

Vénus exposée

Laurent Busine

On peut se demander ce qu'est devenue Vénus aujourd'hui.

Où donc est-elle depuis que des siècles d'histoires chrétiennes ont jeté loin derrière nous sa présence attestée dans les contes mythologiques qui relataient ses aventures ?

Certes, nous connaissons encore (les livres circulent) certains épisodes de son épopée mais nous devons constater que nous les avons relégués, pour la plupart, dans les champs plus ou moins en friche d'une mémoire légendaire bien désuète : des contes pour les petits enfants et des récits pour les ancêtres. Bref, nous pouvons dire sans craindre de beaucoup nous tromper que nous ne reconnaitrions pas Vénus si elle venait à croiser notre chemin. Elle n'existe que dans les regrets d'un âge d'or incertain, quand les dieux et les déesses passaient leur temps à contempler et à attiser les jeux de l'amour et les jeux de la guerre.

Reste donc l'image vague d'une présence féminine symbolisant l'amour, dans le meilleur des cas, et porteuse sans doute de désirs, qui lutte de façon bien inégale avec la présence brutale des mêmes désirs outrageusement étalés.

Curieux détournement et triste constat que nous apportent aujourd'hui le cinéma et la photographie, parfois, la publicité, souvent, quand on voudrait nous faire croire que Vénus s'affiche sans complexe. L'incarnation serait sa véritable figure ; sa chair, son miroir.

L'avantage – l'unique avantage ? – qu'offre cet étalage obscène est de nous donner l'occasion de chercher à savoir dans quelles régions protégées des regards luxurieux se cache Vénus, quand on ne l'appelle même plus par son nom.

Rappelons-nous comment, à la fin du XVIIIe siècle et plus encore au XIXe siècle, les choses se sont mises en place pour aboutir finalement aux deux voies

inconciliables que nous observons aujourd'hui : l'outrage et le mystère.

Vénus ouverte

Le 12 messidor de l'an IV (le 30 juin 1796) le général Bonaparte, après avoir vu la Galerie des Offices, désira admirer la collection de cires anatomiques du Cabinet d'Histoire Naturelle de Florence, établie dès 1750 sous l'impulsion du chirurgien Galetti et du sculpteur Ferrini et connue sous le nom de « La Specola ».

Puccini, directeur de la Galerie des Offices, guida le général et rapporta : « il s'intéressait beaucoup à la Vénus (Vénus des Medicis ; copie hellénistique d'après un original du IVe siècle av. J.C.), me parla beaucoup d'elle ». Ensuite, la visite se poursuivit par le Musée d'Histoire Naturelle sous la conduite de l'anatomiste Fontana.

Bonaparte, dans une lettre au Directoire, rapporte les éléments essentiels de son parcours : « J'ai vu à Florence la célèbre Vénus qui manque à notre Museum et une collection d'anatomies en cire qu'il ne serait pas indifférent d'avoir. Fontana, le Directeur du Cabinet du Grand Duc, accepterait de faire une copie de ces pièces anatomiques. Cela coûterait peu de choses et serait d'un grand secours pour l'instruction d'une science si essentielle à l'humanité »¹.

Il est intéressant de relever, dans notre point de vue, ce double intérêt, presque contradictoire, manifesté pour une sculpture antique et les cires anatomiques quand on sait, d'une part, que la Vénus des Médicis est une Vénus pudique qui protège, avec les mains, ses seins et son bas-ventre des regards et que, d'autre part, la remarquable collection de « La Specola » comprenait, entre autres, une statue représentant une femme couchée sur un coussin, dont le corps allongé et nu pouvait être ouvert afin d'en présenter



Balthus Klossowski de Rola
(Balthus),
Femme nue couchée, 1977-80,
Paris, collection privée

Pablo Picasso,
Femme nue, 1932,
Paris, Musée Picasso

Henri Rousseau (le douanier),
Le rêve, 1910,
New York, Metropolitan Museum
of Modern Art

les composantes internes (muscles, poumons, cœur, foie, diaphragme, intestins, estomac, reins, appareil génital comprenant un utérus gravide,...)².

Nous connaissons bien ces figures anatomiques présentées dans les musées, les cabinets ou les baraques foraines et, entre autres, parmi les plus célèbres, le « Grand Musée anatomique et ethnologique du Dr. P. Spitzner »³.

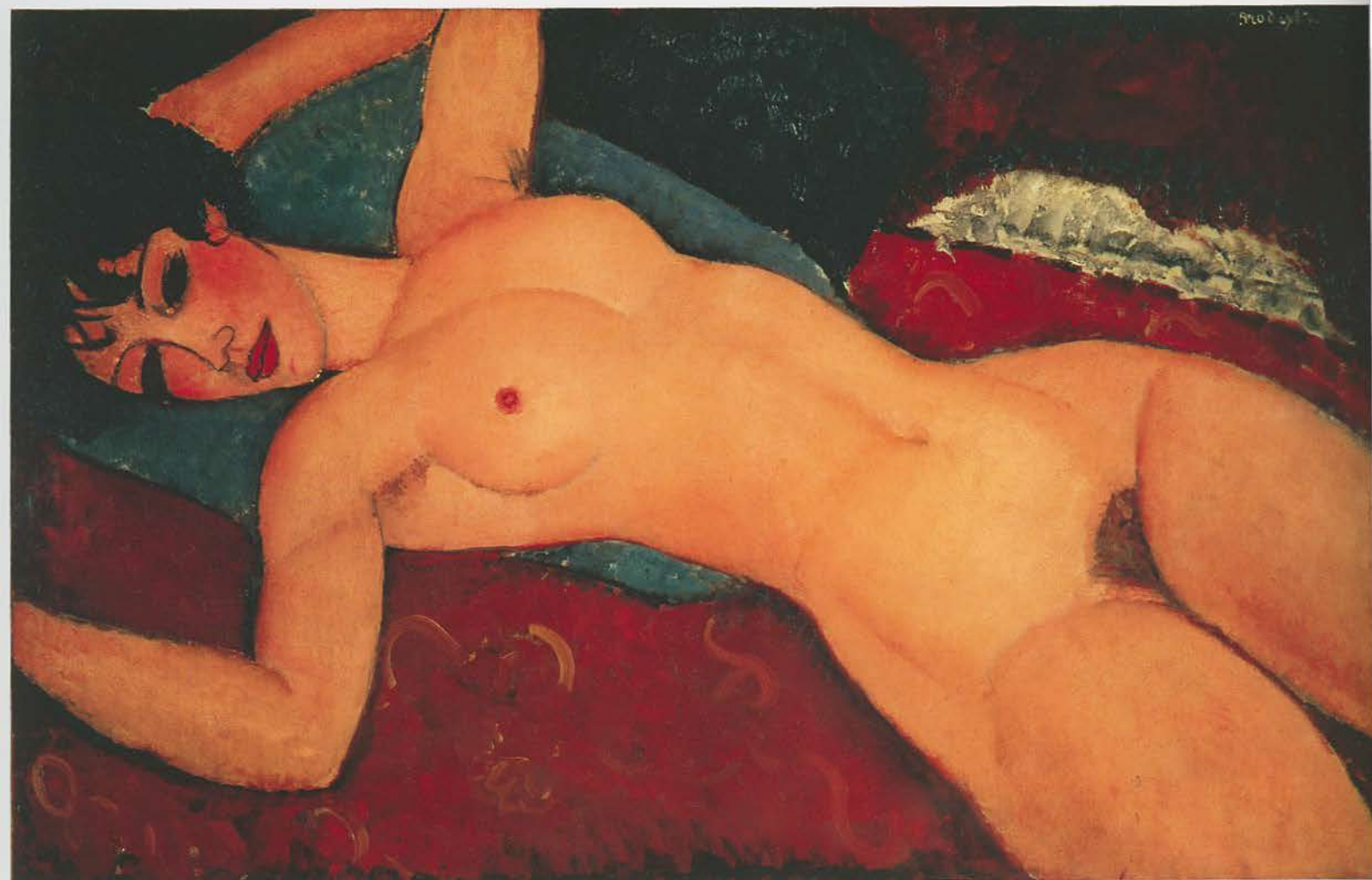
En 1856, le « Docteur » Spitzner ouvrait à Paris son Musée, qu'il fit circuler ensuite en Europe et singulièrement en Belgique lors des foires et fêtes foraines.

