

La représentation de l'athlète grec entre mythe et découverte : quelques exemples de lutteurs, de pugilistes et de discoboles dans l'art italien de la Renaissance au Néoclassicisme.

Ilaria Splendorini

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Dans le deuxième tiers du xv^e siècle, rompant avec une longue période d'isolement, l'humaniste et épigraphiste Cyriaque d'Ancône avait renoué, au cours de ses voyages en Grèce continentale et en Méditerranée orientale, avec une ancienne tradition périégétique d'exploration du monde grec. En dépit de ses investigations archéologiques et des témoignages consignés dans ses *Commentaria*, l'expérience de l'art grec authentique restera cependant marginale, « quasi assente dai processi creativi e dal dibattito erudito del Rinascimento e dell'età barocca. Per lunghi anni avrà infatti vita e successo un “mito” dell'arte greca, piuttosto che una sua recuperata presenza storica¹ ». Un mythe alimenté en premier lieu par la médiation des sources écrites et le poids de la tradition littéraire – à commencer par l'*Histoire naturelle* de Pline – mais aussi par la conviction que les traces d'une Grèce irrémédiablement perdue sont décelables uniquement dans la grandeur des ruines romaines, et que c'est à Rome que subsistent les rares témoignages de la sculpture grecque ayant survécu aux ravages du temps. C'est ainsi que nombre d'*antiquari* humanistes se livrent, sur la base de faux épigraphiques ou de descriptions d'auteurs anciens, à des interprétations erronées ou fantaisistes, attribuant des reliefs néo-attiques ou des copies d'époque impériale à Phidias, Polyclète ou Lysippe. Par ailleurs, les vestiges antiques sont généralement moins appréciés pour leur valeur artistique intrinsèque que parce qu'ils contribuent à éclairer les sources écrites et à fournir des détails sur les us et coutumes des Anciens. Il faudra attendre la fréquentation “de terrain” des complexes architecturaux, que les premières grandes missions d'exploration rendront possible à partir de la deuxième moitié du xviii^e siècle, pour que les chefs-d'œuvre sculpturaux et vasculaires exhumés deviennent réellement des modèles iconographiques de référence dans la réflexion et la pratique artistiques. Prenant le pas sur la tradition antiquaire humaniste et opposant aux spéculations érudites l'analyse rigoureuse des caractéristiques stylistiques et formelles des œuvres, l'archéologie philologique naissante mettra fin au mythe pour laisser la place à une véritable découverte de l'art grec.

Ce changement de paradigme concerne également les rares représentations de l'athlète grec que compte l'art italien entre le xv^e et le début du xix^e siècle. Un constat s'impose d'entrée de jeu : si les lutteurs, les pugilistes et les discoboles antiques sont rares à la Renaissance et durant la période néoclassique, ils brillent par leur absence dans la peinture et la sculpture du xvii^e siècle². Une absence qui s'explique sans doute en partie par la prédilection pour les

¹ Luigi Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3 “Dalla tradizione all'archeologia”, Torino, Einaudi, 1986, p. 296.

² À quelques exceptions près, mais il s'agit d'athlètes romains : c'est le cas des *Deux lutteurs* (vers 1637) de Cesare Fracanzano et des *Athlètes romains* (vers 1640) d'Aniello Falcone, deux huiles sur toile qui font partie des collections du Musée du Prado.

scènes de chasse et de lutte mythologiques, particulièrement abondantes, et pour des sujets sportifs tirés des *Métamorphoses* d'Ovide – comme en témoigne, par exemple, la compétition de course à pied à laquelle se livrent Atalante et Hippomène dans le célèbre tableau de Guido Reni. En revanche, la place très modeste réservée à la représentation des athlètes grecs à la Renaissance surprend davantage, surtout quand on songe que ce sont précisément les humanistes qui remettront à l'honneur la pratique de l'éducation physique et sportive inspirée de l'athlétisme antique. Si nous avons choisi de nous pencher sur les lutteurs, les pugilistes et les discoboles – plutôt que sur les coureurs, les lanceurs de javelot ou les sauteurs en longueur –, c'est parce que ces trois figures d'athlètes deviendront réellement iconiques à partir de l'époque moderne : les lutteurs et les pugilistes aux xv^e et xvi^e siècles déjà, grâce notamment à leur présence sur les monnaies et les intailles antiques collectionnées par les antiquaires et les mécènes, mais aussi du fait de leur figuration courante sur les bas-reliefs, les stèles et les sarcophages romains ; quant aux discoboles, ils seront surtout représentés à partir de la deuxième moitié du xviii^e siècle, en concomitance avec la découverte des premières statues à peu près intactes de discophores et de discoboles. Dans cette pénurie de figurations qui est le lot des athlètes grecs antiques entre la Renaissance et le Néoclassicisme, les moins mal lotis sont certainement les lutteurs.

Lutteurs

Hercule et Antée

Aux xv^e et xvi^e siècles, les représentations des lutteurs sont avant tout le reflet d'un hellénisme philologique et érudit, qui s'appuie sur les témoignages littéraires des auteurs classiques beaucoup plus que sur des modèles iconographiques précis et des vestiges artistiques répertoriés. À vrai dire, de tels vestiges sont extrêmement rares puisque le seul groupe sculpté représentant une scène de lutte qui soit réellement connu à la fin du Quattrocento est le célèbre marbre antique d'*Hercule et Antée* exposé dans la cour du palais Pitti à Florence. Mais il s'agit là de deux lutteurs mythologiques et non de deux athlètes. Exhumé dans un état fragmentaire, ce double torse est une copie romaine d'un archétype grec du iii^e siècle av. J.-C. ayant appartenu à Jules II et cédée en 1564 par Pie IV au duc Cosme I^{er} qui la fit restaurer par la suite³. Un témoignage intéressant de l'état du marbre avant cette intervention de restauration est offert par le *Portrait d'Andrea Odoni*, une huile sur toile de Lorenzo Lotto datant de 1527⁴ où le groupe sculpté est visible à l'arrière-plan, représenté de dos derrière le riche marchand et collectionneur vénitien : il apparaît clairement qu'Antée n'a ni tête ni bras et qu'Hercule n'a pas de jambes. Le marbre en réalité ne faisait pas partie de la collection d'Andrea Odoni puisque, à l'époque de l'exécution du portrait, il se trouvait encore dans la Cour du Belvédère à Rome. Sa présence dans le tableau est accessoire et purement fonctionnelle : elle vise à rehausser le prestige social du cosu marchand vénitien, représenté comme un antiquaire humaniste dans son *studiolo*⁵, invitant le spectateur à admirer sa riche collection de sculptures antiques savamment disposées.

³ Une tentative de restauration d'un autre genre avait été entreprise à la fin du Quattrocento par *l'Antico* (de son vrai nom Pier Jacopo Alari Bonacolsi, un sculpteur mantouan réputé pour son habileté à reproduire des statues antiques en petit format), qui avait réalisé une copie miniature en bronze du double torse en rajoutant les parties manquantes : la tête et les membres d'Antée ainsi que les jambes d'Hercule.

⁴ Le tableau fait aujourd'hui partie de la Royal Collection du Château de Windsor.

⁵ « [N]el contesto di una cultura per la quale sono "antiquari" i cavatori e i collezionisti non meno che gli studiosi », pour reprendre les mots de Gisella Cantino Wataghin dans *Archeologia e "archeologie". Il rapporto*

