et son travail était du niveau plutôt moyen. *Flore* devait sa gloire en grande partie à Giuglielmo della Porta, si c'était lui qui a restauré la figure au milieu du XVI^e siècle.

A cette gloire et à son histoire est destinée la dernière partie de mon ouvrage. *Flore Farnèse* était dessinée et copiée très souvent (cf. les annexes I, II, sans aucun doute non complets) et il n'est pas possible de traiter ici tous les exemples. Je me borne aux cas les plus importants au point de vue historique et artistique. Le premier dessin est dû à Battista Franco dit Il Semolei (annexe II 2). L'artiste fréquentait Rome à plusieurs reprises, pour la dernière fois en 1550–1554. Ces dates nous ont permis de préciser la restauration effectuée par della Porta, entre 1550 (description d'Aldrovandi) et 1554. La plus ancienne copie, une statuette en bronze, genre Pietro da Barga a suivi de peu le dessin (annexe I 1). Au XVII^e siècle il faut noter une statue en pierre d'Antoine André sculptée pour Colbert et exposée dans le Parc de Sceaux (annexe I 5). Elle fonctionnait probablement en tant qu'une déesse des fleurs. Elle est suivie d'une figure pareille effectuée avant 1696, qui fait partie du décor du palais royal de Jean III Sobieski à Wilanów (annexe I 7). Le décor du palais est allégorique. *Flore* appartient au groupe de six divinités antiques exposées en trois paires sur les attiques latérales de la façade. Dans ce groupe un paire, Mars et Venus, représente évidemment le couple royal. *Flore* accompagne Bacchus symbolisant sans aucun doute avec lui l'agriculture florissante du pays. Pareillement au cas précédent le nom traditionnel de la statue était pris à la lettre. J'ai mentionné ci-dessus deux copies de XVIII^e siècle et leur substance allégorique: *Flore-Venus* de Verschaffelt à Mannheim (annexe I 10) et *Flore-Hébé* de Gordieyev à Tzarskoïe Syelo (annexe I 13). Toutes ces copies, pareillement aux dessins de siècles XVI–XVIII imitaient *Flore* avec les ajouts de della Porta. La belle gravure de Francesco Piranesi de l'an 1782 (cf. supra et l'annexe II 10) présente le dernier exemple de cette série. L'artiste croyait que la statue était Spes ou

Venus, suivant deux opinions répandues à l'époque et il a mis en doute le nom traditionnel ("Statua della Speranza o di Venere detta volgarmente la Flora di Farnese esistente nell'atrio di quel Palazzo").

En 1787, il le faut répéter, la statue est entrée dans l'atelier d'Albacini. Quelques années plus tôt, avant 1780, ce sculpteur a exécuté une copie réduite en marbre pour le Musée du Capitole (annexe I 14). La restauration de la figure originale a été suivie de la seconde copie, réduite à l'échelle 1³/₄:1, destinée pour le roi Stanislas Auguste Poniatowski, arrivée à Varsovie entre 1790 et 1795 (annexe I 15). Cette statue est perdue. Reste une autre, plus petite exécutée en même temps par Pietro Staggi (annexe I 16, fig. 5). La troisième *Flore* de Varsovie, la plus fameuse (fig. 6) a été modelée en stuc en 1791 (annexe I 17). Elle appartient au décor du théâtre à ciel ouvert (dit Amphithéâtre) construit pour le roi. La figure émerge d'une niche de la fausse ruine sur la scène. Vu que le décor tout entier s'accroche au répertoire du théâtre destiné en principe aux spectacles d'opéras et de ballets il faut croire, que cette *Flore* représente Terpsychore, selon le jugement de Win-



Fig. 5. Copie en marbre de *Flore Farnèse* par Pietro Staggi (tête et main gauche restaurées). Parc "Łazienki" à Varsovie, avant 1795. Actuellement dans l'Ancienne Orangerie



Fig. 6. Copie en plâtre de *Flore Farnèse*. Parc "Łazienki" à Varsovie, 1791

ckelmann. Toutes les statues d'Albacini se sont perdues et celle du théâtre est privée de la main gauche. En conséquence on peut soupçonner à peine qu'elles imitaient *Flore au bouquet* du type créé probablement par Albacini (cf. supra sur la collaboration de Tagliolini).

I. Copies et imitations publiées

1. Statuette en bronze, h. 0,405 m, genre Pietro da Barga, après 1550. Wien, Kunsthistorisches Museum. L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken des Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog*, Wien 1924, p. 142—145, n° 244, fig. 244 [notre fig. 4].