Cette collection nomade comptait plus de trois cents pièces, exhibées afin d'édifier les masses sur les progrès de la médecine dans différents domaines (entre autres : maladies de la peau, cancers, diverses affec-

tions syphilitiques ; monstres ; histoire de Médecine ; accouchement et chirurgie obstétricale ; embryogénie ; affections diverses du col de l'utérus ; curiosités anatomiques ; les effets néfastes de l'alcool sur l'organisme, etc) et, pour la salle « réservée » des maladies vénériennes (étymologiquement de *Venere*, *Vénus*), afin de « mettre la jeunesse en garde contre les terribles dangers que représentent ces maladies ». Parmi les « clous » de la collection se trouvaient deux pièces opposées.

La première, une « Vénus au repos », montrée à l'extérieur de la baraque, reproduisait à l'identique une femme vêtue d'une chemise de nuit, couchée sur un coussin et qui, dans son sommeil, semblait respirer ; la poitrine mue par un mécanisme se soulevait doucement et régulièrement en imitant la vie⁴.





Amedeo Modigliani,
Femme nue, 1917,
Milan, collection Mattioli

La seconde, une « Vénus anatomique », dans la section 'Anatomie descriptive' : « grandeur naturelle, représentant le corps d'une femme adulte, se démontant en quarante parties et contenant les principaux organes dans leur position réelle. Leur rôle et leurs fonctions sont expliqués durant des causeries d'un grand intérêt et particulièrement appréciées par les visiteurs du Musée Spitzner »⁵.

Nous retrouvons dans une certaine mesure les deux figures évoquées précédemment : la première, Vénus au repos, pudique, figurant la vie comme dans le geste de la Vénus des Médicis qui se protège, et l'autre, Vénus anatomique, objet de démonstration, corps nu destiné à être disséqué, inventorié et pénétré du regard jusque dans ses plus intimes recoins.

Vénus découverte

Il serait trop simple, je pense, d'imaginer que la droite ligne de la Vénus discrète actuelle se retrouve dans la sculpture antique et que l'autre, obscène, a nécessairement son origine dans la représentation dont on fouille les entrailles. Les choses sont plus complexes car elles recouvrent des champs différents qu'il faut envisager dans le temps, les circons-

tances d'une époque et à travers le déroulement général d'une histoire qui accumule autant les faits marquants que les détails anecdotiques.

Ainsi, même si aujourd'hui les situations semblent plus déterminées, ne serait-ce que par l'excès, il n'en reste pas moins vrai que les rapports que nous entretenons avec Vénus trouvent leurs origines dans les tréfonds de notre propre boîte à souvenirs, où tout se mêle et s'emmêle : le voyeurisme, l'érudition, la sacralité, la frayeur, la tentation ...

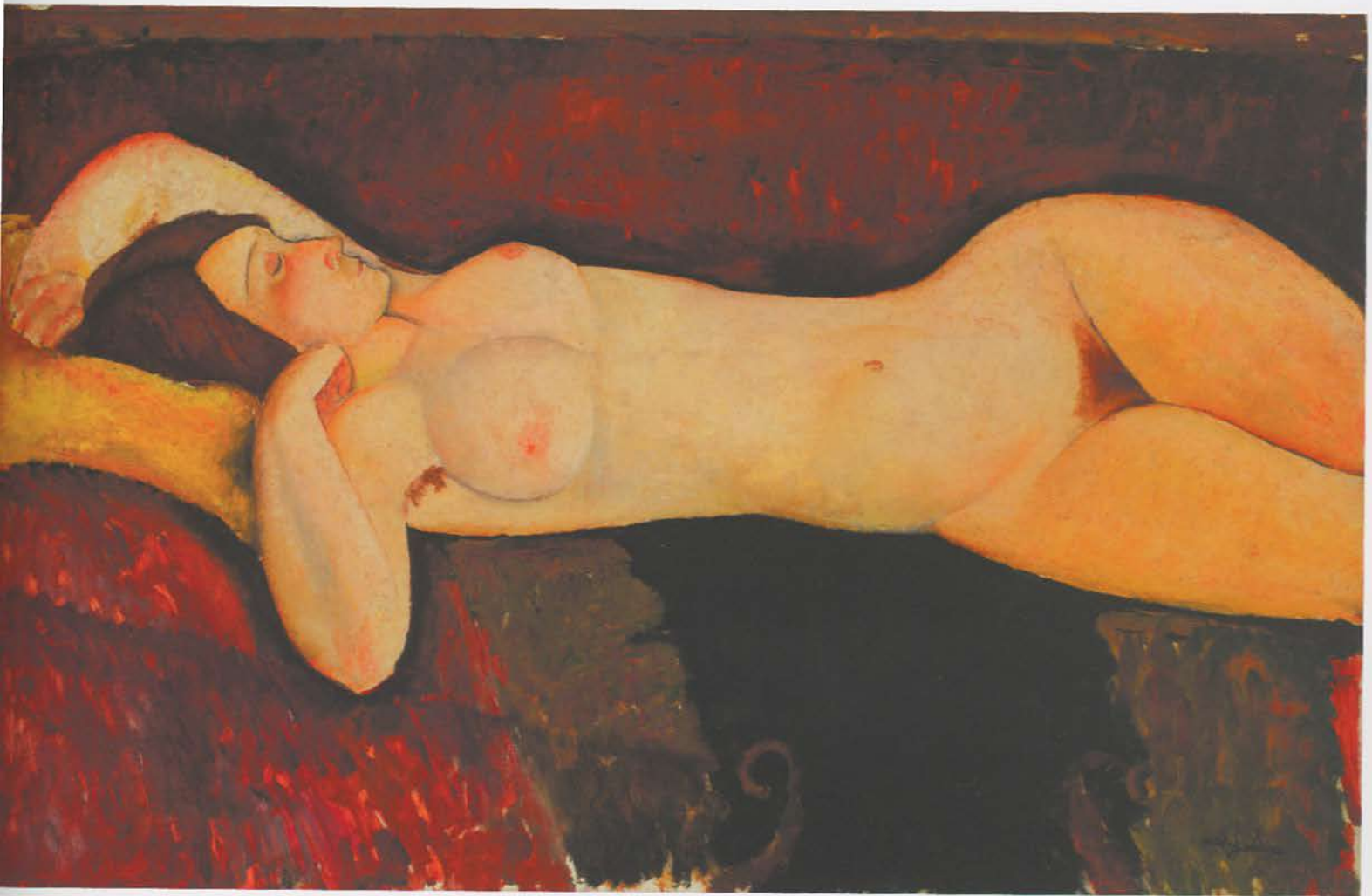
Et bien malin qui pourra dire de quelle image vient tel sentiment !