Si ce groupe sculpté sera par la suite une source d'inspiration pour de nombreux artistes du Cinquecento, à commencer par Bartolomeo Ammannati et Giambologna, en 1475 déjà Antonio del Pollaiuolo avait réalisé un célèbre *bronzetto* d'*Hercule et Antée* (fig. 1) conservé aujourd'hui au Musée du Bargello de Florence, ainsi qu'un tableau de petit format représentant le même sujet⁶. La fascination qu'exerçait cette lutte mythologique auprès des artistes florentins de la Renaissance s'explique par plusieurs raisons : tout d'abord, le mouvement d'Hercule enserrant la taille du géant et le soulevant entièrement du sol alors que celui-ci essaie vainement de se dégager représentait un défi technique stimulant pour un sculpteur ; mais ce sujet permettait également de mettre l'accent sur l'*ingegno* du fondateur légendaire de Florence, qui triomphe en opposant son astuce et son intelligence à la force brutale de son adversaire⁷. C'était donc un sujet chargé de significations allégoriques et politiques, l'emblème du triomphe de la raison contre l'obscurantisme et la tyrannie et un hommage à la vertu civique florentine. Pollaiuolo n'avait probablement pas connaissance de l'*Hercule et Antée* du palais Pitti – ou du moins il ne semble pas s'en être inspiré –, comme en témoigne dans son *bronzetto* la position des deux lutteurs qui se font face, poitrine contre poitrine, alors que dans le marbre antique Hercule soulève Antée par derrière. Mais l'intérêt du bronze de Pollaiuolo réside ailleurs, dans le rendu extraordinaire du mouvement, dans l'attention à la mécanique de ces deux corps nus en action, dans la structure des muscles saillants et tendus à l'extrême de ces lutteurs qui, n'était la présence de la *léonté* (la peau du lion de Némée dont Hercule est revêtu et qui compte parmi ses attributs), pourraient presque faire penser à deux athlètes dans la phase finale du combat. Et d'ailleurs ces silhouettes nerveuses aux muscles légèrement stylisés et aux contours tranchés ne sont pas sans rappeler les lutteurs et les pancratiastes de la céramique attique à figures noires. Comme le précise Luigi Beschi,

non è necessario pensare ad una lontana provenienza anche di questi [vasi fittili], se si considera la disponibilità di vasi figurati attici dalle vicine necropoli etrusche. Resta comunque accertata, nella Firenze del Quattrocento, la presenza e l'apprezzamento del disegno dei greci sul versante del collezionismo da un lato e dall'altro su quello della produzione artistica, nella quale ripetutamente si è voluto vedere l'influsso di modelli della ceramica attica, soprattutto nelle nitide e nervose figure nude di Pollaiuolo⁸.

Bien entendu, au xv^e siècle ces vases attiques étaient tenus pour étrusques y compris par les érudits et les antiquaires les plus avertis, et il faudra attendre le milieu du xviii^e siècle pour que cette méprise soit définitivement dissipée par Winckelmann. Il n'empêche qu'avec *Hercule et Antée* Pollaiuolo remet à l'honneur le nu athlétique⁹. Si trente ans auparavant Donatello, se posant en héritier des sculpteurs antiques, avait déjà célébré la nudité héroïque à travers son *David*, Pollaiuolo fait ici un pas de plus, s'attachant à représenter l'héroïsme athlétique de ses figures nues. Du reste, dans le monde grec la nudité était une caractéristique commune aux athlètes et aux dieux car, dans un cas comme dans l'autre, elle était synonyme de beauté, de puissance et de victoire. L'athlète vainqueur des Jeux olympiques était

con l'antico fra mito, arte e ricerca, in Salvatore Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 1 "L'uso dei classici", Torino, Einaudi, 1984, p. 205.

⁶ Il s'agit d'une tempera grasse sur bois exposée aux Offices, qui constitue le pendant d'*Hercule et l'Hydre* du même peintre.

⁷ D'après la mythologie grecque, le géant Antée, roi de Lybie, était le fils de Gaïa et de Poséidon. C'était un lutteur hors pair, qui avait la fâcheuse habitude de défier à la lutte et de tuer tous les voyageurs qu'il rencontrait. Invincible tant qu'il restait en contact avec le sol et avec sa mère la Terre dont il tirait sa force, il fut vaincu par Héraclès qui comprit que pour en venir à bout il fallait le soulever de terre.

⁸ Luigi Beschi, *La scoperta dell'arte greca*, op. cit., p. 325.

⁹ C'était en partie déjà le cas avec le *Combat d'hommes nus*, une célèbre gravure au burin exécutée par Pollaiuolo dix ans plus tôt et dans laquelle il manifesta pour la première fois son extraordinaire talent dans la représentation du corps nu en pleine action.

considéré comme un parangon de vertu et d'excellence (*arété*) et les épinicies – les chants de victoire composés en l'honneur des vainqueurs des Jeux panhelléniques – célébraient sa force, sa dextérité, la rapidité et l'harmonie de ses gestes, son endurance et son courage. Incarnation de l'idéal humain, il devenait par sa perfection un modèle de représentation du divin¹⁰. Il n'est donc pas étonnant que le demi-dieu Héraclès/Hercule puisse évoquer un lutteur olympique dans le bronze de Pollaiolo.

Milon de Crotone

Le premier groupe sculpté figurant deux “vrais” athlètes en train de lutter, couramment dénommé *Lutteurs des Offices*, ne sera exhumé qu'en 1583. Il s'agit d'une copie en marbre du 1^{er} siècle d'un bronze grec du début du III^e siècle av. J.-C. qui représente deux pancratiastes luttant au sol (que Pline aurait rangé dans la catégorie des *symplegmata*, c'est-à-dire des groupes étroitement enlacés) dont l'un, ayant pris le dessus, est en train de tordre le bras de son adversaire après l'avoir immobilisé. Les découvertes de cette importance demeurent cependant exceptionnelles et, devant la rareté des représentations proprement sportives – hormis quelques exemples présents dans la peinture vasculaire ou dans les collections de camées, d'intailles et de monnaies antiques – et la quasi-absence de statues ou de fragments représentant des lutteurs grecs, les artistes de la Renaissance puisent leur inspiration dans les textes des auteurs classiques. Si les lutteurs mythologiques comme Hercule ou Thésée se taillent toujours la part du lion, quelques artistes s'intéressent cependant à l'un des athlètes les plus célèbres de l'Antiquité, devenu légendaire en raison de sa force extraordinaire et mentionné entre autres par Diodore de Sicile et Strabon : Milon de Crotone. Lutteur six fois vainqueur aux Jeux olympiques entre 540 et 516 av. J.-C., présenté parfois comme une réincarnation d'Hercule ou d'Achille, Milon s'illustra aussi en tant que commandant de l'armée crotoniate dans la bataille du Trionto contre les Sybarites en 510 av. J.-C. : il remporta une victoire décisive sur des soldats ennemis trois fois plus nombreux grâce à sa force légendaire, après s'être lancé dans la mêlée en brandissant une massue et recouvert d'une peau de lion comme Hercule, la tête ceinte du *kotinos* (la couronne d'olivier décernée aux vainqueurs des Jeux olympiques)¹¹. Au xv^e et au xvi^e siècle cet athlète hors du commun suscita l'intérêt d'Antonio del Pollaiolo, du Pordenone et d'Alessandro Vittoria. Force est de constater cependant qu'aucun de ces trois artistes ne le montre en train de terrasser un adversaire ou un ennemi, de lutter dans une compétition sportive ou de recevoir les palmes et la couronne olympiques. Ce ne sont pas ses performances athlétiques qui sont représentées mais sa mort. Une mort tragique si l'on en croit la légende et les sources antiques : Pausanias raconte que, parvenu à un âge avancé, alors qu'il traversait le bois sacré d'Héra sur le Lacinium, Milon aperçut un olivier séculaire fendu en son centre ; il introduisit alors ses mains dans la fente pour briser l'arbre en deux et éprouver une dernière fois sa force. Mais le tronc se referma brusquement en serrant les doigts de l'infortuné comme dans un étau : ne

¹⁰ « [L]’atleta si poneva come un picco d’ecceellenza tale da poter incarnare le forme del divino. Non è dunque un caso che lo *Zeus/Poseidon di Capo Artemisio* rappresenti, sì una divinità, ma prenda spunto dal mondo dell’agonismo sportivo e che l’opera nota come il *Diadumeno* di Policleto, ossia l’atleta che cinge intorno al capo la benda della vittoria, sia stato considerato, almeno nella versione del Museo Archeologico Nazionale d’Atene ove compare la faretra alla base del tronco di sostegno, un’immagine di Febo vittorioso », écrit Marco Bussagli dans *Sport e arte nella storia*, in *Enciclopedia dello sport*, volume “Arte Scienza Storia”, Istituto della enciclopedia italiana Treccani, Roma, Marchesi Grafiche Editoriali, 2003, p. 389-390.

¹¹ « Cet homme, six fois vainqueur à Olympie, aussi brave guerrier qu’il était bon athlète, s’avança au combat, dit-on, ceint des couronnes olympiques et portant les attributs d’Hercule, la peau de lion et la massue ; auteur de la victoire, il gagna l’admiration de ses concitoyens » (Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, XII, 9, 6). Nous citons ici la traduction française de Michel Casevitz, Paris, Les Belles lettres, 1972, p. 11-12.

parvenant plus à se dégager, et incapable de se défendre, Milon fut dévoré par les loups¹². En relatant cet épisode Pausanias ne manque pas de souligner l'excès de confiance dans sa force physique et la sotte outrecuidance du personnage, puni à cause de son *hybris*.