2. Statuette en bronze, réplique de la précédente. Firenze, Museo Nazionale. Planiscig, *op. cit.*, p. 143.

Les imitations effectuées au XIX^e siècle sont peu nombreuses (cf. annexe I 18). *Flore au bouquet* n'a pas eu de succès. Evidemment ce n'était pas la faute d'Albacini, ni de son éventuel collaborateur. A cette époque la gloire de *Flore Farnèse*, après son cortège triomphal par l'Europe, depuis l'Italie jusqu'en Russie, s'éteint assez rapidement, probablement pour deux raisons. Premièrement Naples était moins fréquentée que Rome et au XIX^e siècle difficilement accessible. Deuxièmement et c'est la raison principale, les amateurs d'art antique de la seconde moitié du siècle passé sont devenus les des copies romaines. Elles ne pouvaient pas faire concurrence aux originaux grecs, qui commencent d'affluer en Europe occidentale. Il va sans dire, que les archéologues au temps des grandes fouilles en Grèce et en Asie Mineure préféraient les pièces trouvées *in situ* à celles refaites et déplacées. Au cours de notre siècle ces sentiments et ressentiments se sont approfondis. La belle *Flore* après tant de triomphes a partagé le sort de *Pomone* tombant lentement dans l'oubli. Tout récemment on l'a chassé de "sa" chambre au Musée de Naples et, il y a dix ans à peine, Margaret Bieber l'a considéré en tant qu'un exemple du mauvais travail ("the coarse style", "the ugly Flora Farnese")²⁸. Cette remarque me semble trop sévère, mais fautive ou juste elle prouve comment change le goût et comment la notion du beau est subjective. *Sic transit gloria!* Je crois néanmoins, que la statue a joué dans la culture artistique et dans les recherches archéologiques de siècles passés le rôle trop important pour devenir totalement oubliée. Elle méritait aussi une recherche approfondie sur son rôle dans l'antiquité. J'ai tâché de mettre au point ces différents problèmes pour payer la dette due à la beauté oubliée.

ANNEXES

3. Statuette en bronze, variante du n° 1. Wien, Sammlung Lichtenstein. Planiscig, *loc. cit.*

4. Statuette en bronze, h. 0,20 m, Vincenzo Danti, ca 1550—1576. Bologna, Museo Civico, inv. 870/250. Karpowicz, p. 31, note 8.

5. Statue en pierre, grandeur naturelle, Antoine André, 1676 (exécutée pour Colbert). France, Parc de Sceaux. Fr. de Catheu, *Le décor du Château et du Parc de Sceaux*, vol. II, Paris 1939, p. 287—304;

²⁸ Bieber, p. 47.

Ladendorf, p. 66, p. 116 note 24, fig. 170, *Lit.* n° 657.

6. Statue en pierre, grandeur naturelle, ca 1680. Parc de Versailles. Haskell-Penny, p. 218, note 18.

7. Statue en pierre, ca 2,00 m, Stefan Szwaner, 1688–1696 (exécutée pour Jean III Sobieski). Attique latérale gauche du Palais de Wilanów inv. 6409. M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII wieku*, [L'art de Varsovie à la deuxième moitié du XVII^e siècle], Warszawa 1975, p. 84, fig. 23.

8. Statue en terre cuite, h. 1,04 m, dite française, fin du XVII^e siècle (achetée à Rome, ca 1870). Kiev, Gosudarstvennyj Muzej Zapadnogo i Vostočnogo Iskusstva, inv. 30 SK, V. F. Ovizinnikov (réd.), *Katalog zapadnoevropejskoj živopisy i skulptury*, Moskva 1961, p. 251, n° 255, fig. ad n° 255.

9. Modèle en terre cuite, h. 0,573 m, John Michael Rysbrack, 1759–1762. London, Victoria and Albert Museum. Haskell-Penny, p. 218 note 19, fig. 43.

10. Statue en marbre (tête d'après Venus Medici), Peter Anton Verschaffelt, avant 1769. Mannheim, Palais Bretzenheim. Ladendorf, p. 71, p. 119, note 29.

11. Statuette en bronze, par Vincenzo Pacetti (modèle) et Giacomo Zoffoli (fonte), 1773. Oxford, Ashmolean Museum. Haskell-Penny, p. 218, note 20.

12. Statuettes en porcelaine Bow, ca 1750–1775. Haskell-Penny, p. 218, note 21.

13. Statue colossale en bronze, grandeur originale, Fiodor Gordieyev (modèle) et V. Mojalov (fonte), 1783–1786. Tzarskoie Syelo (Pouchkino), sur l'Escalier de la Galerie de Cameron (avec Hércule Farnèse). *Pamjatniki Architektury Prigorodov Leningrada*, Leningrad 1983, p. 58, fig. à la p. 59.

14. Statue en marbre, h. ca 2,00 m, Carlo Albacini, avant 1780 (pour les Musei Capitolini, perdue). Christof Boehringer, *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung*, dans H. Beck et al., *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1981, p. 281–282, 287, n° 58 (moulage en plâtre).

15. Statue en marbre, h. 1,95 m, Carlo Albacini, avant 1795 (pour Stanislas Auguste Poniatowski). Perdue. Sadurska, p. 100, note 19.