Vénus est changeante.

C'est ainsi que notre perplexité est grande puisque nous constatons tout à la fois que nous ignorons qui est Vénus aujourd'hui mais que nous en connaissons bien des représentations historiques (l'antiquité, les cires anatomiques, par exemple) qui sont autant de références à une image et à une imagination connues.

L'œuvre du Titien est-elle une représentation de « Vénus » ou de l'amour (sentiment, désir) ?

[Laurent Busine]



Amedeo Modigliani,
Femme nue, 1917,
New York, Metropolitan Museum
of Modern Art

Le tableau du Titien représente certainement les deux sujets, simultanément : la figure de Vénus et en même temps le sentiment, le désir auquel ce personnage fait référence. Mais il représente également, à mon avis, ce que, en définitive, tous les tableaux représentent, et pas seulement celui-ci : le sentiment, le désir primaire d'apparaître, de s'offrir au regard, ... de donner lieu à une vision.

[Giulio Paolini]

Le corps de l'oeuvre apparaît mais, au demeurant, que contient-il ? Le regard que nous portons sur cette oeuvre n'est pas vierge puisqu'il contient notre connaissance de l'histoire de l'art. Comment un artiste peut-il faire la part des choses ?

[L.B.]

Le temps est l'âme universelle, mais invisible, de toutes les oeuvres. Leur corps, le corps de toutes ces oeuvres, que nous connaissons à travers l'histoire de l'art, est toujours différent selon les époques et les latitudes et est modelé par la main d'auteurs toujours distincts mais qui appartiennent tous à une seule dynastie, à une même et unique « histoire ».

[G.P.]

Ainsi donc, l'image s'offre, l'image montre le désir de s'offrir aux regards dans une représentation précise qui prend corps à travers un sujet. Est-il possible qu'une peinture existe sans sujet ?

[L.B.]

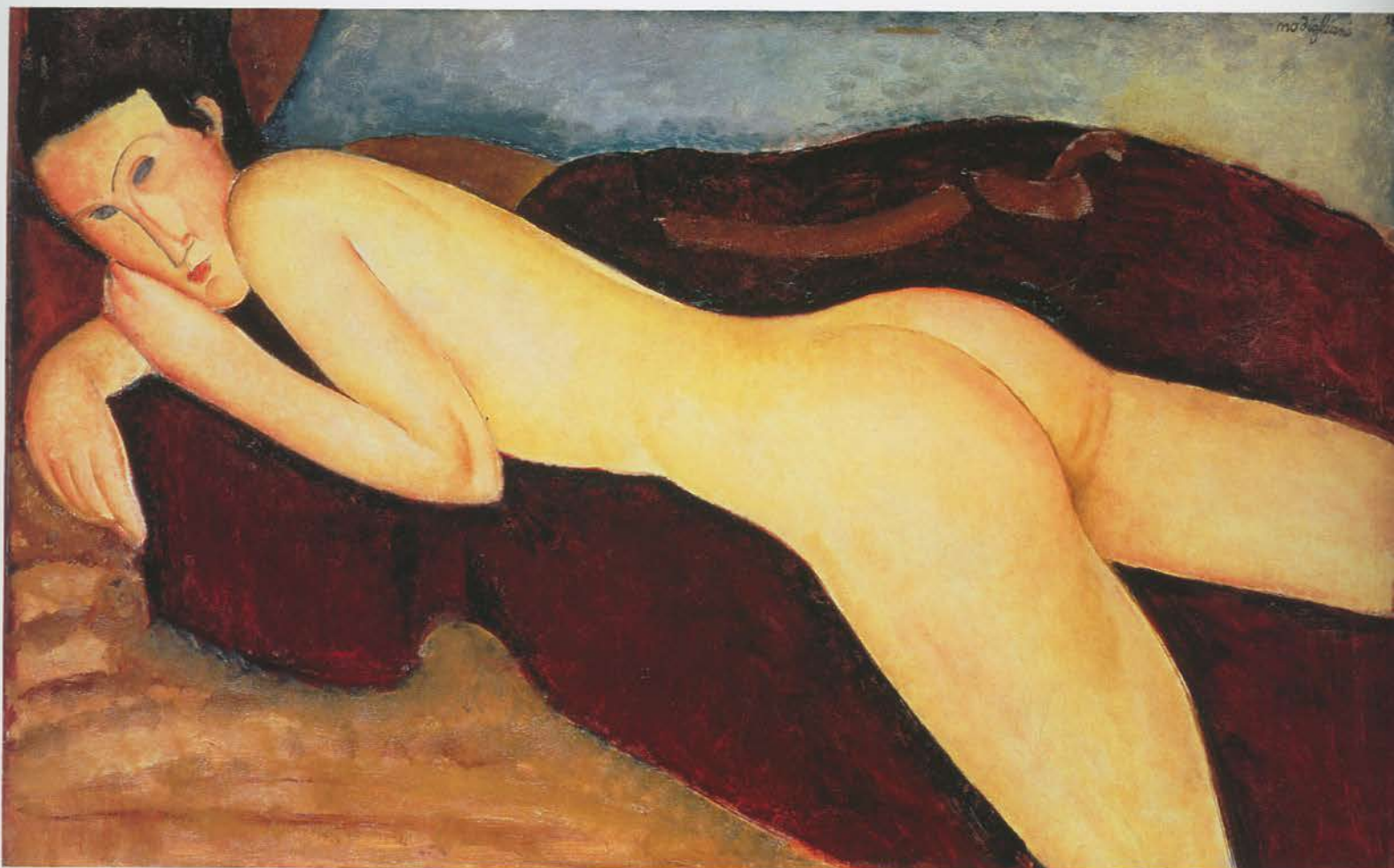
C'est justement cette question-là, je pense, qui se pose à chaque fois : la question du sujet, caché et cependant présent dans chaque oeuvre. Sujet caché parce que la question oubliée transcende l'objet de la représentation ; sujet présent parce que, grâce à ce qui nous est donné, ou à son évocation, l'oeuvre pourra se révéler.