Et c'est justement en tant que symbole de l'orgueil puni – et non en tant qu'athlète – qu'il intéressera les artistes à partir du milieu du Quattrocento. À commencer par Pollaiuolo qui, s'inspirant du récit de Pausanias, le représente sur un bouclier de parade en bois sculpté, peint et doré datant du dernier quart du xv^e siècle : le *Bouclier avec Milon de Croton* (fig. 2), conservé au département des Objets d'art du Louvre, a été vraisemblablement commandé par la famille siennoise des Landucci dont il porte les armoiries. Milon, modelé en relief, y est figuré en proie à un désespoir rageur alors qu'il essaye vainement d'extraire ses mains du tronc fendu : une expression véhémement d'impuissance douloureuse se dessine sur son visage grimaçant et transparait dans son regard levé au ciel ; sa bouche grande ouverte d'où semble s'échapper un cri de rage, la tension extrême de ses bras et de son cou traduisent la violence paroxystique de son état d'âme. Si Pollaiuolo, attentif aux détails narratifs contenus dans le texte de Pausanias, ne manque pas d'introduire dans la scène les deux coins tombés au pied de l'arbre (et initialement placés dans le tronc dans le but de le fendre), il omet cependant de représenter les loups dont sera victime le malheureux athlète. Est-ce par manque de place, la surface convexe du bouclier ne permettant pas d'introduire des éléments figuratifs supplémentaires ? Plus vraisemblablement, l'artiste a choisi de nous montrer le moment qui précède l'arrivée des bêtes féroces, voulant sans doute signifier ainsi que la douleur de Milon est morale avant d'être physique, qu'il souffre avant tout par sa faute et qu'en refusant la faiblesse de son âge il est vaincu par sa vanité. En homme de la Renaissance, Pollaiuolo – ou plutôt son commanditaire – nous livre une méditation sur l'impuissance de l'orgueil et sur l'inutilité de la force dès lors qu'elle n'est pas guidée par la sagesse et la raison. Joignant le texte à l'image, il entoure la figure de Milon de deux devises en latin qui parcourent la bordure du bouclier : *NIHIL N[AM] TAM FIRMV[M] CVI NON SIT PERICVLV[M] AB INVALIDO / SAPIENTIS EST POST VICTORIA[M] QUIESCERE*. Philippe Malgouyres précise à ce propos :

Les deux phrases, en miroir, forment un étai qui enserme et circonscrit l'anecdote de la mort de Milon. La leçon est claire : le fort ne doit pas préjuger de sa force, et montre sa sagesse dans la conscience de sa faiblesse. On reconnaît l'opposition entre Vertu et Fortune : cultiver la première met à l'abri de la seconde. [...] L'association du texte, de l'image et de l'objet, qui doit se lire comme un tout, n'est pas sans esprit ni même sans humour : celui qui le porte, à l'abri de ce rempart de bois, harangue tranquillement son adversaire en lui rappelant la vanité de la force. C'est un exemple unique où l'arme ne parle pas de son propriétaire, de sa valeur ou de son rang, mais s'adresse à celui qui la regarde, un retournement qui, à lui seul, nous montre que cette œuvre ne fonctionne pas selon les codes d'un objet d'usage (même d'un usage factice), mais comme le feraient un tableau ou une sculpture¹³.

¹² « Dans la campagne de Crotonne il trouva un tronc d'arbre desséché. Des guêpes, en s'y établissant, avaient fendu le bois. Et Milon, dans son orgueil, met les mains dans le bois, les guêpes s'en échappent et Milon, retenu par le bois, fut une proie pour les loups. Cette bête sauvage est tout particulièrement abondante en Crotoniatide. Telle fut la fin qui atteignit Milon » (Pausanias, *Description de la Grèce*, VI, 14, 8-9). Nous citons ici la traduction française de Jean Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 44. Dans une traduction ancienne d'Étienne Clavier consultée en ligne (<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/elide2.htm#XIV>) le terme σφήνες est rendu par "coins" : lorsque Milon met ses mains dans la fente, ce ne sont pas des guêpes qui en sortent mais les coins introduits dans le bois pour le fendre.

¹³ Philippe Malgouyres, *Le bouclier avec Milon de Crotonne d'Antonio del Pollaiuolo*, Paris, Louvre éditions/Somogy éditions d'Art ("Collection SOLO", n°63), 2015, p. 38. Le choix du sujet constitue un paradoxe intéressant car il s'agit d'une « figure qui n'est pas victorieuse, mais vaincue. L'image ne semble pas parler de la valeur de celui qui le porte, mais plutôt offrir un miroir à l'ennemi, afin qu'il y contemple son éventuelle défaite » (*ibidem*, p. 34).

L'esprit voire l'humour évoqués par Philippe Malgouyres se nichent aussi, nous semble-t-il, dans un détail savoureux concernant l'apparence de notre athlète : Milon est affublé de la dépouille d'un bœuf dont on aperçoit la tête pendante derrière son dos et la queue enroulée autour de son bras gauche. La comparaison railleuse avec la *léonté* d'Hercule – et avec la peau de lion que ce nouvel Hercule, si l'on en croit Diodore de Sicile, aimait revêtir avant d'aller au combat lorsqu'il était jeune et au sommet de sa gloire – devient ouvertement sarcastique si l'on se réfère au texte d'un autre auteur ancien. Dans l'*Institution oratoire*, pour illustrer ce qu'est une "chrie" – à savoir une courte anecdote relative à une parole ou à un fait mémorable attribués à un personnage historique –, Quintilien recourt aux exemples suivants :

Certains pensent que la chrie peut consister aussi dans le récit d'une action des personnes elles-mêmes : « Cratès, ayant vu un enfant ignorant, frappa son pédagogue » ; il y a même un autre genre, presque identique, qu'on n'ose pas cependant désigner du même nom, et qu'on appelle *χρειῶδες* (simili-chrie) : « Milon, qui s'était accoutumé à porter un veau, le portait aussi, quand il était devenu taureau¹⁴ ».

Le deuxième exemple fait référence à une des nombreuses légendes qui ont fleuri autour de la force prodigieuse du lutteur crotoniate : celui-ci aurait commencé sa carrière en s'entraînant chaque jour à porter sur ses épaules un jeune veau, qu'il aurait continué à soulever aisément une fois l'animal devenu adulte. La peau de taureau qui recouvre le dos de Milon dans le bouclier sculpté et peint par Pollaiuolo suggère alors, non sans une cruelle malice, que le vieil athlète en bout de course ne peut désormais aspirer à soulever et à porter sur ses épaules qu'une pauvre dépouille, une carcasse de bœuf évidée et desséchée.

Cette leçon de vanité amorcée par Pollaiuolo se poursuit au siècle suivant dans un tableau peint par Pordenone vers 1535, *Milon dévoré par le lion* (fig. 3), une huile sur toile qui fait aujourd'hui partie des collections du Smart Museum of Art de l'Université de Chicago. Le titre du tableau ne laisse pas de nous surprendre : où sont passés les loups, ces bêtes sauvages « tout particulièrement abondantes en Crotoniatide », pour reprendre les termes de Pausanias ? Il faut croire que les loups, sans doute jugés trop ordinaires par le peintre, ont été remplacés par un animal considéré comme plus noble et tenu pour moins moyenâgeux et archétypal dans l'imaginaire *rinascimentale*. Du reste, cette tendance – cette répugnance à représenter des loups pourrait-on dire – était déjà à l'œuvre dans un dessin figurant *Milon de Crotone* attribué à Baccio Baldini, un des pionniers de la gravure au xv^e siècle, où l'on peut observer que les loups ont été troqués contre des chiens de chasse : deux robustes lévriers munis de collier que le graveur nous montre en train d'enfoncer leurs crocs dans les jambes d'un jeune Milon nu et sans défense¹⁵. Pordenone, quant à lui, a peint un Milon d'âge mûr mais encore dans la plénitude de sa force, qui se débat contre un lion avec l'énergie du désespoir : le fauve est en train de le mordre au mollet et, comme s'il n'y suffisait pas, à l'arrière-plan un tigre s'avance en courant. La surenchère exotique à laquelle se livre l'artiste contraste cependant avec la physionomie familière du paysage peint à la manière vénitienne, où la profondeur est obtenue par le recours à la perspective chromatique et par le contraste entre les tonalités chaudes de la forêt au premier plan, où dominent les ocres et les bruns, et la luminosité froide du ciel et des montagnes à l'horizon. Le corps de l'athlète, vigoureusement

¹⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, I, 9, 5. Nous citons ici la traduction française de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 130.