16. Statue en marbre, h. 1,65 m, Pietro Staggi, avant 1795, (pour Stanislas Auguste Poniatowski). Sadurska, *loc. cit.* Inv. MŁ 515. (notre fig. 5).

17. Statue en stuc, h. 2,00 m, stuccateur Probst, 1791. Varsovie, théâtre sur l'eau dans le parc "Łazienki". Sadurska, p. 98, 100, fig. 9 [notre fig. 6].

18. Statue en terre blanche, après 1810, London, Victoria and Albert Museum. Haskell-Penny, p. 318 note 22.

II. Dessins et illustrations publiés

1. Martin van Heemskerck, "Skizzenbuch", fol. 62 v., 1532–1536. Hülsen-Egger, p. 33–34, pl. 64. *Flore et Pomone* avant la restauration, [notre fig. 2].

2. Battista Franco dit Il Semolei, 1550–1554. Vincent, vol. II, p. 136, fig. a (daté avant 1535).

3. Giovanni Battista de Cavalleriis, *Statuarum Antiquarum Urbis Romae primus et secundus liber*, Romae 1585², vol. I pl. 11, avant 1561, vol. II pl. 32, avant 1584. *Ibidem*, pl. 33, *Pomone*.

4. Lorenzo Vaccaria, *Antiquarum Statuarum urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur icones*, Venezia 1584, n° 26.

5. Hendrik Goltzius, 1591. Vincent, vol. II, p. 137, fig. a.

6. François Perrier, *Icones et segmenta nobilia signorum et statuarum quae Romae exstant*, Romae 1638, pl. 62.

7. Jan de Bisschop, *Signorum veterum icones*, Amsterdam-Hague 1671, pls 40–42.

8. Alessandro Maffei (edidit Domenico de Rossi), *Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, pl. 51.

9. Giovanni Paolo Pannini, *Paysage fantaisiste avec les statues*, env. 1750. Haskell-Penny, fig. 44.

10. Francesco Piranesi, *Choix des meilleures statues antiques*, Rome 1785, pl. 21 de l'an 1782.

11. Giovambattista Finati, *Il Regal Museo Borbonico*, Napoli 1819 vol. II, pl. 26.

12. Féron, 1820–1830. Auguste comte de Clarac, *Musée de sculpture*, vol. III 2, Paris 1834, pl. 438 B, n° 795 D. *Ibidem*, pl. 438 F, n° 795 e, *Pomone*, [notre fig. 3].

13. *Monuments principaux du Musée National de Naples*, Naples 1865, pl. 34: F. Maldarelli-Lavinio fil.

14. Raphaël Gargiulo, *Collection of the most remarkable Monuments of the National Museum*, vol. I, Naples 1872, pl. 8.

ABRÉVIATIONS

Bieber — M. Bieber, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York 1977
 Haskell-Penny — F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*², New Haven-London 1982
 Hülsen-Egger — Chr. Hülsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin*, vol. I, Berlin 1913
 Karpowicz — M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, [L'art du sarmatisme instruit], Warszawa 1970
 Ladendorf — H. Ladendorf, *Antikenstudium u. Antikenskopie*, Berlin 1953
 Manderscheid — H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der Kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1981
 Mariani, Ruesch — L. Mariani, dans A. Ruesch, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*², Napoli 1911
 Sadurska — A. Sadurska, *Le théâtre sur l'eau de Lazienki ("Amphithéâtre") et le programme de son décor*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 28, 1984, p. 83—104
 Vermeule — C. C. Vermeule, *Greek Sculpture and Roman Taste*, Ann Arbor 1977
 Vincent — R. Vincent, *Les antiques*, dans *Le Palais Farnèse*, vol. I, Rome 1981; vol. II, Rome 1980

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. *Flore Farnèse*. Museo Nazionale di Napoli, inv. 6409. Bieber, fig. 158.
2. *Flore* (a, c, d) et *Pomone* (b, e) *Farnèse* dans "Skizzenbuch" de Martin van Heemskerck, 1532—1536. Hülsen-Egger, pl. 64.
3. *Pomone Farnèse* restaurée. Dessin de Féron, 1820—1830. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, I, Paris 1930, p. 214, 4.
4. Statuette en bronze de *Flore Farnèse*, après 1550. Wien, Kunsthistorisches Museum. L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken des Kunsthistorischen Museums Wien. Katalog*. Wien 1924, fig. 244.
5. Copie en marbre de *Flore Farnèse* par Pietro Staggi. Parc "Łazienki" à Varsovie, avant 1795. Actuellement dans l'Ancienne Orangerie. Inv. MŁ 515. Phot. du Musée National.
6. Copie en plâtre de *Flore Farnèse*, Parc "Łazienki" à Varsovie, 1791. Phot. A. Wichniewicz.