[G.P.]

Ce qui est révélé n'est pas d'un ordre ou d'un autre (mystère ou outrage pour en revenir à nos premières analyses) mais d'un ordre et d'un autre : caché et présent parce qu'il faut les deux (parfois dans des moments distincts) pour que s'accomplisse la révélation du sujet.

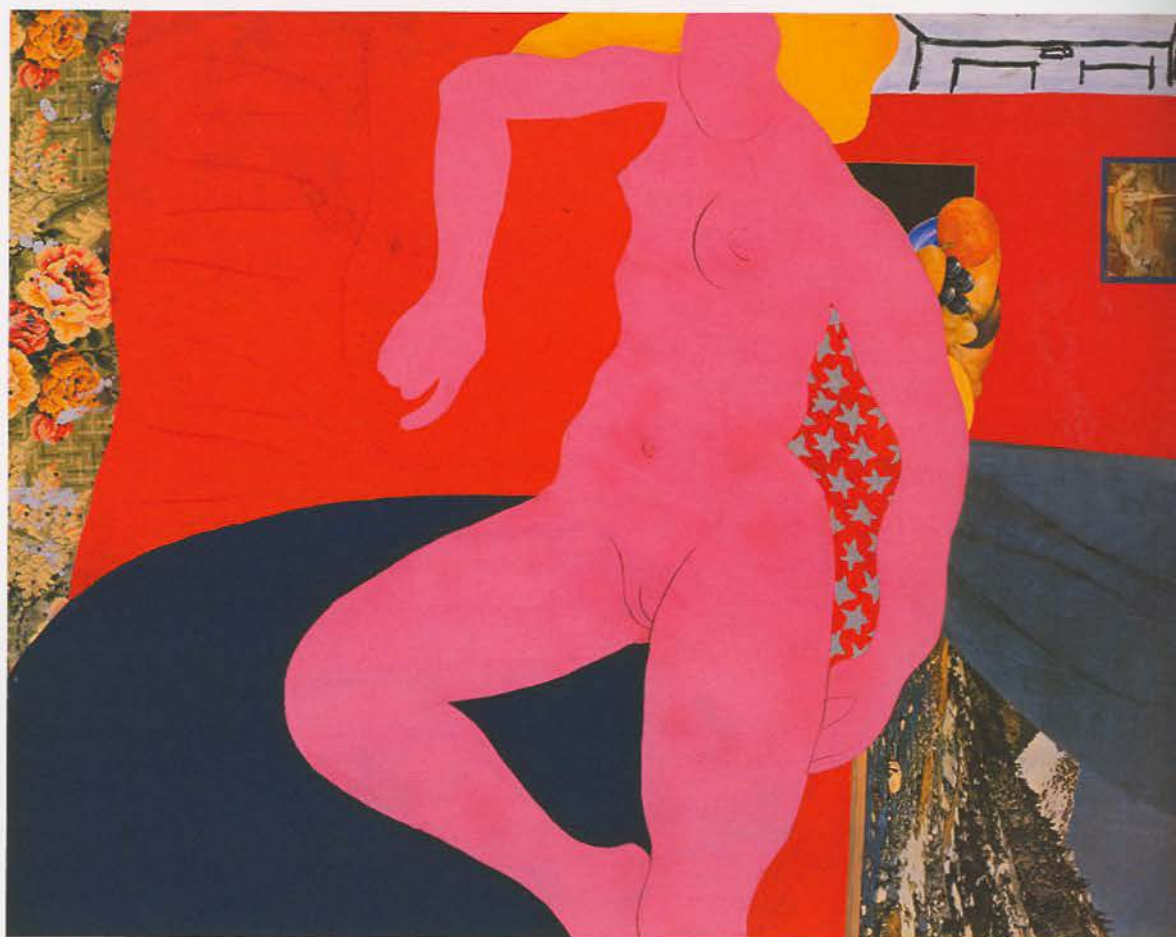
[L.B.]

Les deux mains de Vénus que j'ai copiées au crayon sur une toile blanche de la même dimension que l'original, sont là pour annoncer une invocation à retro-



*Amedeo Modigliani,
Femme nue, 1917,
Philadelphie, The Barnes Foundation*

*Tom Wesselman,
Great American Nude, 1966,
Turin, collection privée*



uver la lumière, à être en même temps copie et original. Ces mains elles-mêmes nous montrent le tableau qui renouvelle, ici et maintenant, sa propre image.

[G.P.]

(Et, peut-être, pour une autre question)

Les œuvres nous regardent. Ce sont elles qui nous regardent, et non l'inverse. L'œuvre ne parle pas, mais voit, elle nous voit juste au moment où nous croyons la voir nous-mêmes.

[G.P.]

Regarder un tableau, c'est comme être à une fenêtre. C'est cela qui fait coïncider l'auteur et le spectateur en une seule personne : c'est ce seuil, à proprement parler une vraie ligne de frontière, qui nous permet de

recueillir ce rayon de soleil (l'image de l'œuvre) avant qu'il ne nous traverse et n'aille se perdre dans la pièce, derrière nous, parmi les objets du monde.

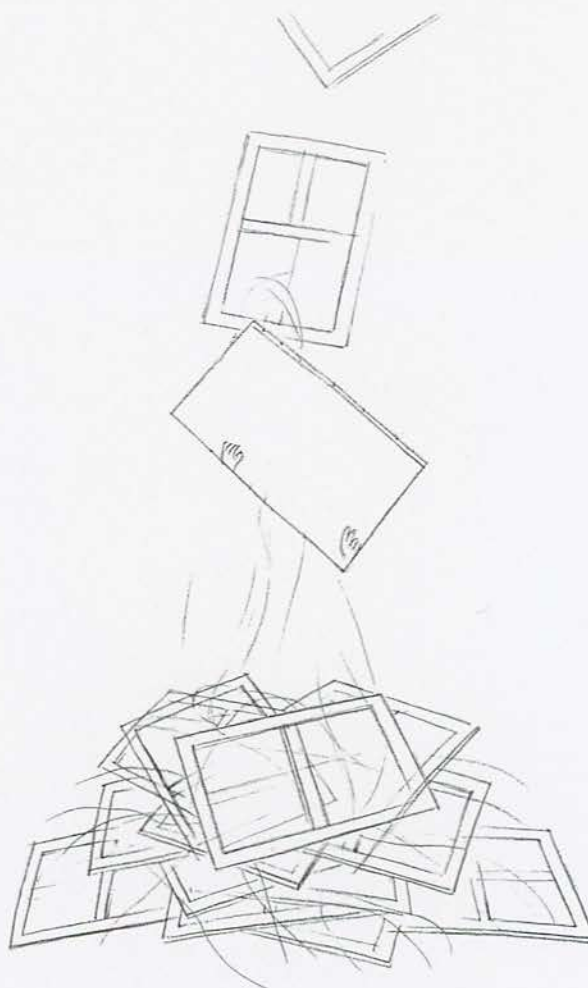
[G.P.]⁶

Contemplator enim

La *Vénus d'Urbino* du Titien est une Vénus allongée sur des coussins et aussi femme nue, offerte aux regards, physiquement et symboliquement.