¹⁵ Ce *Milon de Crotone* clôt une série inachevée de cinquante-cinq dessins à la plume et encre brune et au lavis brun sur pierre noire – regroupés par la suite dans un album conservé au British Museum de Londres sous l'appellation *The Florentine Picture Chronicle* – dont l'auteur serait vraisemblablement Baccio Baldini. Le graveur avait initialement prévu de représenter quatre-vingt-dix-neuf scènes et personnages de l'histoire ancienne, aussi bien sacrée que profane. Le dessin que nous avons mentionné est reproduit à la page 413 de *The Florentine Picture Chronicle*, dont la version en ligne peut être consultée à l'adresse suivante : http://chronologia.org/en/old_books/florentine_chronicle.html.

modelé et dont la carnation dense et lumineuse se détache fortement sur le fond sombre des arbres, se tord violemment tandis que le lion l'agrippe : cette fois, l'ancien champion des Jeux panhelléniques doit lutter non pas pour la gloire mais pour sa survie, et il sait déjà que la partie est perdue d'avance.

En s'écartant des sources antiques Pordenone ne se doutait pas qu'il allait créer un précédent : après lui, tous les artistes ou presque représenteront Milon dévoré par un lion. À commencer par Alessandro Vittoria, dont la statue en bronze de *Milon de Crotona* (fig. 4), exposée à la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro de Venise, date des années 1560 environ. Le sculpteur maniériste privilégie la vision frontale : le lion s'est glissé entre les jambes de Milon en s'attaquant à sa cheville droite et le corps du lutteur semble s'affaisser sous l'effet de la douleur, se tordant dans un *contrapposto* "assis" et dynamique – une amorce de mouvement tournant qui n'est pas sans rappeler celle du *Moïse* de Michel-Ange. Du reste, la musculature encore puissante du vieil athlète et sa barbe fluide et bouclée, quoique moins longue que celle du prophète véterotestamentaire, semblent corroborer ce rapprochement¹⁶. La diagonale dessinée par son bras droit accentue la pose désarticulée du personnage et traverse la composition comme une déchirure ou une balafre, soulignant la violence de la scène qui se déroule sous nos yeux. Le *Milon de Crotona* d'Alessandro Vittoria marque le point d'orgue de cette méditation sur la vanité de la force vaincue par le temps entamée par Pollaiuolo vers la fin du xv^e siècle ; par la suite le sujet, déjà peu répandu eu égard au caractère savant de l'épisode illustré, sera rarement représenté en Italie jusqu'au début du xix^e siècle (alors qu'en France il connaîtra un certain succès à la fin du xvii^e et surtout dans la deuxième moitié du xviii^e siècle, en plein Néoclassicisme¹⁷). En 1814 le sculpteur néoclassique Alessandro Franceschi renouera avec ses prédécesseurs en réalisant *Milon et le lion*, une statue en terre cuite aujourd'hui exposée dans les Collezioni Comunali d'Arte de Bologne. Il s'agit toutefois d'un exercice académique qui vise avant tout à montrer l'aptitude du jeune artiste à représenter un nu en torsion. La seule variante introduite par le sculpteur est visible dans la posture du lutteur crotoniate, qui n'a plus qu'une main emprisonnée dans la fente du tronc tandis qu'avec l'autre il repousse aussi vigoureusement qu'inutilement le lion.

Les lutteurs d'Aspendos

Si les représentations d'athlètes grecs (et d'athlètes tout court d'ailleurs) que compte l'art italien du Quattrocento et du Cinquecento sont rares, rarissimes sont les artistes qui, au lieu de "se contenter" de puiser leur inspiration dans les récits mythologiques ou dans les pages des auteurs anciens, s'appuient sur les vestiges matériels à leur disposition dans un souci d'exactitude philologique, afin de représenter des athlètes – en l'occurrence des lutteurs – le plus possible conformes au modèle antique. Pirro Ligorio fait partie de ceux-là : à la fois artiste – architecte, peintre et dessinateur maniériste – et antiquaire érudit, il est l'auteur de

¹⁶ L'influence de Michel-Ange sur la production d'Alessandro Vittoria est également visible dans une statue en marbre de 1564 représentant *Saint Jérôme*, placée au centre de l'autel de Saint Joseph de Copertino dans la nef droite de la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari à Venise. D'après Manfred Leithe-Jasper, dans ses lignes directrices le bronze de *Milon de Crotona* est surtout tributaire de la peinture du Tintoret : « la figura impostata su una serie di diagonali incrociate e divergenti, e su altre parallele ma su piani diversi, denota modi costruttivi analoghi a quelli con cui Jacopo Tintoretto struttura nello spazio la movimentata scena del *Miracolo dello schiavo*, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia » (Manfred Leithe-Jasper, *Alessandro Vittoria bronzista*, in Andrea Bacchi, Lia Camerlengo, Manfred Leithe-Jasper (catalogo a cura di), "La bellissima maniera". *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno-26 settembre 1999, Trento, Tipolitografia Temi, 1999, p. 332).

¹⁷ Comme en témoignent entre autres le célèbre *Milon de Crotona* du Louvre, sculpté par Pierre Puget en 1682, et celui d'Étienne Maurice Falconet réalisé en 1754 ; sur le versant de la peinture, les tableaux les plus connus sont *Milon de Crotona* (1763) du peintre néoclassique belge Joseph-Benoît Suvée et *Milon de Crotona voulant essayer sa force est surpris et dévoré par un lion* (1795) de Charles Meynier.

nombreux ouvrages consacrés à l'Antiquité classique. Mais c'est aussi en tant qu'auteur de nombreux faux épigraphiques qu'il est passé à la postérité. Quoi que l'on puisse penser de sa réputation d'épigraphiste faussaire (qu'il convient d'interpréter en la replaçant dans le contexte des études antiquaires de l'époque¹⁸), Pirro Ligorio, comme la plupart des *antiquari* du XVI^e siècle, est avant tout un collectionneur de monnaies. Comme le précise Ginette Vagenheim, « [i]n assenza di monumenti, Ligorio si baserà spesso sull'iconografia delle monete, raffigurate in grandissimo numero nella sua opera, per eseguire i suoi disegni di antichità¹⁹ ». Au XV^e siècle déjà, au cours de ses voyages en Méditerranée orientale et en Grèce, Cyriaque d'Ancône avait acquis la conviction que, pour appréhender et reconstituer les civilisations antiques, les vestiges matériels et les inscriptions étaient des témoignages plus dignes de foi que les textes des auteurs anciens. Un siècle plus tard, Pirro Ligorio semble considérer quant à lui qu'en la quasi-absence de statues ou de bas-reliefs connus figurant des athlètes grecs, les monnaies et les intailles nous en transmettent une représentation somme toute crédible, pour ne pas dire fidèle. Et ce sont justement des sources numismatiques qui serviront de modèle au dessin des *LVCTATORES* (fig. 5), dont la gravure sera reproduite dans le traité *De arte gymnastica* du médecin humaniste Girolamo Mercuriale :

[...] l'antiquario aveva precisato a Mercuriale che la figura era tratta da monete siracusane [...]. Si vede, infatti, nelle sue "Antichità romane" il disegno di una moneta siracusana raffigurante la coppia di lottatori che appare nell'incisione in secondo piano, mentre i lottatori in primo piano sono rappresentati su monete coniate ad Aspendos²⁰.

Sur quantité de statères d'Aspendos datant de la fin du V^e et du début du IV^e siècle av. J.-C. on peut voir deux lutteurs affrontés²¹ représentés exactement dans la même position que celle qui sera adoptée par les *luctatores* du *De arte gymnastica*. Dans ce traité en latin d'une grande érudition scientifique et philologique, publié une première fois en 1569 sous le titre *Artis gymnasticae apud antiquos celeberrimae, nostris temporibus ignoratae, libri sex* et réédité en 1573, Girolamo Mercuriale fait appel à Pirro Ligorio pour illustrer les différentes activités gymniques pratiquées dans l'Antiquité gréco-romaine. L'ouvrage distingue les exercices en fonction de l'âge, de la force et de l'état de santé du sujet qui les pratique et passe en revue toutes les formes de gymnastique, de l'athlétique à la médicale en passant par la pyrrhique. S'il fait l'éloge de la "vraie gymnastique" – à savoir la gymnastique médicale, qui permet de garder le corps en bonne santé et de le fortifier en développant ses fonctions organiques –, Mercuriale condamne en revanche la gymnastique militaire et surtout la gymnastique athlétique qui outrepassent les exigences du corps en le pliant à une discipline compétitive ou guerrière. Si le *De arte gymnastica* s'inscrit dans le sillage de la tradition sportive humaniste

¹⁸ Comme le précise Silvia Orlandi, « [d]i Ligorio è nota soprattutto la fama di falsario, lapidariamente espressa dal Mommsen in un giudizio rimasto a lungo dominante. In questi ultimi anni, tuttavia, la riabilitazione di alcune riproduzioni ligoriane a torto ritenute dei falsi e, più in generale, la rivalutazione di questo poliedrico personaggio nel panorama degli studi antiquari, ha portato ad un nuovo interesse per la figura del Ligorio non solo e non tanto in quanto falsario ma piuttosto come esponente di un particolare tipo di approccio allo studio delle antichità, che intorno alla metà del Cinquecento conobbe illustri rappresentanti » (in Silvia Orlandi, *Pirro Ligorio e le sue fonti: il codice Neap. XIII. B. 7*, in *Acta XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae* (Barcellona, 3-8 Septembris 2002), ed. M. Mayer i Olivé - G. Baratta - A. Guzmán Almagro, Barcelona 2007, p. 1061).

¹⁹ Ginette Vagenheim, « Il contributo di Pirro Ligorio e di Piero Vettori al "De arte gymnastica" di Girolamo Mercuriale: il disegno del *Braccio con disco* », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 54. Bd., H. 1, 2010-2012, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, p. 185.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Plusieurs de ces statères aux deux lutteurs affrontés sont édités dans la collection numérique des monnaies grecques du Département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France (<https://gallica.bnf.fr/html/und/objets/monnaies-grecques>).

promue un siècle plus tôt par Victorin de Feltre avec sa “Ca’ Zoiosa”²², il a cependant le mérite de poser les bases de la gymnastique moderne et de contribuer à enrichir considérablement les connaissances de l’époque sur les pratiques gymniques de l’Antiquité. Les illustrations de Pirro Ligorio, qui trahissent sa fascination profonde pour la représentation du corps en exercice, contribueront largement au succès du traité et seront à l’origine d’un autre projet d’envergure, qui verra le jour presque au même moment : la décoration, entre 1573 et 1576, de la Petite salle des jeux (*Saletta dei giochi*) et de la Salle des jeux (*Salone dei giochi*) du château d’Este. Le programme iconographique des peintures qui ornent les voûtes de ces deux salles est le fruit d’une étroite collaboration entre Ligorio et deux artistes ferrarais, Ludovico Settevecchi et le plus connu Sebastiano Filippi dit Bastianino : les dessins ligoriens du *De arte gymnastica* seront transposés sur les cartons préparatoires des fresques exécutées par Bastianino et Settevecchi. Le commanditaire de ce cycle de fresques est Alphonse II, très enclin à la pratique des jeux et des exercices physiques et dédicataire du *Trattato del giuoco della palla* d’Antonio Scaino, véritable manuel théorique et technique sur le jeu de paume que le duc d’Este affectionne tout particulièrement. Ainsi, « de la rencontre entre un artiste et un prince occupés à exalter, chacun à sa façon, le corps en mouvement, naît un programme iconographique original : la représentation des exercices gymniques de l’Antiquité dans les voûtes du château ducal²³ ».

Pugilistes

Peints sur le plafond de la Salle des jeux dans des postures identiques à celles de la gravure du *De arte gymnastica*, nous retrouvons précisément les deux couples de lutteurs grecs (fig. 6) que Ligorio avait calqués sur les monnaies syracusaines et pamphyliennes. Dans un autre compartiment de la voûte, Bastianino et Ludovico Settevecchi figurent deux couples de pancratiastes dont les prises correspondent, à peu de chose près, à celles du *PANCRATIVM VOLVTATORIVM* : si l’illustration ligorienne nous montre les deux couples d’athlètes superposés sur fond blanc, les peintres les représentent l’un à côté de l’autre et rajoutent un troisième couple à l’arrière-plan ainsi que des éléments de décor absents de la gravure ; mais, pour le reste, les mouvements sont reproduits avec une grande fidélité²⁴. Le cycle des *ludi athletici* se poursuit dans la Petite salle des jeux qui, comme le précise à juste titre Luisa Caporossi,

richiama un ginnasio antico in cui si apprende il sapere, con uguale attenzione per anima e corpo [...]. Nei quattro riquadri della “Saletta dei giochi” è rappresentato sempre lo stesso ambiente lastricato e con nicchie, molto probabilmente la palestra, in cui sono infatti presenti sia lo « xistarcha, maestro degli atleti, et prefetto d’ogni essercitio » che li incita (come nel riquadro dei *Cestanti*), sia i musicisti per l’accompagnamento necessario a un’ottima formazione fisica, secondo le indicazioni platoniche della *Repubblica* e delle *Leggi*²⁵.

²² Fondée en 1423 à la demande des marquis Gonzague qui confient à Victorin de Feltre l’éducation de leurs enfants, Ca’ Zoiosa est la première école humaniste qui allie les disciplines de l’esprit avec celles du corps en accordant une place non négligeable à la pratique de l’éducation physique.

²³ Ginette Vagenheim, « Le dessin de l’*Essercitio gladiatorio* de Pirro Ligorio et le *De arte gymnastica* de Girolamo Mercuriale. De la recherche antiquaire à la propagande de la Contre-Réforme : l’exemple du corps au combat », *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, 3, 1997, Roma, Viella, p. 97.

²⁴ Pour une description complète du programme iconographique de la Salle des jeux nous renvoyons aux pages de Luisa Caporossi, « Gioco e tempo nell’“Appartamento dello specchio” del castello estense di Ferrara. Ipotesi per il programma iconografico di Pirro Ligorio », *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, 8, 2002, Roma, Viella, p. 98-114.

²⁵ *Ibidem*, p. 102-103. La citation relative au xistarche est tirée du *Libro XI dell’Antichità compilate per Pirro Ligorio*, ms. Ottoboniano latino 3370, c. 105r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

Suivant les préceptes de la pédagogie platonicienne, les athlètes qui s'affrontent dans la *Lutte avec les Cestes* (fig. 6) s'exercent au rythme de la musique afin d'atteindre une harmonie parfaite entre corps et âme ou, plus simplement, en vue de parvenir à une meilleure coordination des mouvements²⁶. Ce compartiment, qui nous intéresse tout particulièrement, représente une forme antique de pugilat combattu précisément au moyen de "cestes", à savoir des renforts entourant le poing pour en améliorer la frappe composés de plusieurs lanières de cuir garnies de plaques de plomb ou de clous, que l'on attachait au poignet moyennant des bandelettes. Le ceste n'était pas à proprement parler un gant de boxe mais plutôt l'ancêtre du coup-de-poing américain : c'est du moins cette version renforcée par des éléments métalliques, assez tardive et répandue non pas tant en Grèce que dans le monde romain, qui est reproduite dans le *De arte gymnastica* et sur la fresque. Pourtant, la présence des joueurs de flûte sur la voûte du château ducal renvoie davantage à la réalité du gymnase grec ; il en va de même de la nudité intégrale exhibée par les cinq couples de pugilistes, nudité qui était beaucoup moins courante à Rome où le sens de la pudeur et la *gravitas* romains s'accordaient mal à la pratique gymnique sans voiles²⁷. « [N]ella confusione di "greco" e "romano" sotto l'etichetta onnicomprensiva di "antico"²⁸ », le peintre Ludovico Settevecchi s'écarte ici de la planche du deuxième livre du *De arte gymnastica* qui reproduit des pugilistes revêtus d'un pagne : sur cette gravure, malgré la présence dans la partie inférieure gauche de l'inscription en caractères grecs *XYΣΤΟΣ* – qui désigne le gymnase à l'arrière-plan –, les *PVGILES* dessinés par Pirro Ligorio, massifs et solidement charpentés, font davantage penser aux lutteurs des mosaïques romaines qu'à des athlètes grecs.

Dans un souci de rigueur philologique, deux autres planches tirées des dessins de Ligorio illustrent, dans le traité de Mercuriale, différentes sortes de cestes et la façon dont ils étaient sanglés sur la main : une fois de plus, les sources iconographiques ligoriennes doivent être recherchées parmi les figurations présentes sur les intailles et les monnaies antiques – en l'occurrence des as – mais aussi sur certains sarcophages²⁹. Il s'agit là cependant de sources essentiellement romaines : ce constat n'a rien d'étonnant lorsque l'on songe à la rareté des exemples figuratifs fournis par l'art grec à la Renaissance³⁰.

Plus de deux siècles après Pirro Ligorio, devant la difficulté de trouver des témoignages matériels sur la pratique du pugilat dans la Grèce antique, Canova fera le même constat. Dans

²⁶ C'est le cas, parmi les épreuves du pentathlon antique, du saut en longueur qui s'effectuait au son de l'*aulos*.