L'œuvre de Giulio Paolini est l'image d'une image, réduite, condensée aux doigts de la déesse qui, en même temps, prend la toile par la main et s'échappe de la montagne des tableaux accumulés depuis des siècles.

La *Vénus* de Giulio Paolini s'extrait de la masse où elle a choisi sa compagnie de route et elle s'envole.



1. Michel Lemire, *Artistes et Mortels*, Paris, Ed. Raymond Charbout, 1990, p. 285 et Ch.II
2. Benedetto Lanza, Maria Louisa Azzaroli Pucetti, Marta Poggesi, Antonio Martelli, *Le Cere anatomiche della Specola*, Florence, Arnaud editore, 1979, pp. 56-57, 60-61, 226-227.

3. [Cat. d'exp.] *Grand Musée anatomique, ethnologique du Dr. P. Spitzner*, Ixelles, Musée d'Ixelles, 1979, p. 46.

4. *Ibidem*, pp. 4, 44 et 57.

5. *Ibidem*, pp. 7 et 44 et Lemire 1990 (voir note 1), pp 341-345.

6. Les extraits cités sont issus d'un échange épistolaire datant de février 2003 entre l'auteur et Giulio Paolini.

Venere svelata

La Venere di Urbino di Tiziano

di L. Chini e G. Tiziani

Venere esibita

Laurent Busine

Ci si potrebbe domandare cosa sia divenuta Venere ai giorni nostri.

Dov'è, dopo che secoli di storia cristiana hanno relegato la sua presenza ai racconti mitologici che ne narrano le avventure?

È vero, conosciamo ancora (i libri esistono) alcuni episodi della sua epopea, ma dobbiamo constatare di averli confinati, per la maggior parte, nel territorio incolto di una memoria fatta di leggende alquanto desuete: storielle per bambini e racconti dei nonni. Concludendo, possiamo affermare, senza timore di sbagliare, che se dovessimo incontrare Venere non la sapremmo riconoscere. Ella non esiste che nei recessi di un' indefinita età dell'oro, un'era in cui gli dèi e le dee passavano il tempo a contemplare e a scatenare giochi d'amore e di guerra.

Resta, dunque, l'immagine rarefatta di una presenza femminile che, nel migliore dei casi, simboleggia l'amore, una presenza portatrice di desiderio che lotta ad armi impari con la presenza brutale degli stessi desideri oltraggiosamente esibiti.

Al giorno d'oggi, il cinema, a volte la fotografia e praticamente sempre la pubblicità ci propongono un modello stranamente distorto e triste di Venere, cercando di farci credere che ella si esibisca senza complessi. Venere dovrebbe apparire in carne e ossa per mostrarci il suo vero volto: il suo corpo, unico specchio della sua immagine. Il vantaggio – forse l'unico vantaggio – di questa oscena esposizione è quello di fornirci l'occasione per cercare di sapere in quale regione protetta dagli sguardi lussuriosi si nasconde Venere, quando noi non sappiamo più neanche chiamarla con il suo nome.

Ricordiamoci come, alla fine del diciottesimo seco-

lo e ancora di più nel diciannovesimo, le cose si siano disposte in modo da approdare infine alle due posizioni incompatibili che noi osserviamo oggi: l'oltraggio e il mistero.

1. Venere aperta

Il 12 messidoro dell'anno IV (il 30 giugno del 1796) il generale Bonaparte, dopo aver visitato la Galleria degli Uffizi, volle ammirare la collezione di cere anatomiche del Gabinetto di Storia Naturale di Firenze, istituito nel 1750 grazie all'impegno del chirurgo Galetti e dello scultore Ferrini, conosciuto con il nome di "La Specola".

Puccini, direttore della Galleria degli Uffizi, guidò il generale e riferì: "Egli si è interessato molto alla *Venere* (*Venere de' Medici*; copia ellenistica di un originale del IV secolo a.C.) e me ne ha parlato molto". Successivamente, la visita continuò al Museo di Storia Naturale con la guida dell'anatomista Fontana. Bonaparte, in una lettera al direttorio, riferisce gli elementi principali della sua visita: "Ho visto a Firenze la celebre Venere che manca al nostro Museo e una collezione di anatomie in cera che non sarebbe indifferente avere. Fontana, il Direttore del Gabinetto del Granduca, accetterebbe di fare delle copie di queste parti anatomiche. Costerebbero poco e rappresenterebbero un grande contributo per lo studio di una scienza tanto utile all'umanità"¹.

È interessante notare, secondo il nostro punto di vista, questo duplice interesse, quasi contraddittorio, manifestato per una scultura antica e per le cere anatomiche: da una parte la *Venere de' Medici*, una Venere pudica che protegge con le mani il seno e il pube dagli sguardi indiscreti, e dall'altra parte, l'interes-



Balthus Klossowski de Rola
(Balthus),
Nue couchée, 1977-1980,
Parigi, collezione privata

Pablo Picasso,
Desnudo, 1932,
Parigi, Musée Picasso

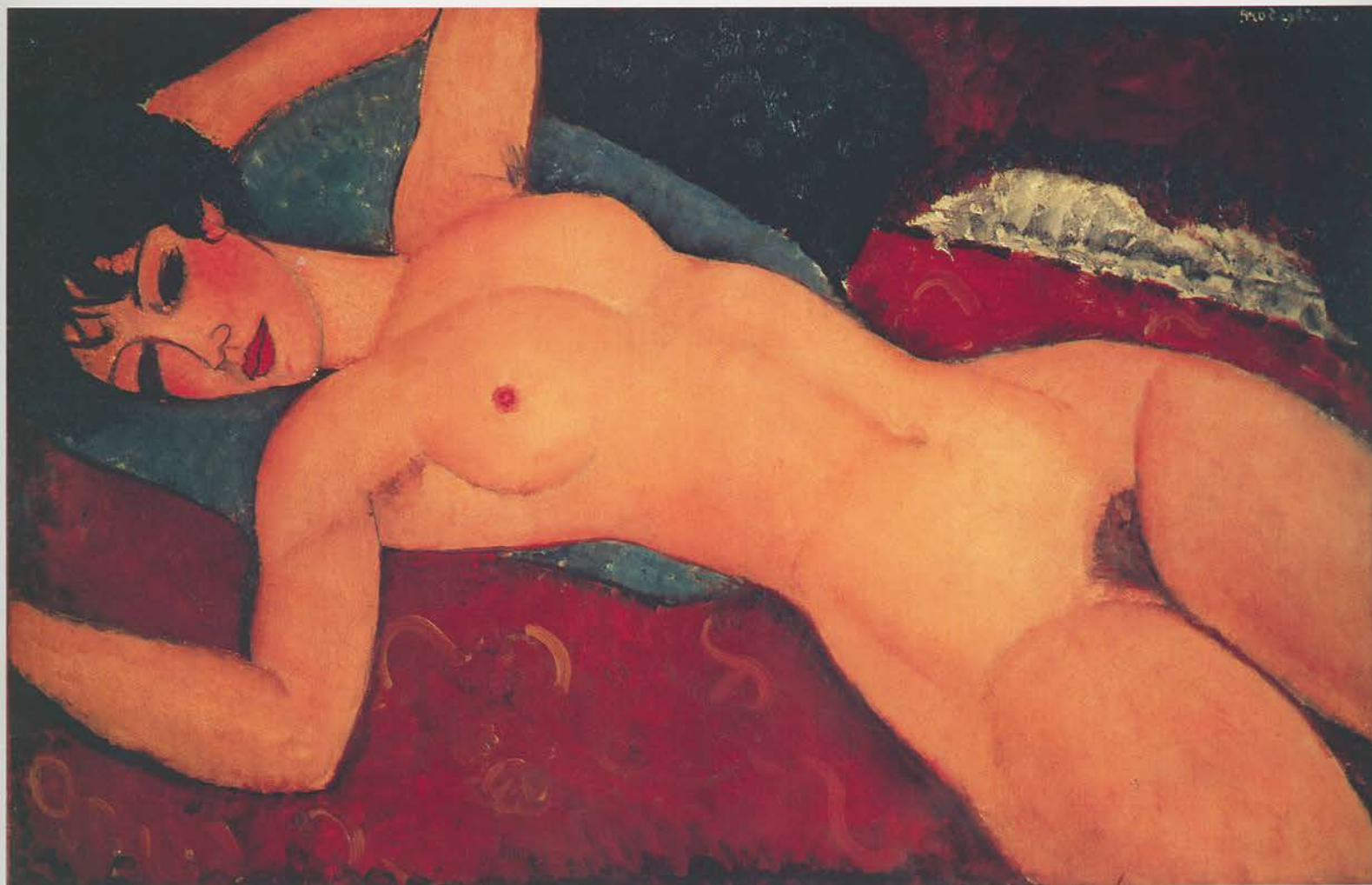
Henri Rousseau (il doganiere),
Le rêve, 1910,
New York, Metropolitan Museum
of Modern Art

sante collezione della “Specola” che comprendeva anche la statua di una donna sdraiata su un cuscino, il cui corpo disteso e nudo poteva essere aperto al fine di mostrare il suo interno (muscoli, polmoni, cuore, fegato, diaframma, intestino, stomaco, reni, apparato genitale comprendente l’utero gravido eccetera)². Conosciamo bene queste figure anatomiche che venivano esposte in musei, studi medici o persino nei baracconi delle fiere e tra le quali quelle del “Grand Musée Anatomique et Ethnologique du Dr. P. Spitzner” erano tra le più celebri.

Nel 1856, il “dottor” Spitzner aprì a Parigi il suo Museo che successivamente portò in giro per l’Europa,

in particolare in Belgio, in occasione di fiere e feste. Questa collezione itinerante contava più di trecento pezzi, esibiti con lo scopo di informare le masse sui progressi della medicina nelle sue diverse specialità (tra le altre: malattie della pelle, tumori, diverse affezioni sifilitiche; mostri; storia della medicina; parto e chirurgia ostetrica; embriogenesi; malattie del collo dell’utero; curiosità anatomiche; effetti nefasti dell’alcol sull’organismo eccetera); in una sala “riservata” venivano mostrate le malattie veneree (etimologicamente di *Venere*), al fine di “mettere in guardia i giovani sul terribile pericolo rappresentato da queste malattie”³.





Amedeo Modigliani,
Nudo, 1917,
Milano, collezione privata

Tra i pezzi “forti” della collezione ce ne erano due ben diversi tra loro.

Il primo era una *Venere a riposo*, esposta fuori dal tendone della fiera, riproduceva fedelmente una donna in camicia da notte, sdraiata su un materasso e che, nel sonno, sembrava respirasse; il petto, azionato da un meccanismo, si sollevava dolcemente e regolarmente riproducendo i movimenti vitali⁴.

Il secondo era invece una *Venere anatomica*, che faceva parte della sezione “Anatomia descrittiva”: “grandezza naturale, rappresentante un corpo di donna adulta, smontabile in quaranta parti e contenente i principali organi nella loro posizione reale. Il loro ruolo e la loro funzione sono spiegate in occasione di incontri culturali di grande interesse e particolarmente apprezzati dai visitatori del Museo Spitzner”⁵.

Ritroviamo in certa misura le due figure evocate precedentemente: la prima è la *Venere a riposo*, pudica, che sembra viva, tanto simile alla *Venere de’*

Medici che protegge la propria intimità, e l’altra è la *Venere anatomica*, oggetto di dimostrazione, corpo nudo destinato a essere sezionato, catalogato e penetrato dallo sguardo fino ai più intimi recessi.

2. *Venere scoperta*

Credo che sarebbe semplicistico immaginare che esista un collegamento diretto tra la *Venere velata* attuale e la scultura antica e che l’altra, la *Venere oscena*, abbia necessariamente origine nel modello di cera di cui si possono maneggiare le viscere. Le cose sono più complesse poiché abbracciano ambiti diversi che bisogna inquadrare cronologicamente, nelle circostanze storiche e attraverso lo svolgimento generale di una vicenda che assomma in sé sia i fatti salienti che i dettagli aneddotici.

Così, anche se oggi le posizioni sembrano più definite, e in certi casi lo sono addirittura eccessivamente, non è per questo meno vero che i rapporti che intratteniamo con *Venere* affondano le loro radici negli angoli reconditi dei nostri ricordi, dove



Amedeo Modigliani,
Nudo, 1917,
New York, Metropolitan Museum
of Modern Art

tutto si mescola e si aggroviglia: il voyeurismo, la cultura, la sacralità, la paura, la tentazione eccetera. E bravo chi saprà individuare da quale immagine provenga tale sentimento!

Venere è mutevole.

La nostra perplessità è pertanto grande poiché ci rendiamo conto, improvvisamente, di ignorare chi sia Venere oggi, ma di conoscerne bene alcune rappresentazioni storiche (l'arte antica, le cere anatomiche, per esempio) che sono altrettanti riferimenti a un'immagine e a un'immaginazione a noi familiari.

L'opera di Tiziano è una rappresentazione di "Venere" o dell'amore (sentimento, desiderio)?