²⁷ Il existe cependant des exceptions : sur les mosaïques des Thermes de Caracalla sont visibles des pugilistes et des lutteurs professionnels représentés sans pagne, dans leur plus simple appareil. Comme le précise Jean-Paul Thuillier, « [si] cette habitude consistant à garder un pagne, un caleçon dissimulant les parties génitales ne concernait pas seulement les athlètes se donnant en spectacle, mais encore plus, bien évidemment, les citoyens romains qui s'exerçaient par exemple au Champ-de-Mars [...] les Romains avaient finalement "appris des Grecs à se montrer nus" [...]. Pour illustrer ce changement de mœurs, on pourrait renvoyer encore à certains médaillons de lampes romaines représentant une scène de pugilat : il arrive parfois que l'un des pugilistes porte le pagne, cependant que son adversaire (vaincu) est figuré tout nu... Était-ce le moment où la nouvelle mode commençait à gagner du terrain ? » (Jean-Paul Thuillier, *Le corps du sportif romain*, in Philippe Moreau [dir.], *Corps romains*, Grenoble, Jérôme Million, Collection Horos, 2002, p. 258 et p. 261).

²⁸ Pour reprendre l'efficace formule de Luigi Beschi dans *La scoperta dell'arte greca*, cit., p. 363.

²⁹ « Degli scambi di informazioni e disegni tra i due [Girolamo Mercuriale e Pirro Ligorio] resta probabilmente memoria in un passo dell'*Enciclopedia* riguardante la lotta dei cesti; "il CAESTO [...] si come l'havemo veduto in fatto di piombo in probabilmente una antica sepoltura, et così in un Pilo dove sono i Caestanti scolpiti, et così parimenti nelle Asse, monete di Roma, le qual cose son stato il primo c'habbia notato" » (Luisa Caporossi, « Gioco e tempo nell'"Appartamento dello specchio" del castello estense di Ferrara. Ipotesi per il programma iconografico di Pirro Ligorio », cit., p. 103). La citation de Pirro Ligorio est tirée du *Libro III dell'Antichità*, ms. Ottoboniano latino 3366, cc. 23v-24r, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

³⁰ Le *Pugiliste des Thermes* et le *Pugiliste de Sorrente*, deux statues d'athlètes grecs aujourd'hui parmi les plus connues, ne seront exhumées respectivement qu'en 1885 et en 1899 : la première est exposée aujourd'hui au Musée national romain, la seconde au Musée archéologique de Naples.

une lettre du 22 mai 1802 adressée à l'archéologue romain Ennio Quirino Visconti, il demande des éclaircissements sur la façon dont étaient attachées les "miliche" (*himantes meilichai*) – à savoir les lanières de cuir souple qui étaient enroulées en guise de protection autour des poings et des avant-bras des pugilistes³¹. Le sculpteur a besoin de ce renseignement afin de représenter correctement son *Damoxène* car, dit-il, il n'a pu trouver aucune indication claire à ce sujet dans les écrits de Pausanias et d'autres auteurs anciens :

Il grande sbaglio di cui io mi rimprovero fu appunto aver omesso d'interrogarla su la maniera di render conto delle suddette *Miliche*, che vedrà da me congetturate a' piedi di questo Pugillatore [Creugante], ora compito. Ma nell'altro [Damosseno] che si sta attualmente abbozzando, e che dovrà averle attorno al metacarpo, sarò a tempo di prevalermi di quelle erudite insinuazioni che da lei solo io posso aspettarmi, tanto più che non mi è riuscito trovarne alcuna traccia nell'antico, nè nelle memorie a me cognite: giacchè si rileva dallo stesso greco scrittore [Pausania] non essere queste *Miliche* fatte per nulla a foggia di cesti, ma semplici coreggiole con nodi³².

En s'adressant à Ennio Quirino Visconti, Canova éprouve le besoin de se justifier et s'excuse presque de ne pas avoir fait appel plus tôt à la vaste érudition de l'illustre archéologue pour combler ses lacunes et dissiper ses doutes. Peut-être a-t-il conscience que sa démarche peut sembler obsolète et son approche dépassée : car son premier réflexe a été de consulter des sources écrites et de chercher les réponses à ses questions dans les descriptions et les commentaires des Anciens, comme l'avaient fait bien avant lui les antiquaires humanistes et des artistes tels que Ghiberti, Pollaiuolo ou Mantegna. Comme s'il n'y avait pas eu entre-temps une véritable révolution dans la façon d'appréhender l'Antiquité grecque, grâce aux théories esthétiques de Winckelmann et aux travaux du comte de Caylus, grâce à l'archéologie naissante, aux premières grandes campagnes de fouilles (en Grande-Grèce et en Grèce) et à l'intérêt pour les sources matérielles *in situ*. La diffusion de cette nouvelle approche avait eu pour conséquence une distanciation critique radicale à l'égard d'une tradition philologique érudite, trop attachée à la pratique textuelle et orientée avant tout vers une étude de l'antique *fine a se stesso*³³. Cette pratique textuelle est au contraire au cœur même de la démarche créatrice de Canova qui, tout en sculptant, écoutait son intendant lui faire la lecture des classiques latins et grecs : « Sono noti anche i lettori, che impegnava con regolarità per conoscere i testi senza interrompere il suo lavoro come [...] il suo "famiglio" Giovanni Battista Tomaselli³⁴ ». Si le choix des textes était souvent en relation avec l'œuvre entreprise, la lecture des chants homériques, des épinicies de Pindare ou des descriptions artistiques de Pausanias ne représentait pas seulement une source d'inspiration directe et un vivier où puiser ses sujets ; c'était aussi pour Canova une façon de nourrir sa réflexion et son imagination et de mieux appréhender la sculpture à laquelle il était en train de travailler en s'immergeant dans le monde grec, en s'imprégnant de l'esprit et de la mentalité antiques, en affinant en cours de réalisation ses orientations iconographiques. Dans la bibliothèque du sculpteur, qui comptait plusieurs milliers de volumes, Pausanias figurait en bonne place avec pas moins de quatre éditions de la *Description de la Grèce*³⁵. Et c'est justement de la lecture d'un épisode tragique

³¹ Le contenu de la lettre est reproduit intégralement dans *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti, con alcune sue lettere e con altre lettere a lui scritte*, Milano, Giovanni Resnati, 1841, p. 83-84.

³² *Ibidem*.

³³ Une tradition où même la dimension artistique des objets et des œuvres était subordonnée « ad una illustrazione erudita delle fonti e alla fornitura di notizie antiquarie sulla vita pubblica e privata degli antichi » (Luigi Beschi, *La scoperta dell'arte greca, op. cit.*, p. 364).

³⁴ Filippo Morgantini, « I Pugilatori di Antonino Canova e lo sviluppo del soggetto di "forte carattere" », in *Quaderni del «Bobbio»*. Rivista di approfondimento culturale dell'I.I.S. «Norberto Bobbio» di Carignano, n. 1, 2009, Chieri, Tipolitografica M. Bigliardi, p. 43.

³⁵ Un des plus grands spécialistes de Canova, Giuseppe Pavanello, a publié le catalogue des 2575 livres de sa bibliothèque, annexée aujourd'hui au Musée Canova de Possagno. Pour une étude approfondie sur le Canova

relaté dans le livre VIII que naîtront les deux statues des pugilistes Creugas et Damoxène (fig. 7). Lors des Jeux néméens qui se tinrent vers 400 av. J.-C., bravant l'interdiction de donner intentionnellement la mort à son adversaire, Damoxène de Syracuse tua Creugas d'Épidamne en l'éviscérant :

[...] le soir allait tomber tandis qu'ils boxaient ; et ils étaient convenus publiquement que chacun des deux à tour de rôle subirait un coup porté par l'autre [...]. Lors donc, l'un porta un coup à la tête de Damoxénos ; l'autre, Damoxénos, demanda à Kreugas de lever le bras ; et une fois le bras levé, il frappa de ses doigts raidis au-dessous du flanc. Par le tranchant des ongles et la violence du coup, il fit pénétrer sa main dans l'intérieur du corps, saisit les entrailles, les tira au dehors et les arracha. Kreugas rend l'âme sur-le-champ [...] ³⁶.

Frappé par la violence extrême de l'épisode, Canova décide de le transposer dans le marbre, sans doute attiré par la nouveauté du sujet et par l'envie de représenter la face sombre de l'idéal sportif grec, l'envers de l'*arété* : la sauvagerie féroce de l'ambition, la rage de gagner qui, piétinant les règles les plus élémentaires de la compétition, se transforme en rage de tuer. Mais l'attrait du sculpteur de Possagno pour ce sujet s'explique aussi par des raisons plus personnelles et plus pressantes. Comme le rappelle très justement Filippo Morgantini,

[in una] lettera, scritta il 12 dicembre 1801 all'eminente critico parigino Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, suo buon amico, Canova rende esplicito uno dei motivi profondi della scelta di un tema sportivo tanto rude ed estraneo al moderno canone estetico: lo sviluppo dei soggetti di «forte carattere», da affiancare alle opere di «stile dolce e delicato», che lo avevano reso famoso e per le quali era considerato insuperabile ³⁷.

En d'autres termes, si Canova souhaite s'écarter du style héroïque du *Thésée vainqueur du Minotaure* en choisissant de représenter la victoire du monstre qui habite parfois l'athlète-héros célébré dans les épiniées, il souhaite également se départir de l'étiquette de sculpteur délicat, pour ne pas dire mièvre, qui lui colle à la peau en tant qu'auteur de *L'Amour et Psyché* et de *Vénus et Adonis*.

Alors que *Creugas* est achevé en 1801, *Damoxène* ne verra le jour dans sa version définitive qu'en 1806 : les deux statues, exposées l'une en face de l'autre dans la Cour octogonale du Musée Pio-Clementino au Vatican, ne doivent pas être admirées séparément car elles forment un ensemble narratif et une transposition visuelle du combat décrit par Pausanias. Comme l'avait fait Michel-Ange dans son *David*, Canova choisit de représenter le moment vibrant et chargé de tension qui précède le coup mortel asséné par Damoxène. Creugas, qui ne sait pas encore que ce sont là ses derniers instants de vie, attend dans le respect des règles, le bras levé et le flanc découvert, que son adversaire le frappe ; il vient même de retirer ses *miliche*, qui gisent à ses pieds ³⁸. Le regard torve, le dos légèrement voûté, Damoxène prend appui sur sa

bibliophile et collectionneur d'ouvrages rares nous renvoyons à Giuseppe Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Fondazione Canova - Possagno, Collana «Quaderni del Centro Studi Canoviani», Verona, Cierre Edizioni, 2007.

³⁶ Pausanias, *Description de la Grèce*, VIII, 40, 3-5. Nous citons la traduction française de Madeleine Jost avec la collaboration de Jean Marcadé, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 113-114. Pausanias fait ici référence à la pratique du *klimax* : lorsque le combat s'éternisait, afin d'en abrégier la durée et de départager les adversaires, chacun des pugilistes, à tour de rôle, était autorisé à asséner un coup à son antagoniste qui n'avait pas le droit de le parer ou de l'esquiver et qui devait rester immobile dans la position que l'autre lui avait indiquée.

³⁷ Filippo Morgantini, « I Pugilatori di Antonio Canova e lo sviluppo del soggetto di "forte carattere" », *op. cit.*, p. 41.

³⁸ Filippo Morgantini fait un rapprochement très intéressant entre ce détail et celui figurant sur un vase grec de la collection Hamilton dont la gravure était reproduite dans le recueil du peintre Wilhelm Tischbein : « L'antico pittore aveva utilizzato un particolare espediente narrativo, basato sul ruolo di uno specifico oggetto: il primo discobolo, mentre osserva l'antagonista, ha già in mano uno strigile [...] ed è proprio questo che fa comprendere come abbia terminato le sue prove, e possa ormai solo attendere. Anche Creugante è colto nel momento in cui,

jambe gauche et tend la droite vers l'avant pour mieux prendre son élan ; c'est la position de ses deux bras fléchis à angle aigu qui nous frappe cependant : le gauche est plié contre le torse dans un geste qui pourrait paraître défensif mais qui vise instinctivement à cacher le dessein sinistre du personnage ; le droit, ramené près du corps, est plié vers l'avant et le tranchant de la main, aux doigts tendus et serrés comme une lame, se prépare à porter le coup fatal qui ouvrira le flanc de l'infortuné Creugas. Pour la réalisation de ses pugilistes, Canova s'inspire naturellement de l'exemple de la grande statuaire antique, et plus particulièrement des *Dioscures* du Quirinal – qu'il avait longuement étudiés – et des *Lutteurs des Offices* : la posture de *Creugas* rappelle fortement celle de Castor et Pollux³⁹, alors que la crispation des visages et l'animosité des expressions des deux antagonistes renvoient à celles du groupe des *Offices*, dont Canova avait exécuté, durant ses années de formation, une copie en terre cuite (aujourd'hui aux Gallerie dell'Accademia de Venise).

Discoboles

En 1804, vingt-neuf ans après la copie des *Lutteurs*, le sculpteur réalise une autre terre cuite : la maquette de *Palamède* conservée à la Gypsothèque du Musée Canova de Possagno. Héros du Cycle troyen, Palamède est également présenté par certaines sources antiques comme l'inventeur de l'alphabet grec – ou à tout le moins comme celui qui aurait apporté les lettres Θ, Ξ, Φ et Χ de Phénicie en Grèce⁴⁰. Trois de ces lettres⁴¹ figurent précisément sur le fourreau de l'épée de Palamède, dans le marbre exposé au musée de Villa Carlotta à Tremezzo. Pourtant, dans la maquette en terre cuite de la Gypsothèque de Possagno, le prince grec tient dans sa main droite non pas une épée mais un disque : il est, de fait, représenté comme un discophore, c'est-à-dire un discobole au repos. Si l'on ne peut exclure l'éventualité que Canova ait procédé à la "reconversion" en Palamède d'une maquette initialement destinée à la figuration d'un discobole ou de Hyacinthe, cette hypothèse semble peu probable dans la mesure où la statue était le fruit d'une commande du puissant mécène Giovanni Battista Sommariva, qui voyait dans l'injuste condamnation du héros par Ulysse une analogie avec sa propre disgrâce politique. Selon nous, cette figuration initiale et inédite est en quelque sorte une concession à la "discobolomanie" (qu'il nous soit permis d'employer ce néologisme) de l'époque, alimentée par la découverte, à quelques années d'intervalle, du *Discophore* de la Villa d'Hadrien et surtout du *Discobole Lancellotti* ; une découverte retentissante dont l'écho était toujours audible, deux décennies plus tard, dans les milieux culturels et artistiques néoclassiques. Devenu très vite iconique, le chef-d'œuvre de Miron – enfin restitué grâce à l'exhumation de sa première copie à peu près complète, le *Discobole Lancellotti* – était tenu à la fin du XVIII^e siècle pour l'un des paradigmes de la statuaire grecque⁴².

dopo aver portato il suo ultimo colpo, attende l'azione dell'avversario, e l'espedito narrativo usato da Canova per far comprendere la situazione è assai simile: il pugile viene raffigurato dopo essersi tolto le meliche [sic] » (*ibidem*, p. 63).

³⁹ Cf. *ibidem*, p. 48.

⁴⁰ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, 57.

⁴¹ Il s'agit de Θ, Φ et Χ (le Ξ ayant été remplacé par la lettre Y que Palamède aurait inventée, d'après une autre légende, en observant le vol des grues dans le ciel).

⁴² Il suffit de penser au tableau de Johann Zoffany, *Charles Townley dans sa galerie de sculptures*, une huile sur toile de 1782 qui représente le riche antiquaire et collectionneur anglais entouré de ses marbres antiques, parmi lesquels figure en bonne place le *Discobole*. Or, cette nouvelle copie – dénommée par la suite le *Discobole Townley* – ayant été découverte seulement en 1791, elle sera rajoutée sur la toile *a posteriori*, ce qui témoigne de son importance et de la place qu'elle occupait parmi les pièces maîtresses de la collection.

Pourtant, la découverte deux siècles plus tôt de la statue d'un autre athlète au disque, le *Discobole Vitelleschi*⁴³, n'avait pas eu un écho comparable. Il s'agissait en réalité d'un discophore mais, avant que le *Discobole Lancellotti* ne soit exhumé, le terme "discobole" s'appliquait généralement à l'athlète qui tient le disque et non à celui qui le lance⁴⁴. Une gravure de ce discophore est reproduite pour la première fois dans l'édition de 1573 du *De arte gymnastica* (fig. 8) :

[L'] imagine rappresenta una "discoboli marmorea statua" [...] conservata a Roma nella casa di Giovanni Battista Vettori e descritta in questo modo: "in cuius manu discum figura a nobis expressa positum videre licet". La stessa informazione è fornita da Ligorio nel capitolo sui "discobuli" delle "Antichità romane", ov'è precisato che detta statua, identificata come quella di Giacinto, fu trovata "a destra della via Portuense Vitellia"⁴⁵.