[Laurent Busine]

Il quadro di Tiziano rappresenta certamente i due soggetti, simultaneamente: la figura di Venere è anche quella del sentimento, del desiderio cui il personaggio fa riferimento. Ma esso rappresenta anche, a mio av-

viso, ciò che, in definitiva, tutti i quadri rappresentano, e non solo questo: il sentimento, il desiderio primario di apparire, di offrirsi allo sguardo, [...] di dar luogo a una visione.

[Giulio Paolini]

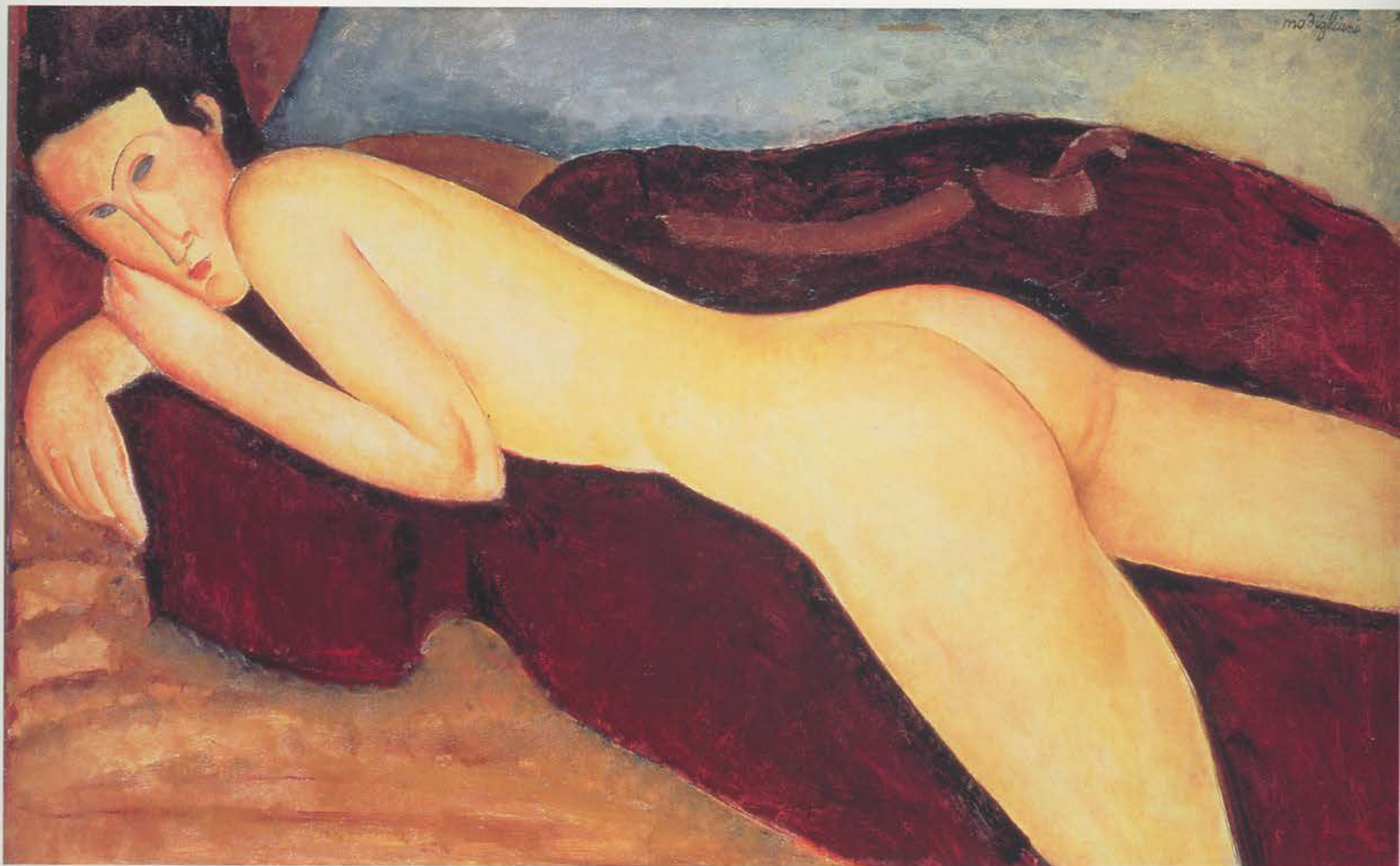
Il corpo dell'opera appare ma, dopo tutto, cosa contiene?

Lo sguardo con cui osserviamo l'opera non è vergine poiché ha in sé la nostra conoscenza della storia dell'arte. Come può l'artista tenere conto dei fatti?

[L.B.]

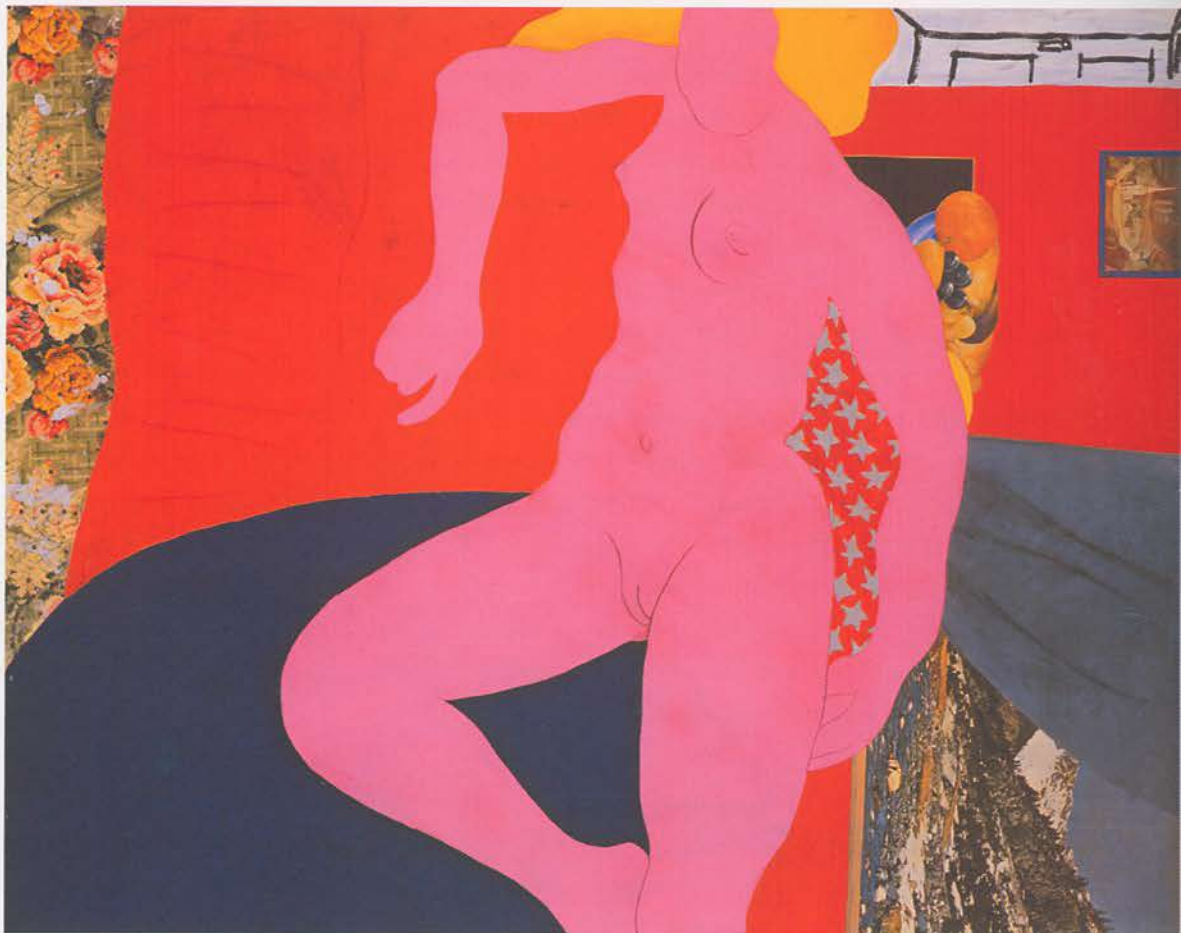
Il tempo è l'anima universale, ma invisibile, di tutte le opere. I loro corpi, il corpo di tutte queste opere che noi conosciamo attraverso la storia dell'arte, è sempre differente secondo l'epoca e la latitudine ed è modellato dalla mano di autori sempre diversi ma che appartengono tutti a una stessa dinastia, a una stessa e unica "storia".