Il s'agit là précisément du *Discobole Vitelleschi*, du nom du bibliothécaire pontifical et antiquaire Ippolito Vitelleschi, qui en fera l'acquisition un siècle plus tard⁴⁶. La gravure du *De arte gymnastica* nous montre une statue bien conservée, dont seule la main droite est manquante alors que la gauche tient fermement le disque. Il est vrai qu'au siècle suivant la tête disparaîtra elle aussi⁴⁷ ; cependant, si l'on songe à la notoriété dont bénéficiaient des fragments comme le *Torse du Belvédère*, ces mutilations ne justifient pas l'absence de visibilité au XVI^e et au XVII^e siècle d'une œuvre de cette importance, connue essentiellement par un cercle restreint d'antiquaires et de collectionneurs raffinés⁴⁸. À plus forte raison quand on sait la large diffusion du traité de Mercuriale et le succès qu'il avait rencontré dès sa parution. La gravure ne semble pas avoir été réalisée à partir d'un dessin de Pirro Ligorio⁴⁹ mais ce dernier avait certainement dû voir la statue – comme en témoigne une illustration tirée du corpus iconographique des *Antichità romane*⁵⁰. Pourtant, curieusement, il n'en reste aucune trace dans son dessin des *ΔΙΣΚΟΒΟΛΟΙ* (fig. 8) : ceux-ci, au nombre de quatre, habillés d'une courte tunique et de sandales légères, ressemblent davantage à d'ordinaires citoyens romains qu'à des athlètes grecs. Alignés les uns derrière les autres, ils tiennent un disque de la main gauche et lancent – ou s'appêtent à lancer – de la main droite un deuxième disque plus petit et troué en son centre pour en faciliter la prise : un objet davantage semblable à une meule miniature qu'au disque visible sur la gravure du discophore, dont Pirro Ligorio aurait bien fait de s'inspirer. Le lancer à la verticale paraît également assez fantaisiste et le mouvement approximatif esquissé par les quatre discoboles n'a rien à voir avec la rigueur

⁴³ Connue par la suite comme le *Discophore Duncombe*, aujourd'hui la sculpture a intégré les collections du Musée Liebieghaus de Francfort.

⁴⁴ C'est ainsi que s'expliquent les méprises et les erreurs de restauration concernant d'anciens torsos de discoboles en action non identifiés en tant que tels. Il suffit, à titre d'exemple, de songer à la restauration effectuée par Pierre-Étienne Monnot sur le torse d'une copie romaine du *Discobole* de Miron, transformé en *Guerrier Blessé* qui lève le bras pour parer un coup (premier tiers du XVIII^e siècle, Musées du Capitole). Les tâtonnements interprétatifs et les interventions fantaisistes de ce genre trahissent une méconnaissance complète de la signification de ces fragments, longtemps demeurés énigmatiques.

⁴⁵ Ginette Vagenheim, « Il contributo di Pirro Ligorio e di Piero Vettori al "De arte gymnastica" di Girolamo Mercuriale: il disegno del *Braccio con disco* », *op. cit.*, p. 186.

⁴⁶ Voir à ce propos Maria Grazia Picozzi, *Restauro del XVIII secolo per sculture appartenute alla collezione Vitelleschi*, in José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti, Xavier Dupré Raventós y Beatrice Palma Venetucci (ed.), *Illuminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2003, p. 312-313.

⁴⁷ Vers 1760, la tête et la main manquante seront restaurées par Bartolomeo Cavaceppi (cf. *ibidem*).

⁴⁸ Il en est fait mention incidemment par Giovan Pietro Bellori, qui qualifie le discophore de « giovine ignudo col disco in mano » (Giovan Pietro Bellori, *Nota delli musei, librerie, galerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case e ne' giardini di Roma*, Roma, Deversin e Cesaretti, Stamperia del Falco, 1664, p. 54).

⁴⁹ Sur ce point, nous renvoyons à Ginette Vagenheim, « Il contributo di Pirro Ligorio e di Piero Vettori al "De arte gymnastica" di Girolamo Mercuriale: il disegno del *Braccio con disco* », *op. cit.*, p. 186.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 191.

philologique des illustrations des lutteurs et des pugilistes. Il est vrai qu'en l'absence de repères iconographiques le rendu du geste technique était une véritable gageure et les sources écrites n'étaient sans doute pas toujours d'une grande précision à ce sujet. Prenant comme modèle le dessin ligorien, Bastianino reproduit à son tour, sur la voûte de la Salle des jeux, quatre discoboles (fig. 9) encore plus anachroniques si possible, coiffés et habillés comme des hommes de la Renaissance déguisés en romains de l'Antiquité, et dont l'apparence délicieusement maniériste est rehaussée par la présence à l'arrière-plan d'un arc de triomphe scénographique et *riempitivo*. Les disques sont lancés dans un espace délimité par des bornes directement inspirées de celles présentes dans les cirques romains, avec un geste auquel un joueur de frisbee ne trouverait certainement rien à redire de nos jours. L'absence de modèles de référence antiques se fait cruellement sentir et explique la présence d'anachronismes et d'incohérences bien plus manifestes dans ce compartiment que dans les scènes illustrant la lutte, le pancrace et le pugilat.

La référence antique qui avait fait défaut à Bastianino constituera le sujet même d'une huile sur toile d'Andrea Appiani (fig. 10), non datée mais exécutée vraisemblablement vers 1810 et exposée aujourd'hui à la Galleria Nazionale della Puglia de Bitonto. Celui que l'on considère à juste titre comme le chef de file des peintres néoclassiques lombards ne dédaigne pas, au sommet de sa carrière, de réaliser une étude très aboutie du célèbre *Discophore* découvert en 1771 dans l'enceinte de la Villa d'Hadrien et entré par la suite dans les collections des Musées vaticans⁵¹. En définitive, le *Discophore* d'Appiani n'est autre qu'une copie peinte d'un marbre romain qui, à son tour, est une copie d'un original en bronze du sculpteur grec Naucydès datant du IV^e siècle av. J.-C. : un tel choix prouve une fois de plus l'engouement pour ce genre de sujet entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. Selon Nuccia Barbone Pugliese, c'est l'arrivée à l'Académie de Brera d'un moulage en plâtre de la sculpture vaticane qui fournira au peintre l'occasion de la reproduire⁵². Dans le tableau, le modèle antique est « inserito su un modesto piedistallo di cui si percepisce appena il piano di appoggio, in un contesto compositivo semplice ed equilibrato, risolto con una ripresa ravvicinata contro uno sfondo compatto e indefinito⁵³ ». Ce fond rouge brique, qui accentue l'illusion sculpturale et tridimensionnelle de l'œuvre, n'est pas sans rappeler celui du *Monument équestre de Sir John Hawkwood* de Paolo Uccello. La délicatesse des nuances de blanc aux reflets gris et éburnés suggère de façon presque tactile la compacité et le poli du marbre et met parfaitement en relief les contours et les masses musculaires. Cette copie du *Discophore* de Naucydès exécutée par Andrea Appiani marque l'aboutissement d'une sensibilité néoclassique qui, dépassant la réinterprétation stylistique de la Renaissance, prône un retour à l'antique par le biais de l'étude de l'art grec et considère les vestiges comme des œuvres d'art à part entière et non plus comme simples témoignages d'un passé glorieux.

À peine trois ans plus tard, l'*Athlète triomphant* de Francesco Hayez (fig. 11) trahit quant à lui l'épuisement du filon néoclassique exploité depuis un demi-siècle déjà. Cette huile sur toile de 1813, conservée à l'Accademia di San Luca de Rome, est avant tout une étude de nu dans la plus pure tradition académique et un exercice de style à partir de modèles antiques mais aussi canoviens. L'athlète en question, représenté à vrai dire dans une attitude fort peu athlétique, est en train de poser devant un bige (le char antique à deux roues utilisé pour les courses), la palme de la victoire à la main ; en regardant de très près, on finit par apercevoir derrière lui, à la base d'un édifice classique surmonté de colonnes doriques cannelées, un

⁵¹ La statue est aujourd'hui exposée dans la Salle du Bige du Musée Pio-Clementino.

⁵² Nous renvoyons à Nuccia Barbone Pugliese, « L'atleta della Galleria Nazionale della Puglia: il Discoforo di Andrea Appiani », in Nuccia Barbone Pugliese e Daniela De Bellis (a cura di), *Atleti in Galleria. Quando lo sport ispira gli artisti*, "Quaderni della Galleria Nazionale della Puglia", n. 3, maggio-giugno 2010, Bitonto, Suma, 2010, p. 12.

⁵³ *Ibidem*, p. 13.

disque posé contre le mur, dont le bronze patiné se confond presque avec la pierre grise du soubassement : l'athlète est bien un discobole. Mais en définitive ce disque abandonné dans un coin devient la métaphore d'un autre abandon, qui se profile déjà à l'horizon : celui de l'art néoclassique au profit du romantisme historique, dont Hayez sera l'un des principaux interprètes. Et il faudra désormais attendre plus d'un siècle pour que l'athlète grec retrouve un nouveau souffle dans l'art italien.