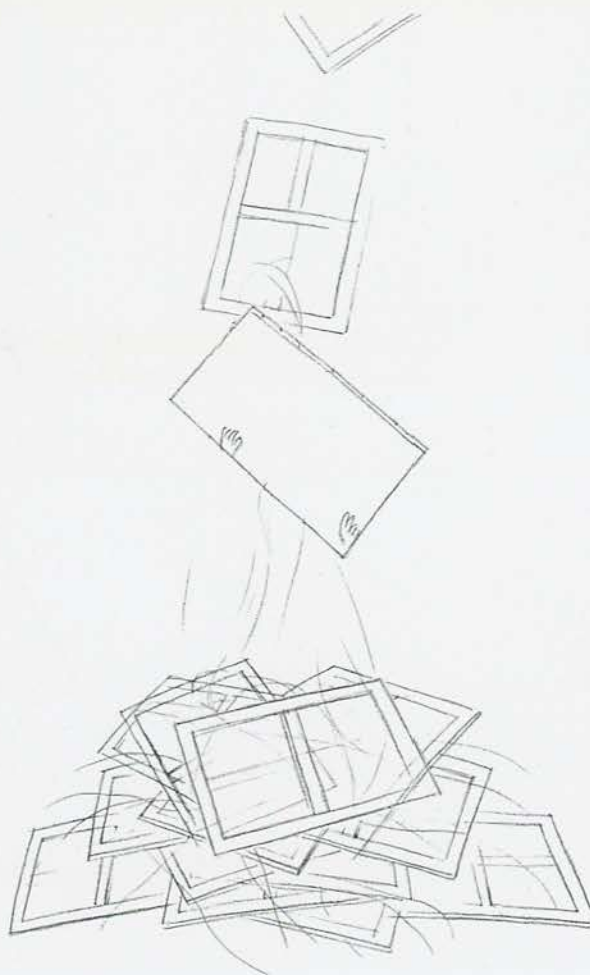
[G.P.]



Amedeo Modigliani,
Nudo, 1917,
Philadelphia, The Barnes Foundation

Tom Wesselman,
Great American Nude, 1966,
Torino, collezione privata





Ecco dunque che l'immagine si offre, l'immagine mostra il desiderio di offrirsi allo sguardo in una rappresentazione precisa che prende forma attraverso un soggetto.

È possibile che esista un quadro senza soggetto?

[L.B.]

Credo che sia proprio questa la domanda che si pone ogni volta: la domanda su quale sia il soggetto, nascosto e comunque presente in ogni opera. Soggetto nascosto perché l'interrogativo trascende l'oggetto della rappresentazione; soggetto presente perché l'opera si potrà rivelare grazie a ciò che ci viene dato, o alla sua evocazione.

[G.P.]

Ciò che viene rivelato non è di una certa categoria o

di un'altra (mistero o oltraggio, per tornare alle nostre prime analisi), ma dell'una e dell'altra categoria: nascosto e presente perché c'è bisogno di entrambi (magari in momenti diversi) affinché abbia luogo la rivelazione del soggetto.

Le mani di Venere che ho copiato a matita su una tela bianca delle stesse dimensioni dell'originale stanno lì per manifestare l'anelito di tornare alla luce, di essere, contemporaneamente, copia e originale. Queste mani, proprio queste mani, ci mostrano il quadro che ripropone, ora e qui, la sua immagine.

[G.P.]

(E, forse, per un'altra ragione)

Le opere ci guardano. Sono loro che ci guardano, non siamo noi a guardarle. L'opera d'arte non parla, ma vede, essa ci vede proprio nel momento in cui noi crediamo di vederla.

[G.P.]

Guardare un quadro è come stare alla finestra. È nel quadro che autore e spettatore coincidono in una sola persona: è questa soglia, che in effetti è una vera e propria linea di demarcazione, che ci permette di raccogliere quel raggio di sole (l'immagine dell'opera) prima che ci attraversi e vada a perdersi dietro di noi, tra le cose del mondo.

[G.P.]⁶

3. Contemplator enim

La *Venere di Urbino* di Tiziano è una Venere distesa sui cuscini e anche una donna nuda, offerta agli sguardi, sia fisicamente che simbolicamente.

L'opera di Giulio Paolini è l'immagine di un'immagine, ridotta, condensata nelle dita della dea che, contemporaneamente, prende la tela in mano e scappa via dalla montagna di quadri accumulati in secoli e secoli.

La *Venere* di Giulio Paolini emerge dalla massa in cui ha scelto la sua compagna di viaggio e se ne va.

M. Lemire, *Artistes et Mortels*, Raymond Charbout, Paris 1990, p. 285 e cap. II.

² B. Lanza, M.L. Azzaroli Pucetti, M. Poggesi, A. Martelli, *Le Cere anatomiche della Specola*, Arnaud Editore, Firenze 1979, pp. 56-57, 60-

61, 226-227.

³ *Grand Musée anatomique, ethnologique du Dr. P. Spitzner*, catalogo della mostra (Ixelles, Musée d'Ixelles, 1979), p. 46.

⁴ *Ibidem*, pp. 4, 44 e 57.

⁵ *Ibidem*, pp. 7 e 44. Cfr. M. Lemire, *cit.*, pp. 341-345.

⁶ I brani sono tratti da uno scambio epistolare del febbraio del 2003 tra l'autore e Giulio Paolini.