

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

SÉRIE

BEAUX-ARTS

TIRAGE À PART

TOME XV

1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

DEUX OEUVRES FERRARAISES AU MUSÉE D'ART DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE*

Au Musée d'Art de Bucarest, dans la salle des maîtres du Quattrocento, on peut voir deux panneaux peints sur bois, (figs 1, 2), attribués à Ercole de'Roberti : dans les Catalogues de la collection Bamberg (lieu de leur provenance) ainsi que dans celui rédigé par Léo Bachelin, ils figurent sous le titre *Das Heidentum et Das Christentum*¹. Al. Busuioceanu, le seul à leur avoir accordé une attention issue d'une plus constante méditation², les intitula *Le Bon augure et Le Mauvais augure* et c'est sous ce nom que les œuvres sont actuellement connues. Récemment, C. L. Ragghianti proposa d'autres titres : *Le Sommeil et La Nativité*³. Il nous faut également rappeler l'hypothèse de G. Oprea, selon laquelle il s'agirait de panneaux de deux *cassoni*. Leurs dimensions (42 x 62 cm) ainsi que les sujets justifient l'hypothèse⁴.

Les deux peintures se trouvent en étroite corrélation stylistique et idéatique. Elle font partie d'un contexte plus large d'images occasionnelles, à fond allusif, lesquelles, dans les zones culturelles marginales de la Renaissance, déchoient jusqu'à l'anagramme, absorbant dans les représentations majeures (Botticelli, Piero di Cosimo, Mantegna, etc.) toute une constellation de significations culturelles. Il arrive souvent que de tels exemplaires soient en premier lieu des documents du goût et non exclusivement du goût artistique mais — par extension — du « goût culturel » en général, d'un « style de vie ».

Une recherche critique, aussi complète que possible (cette réserve s'impose car l'ambiguïté n'est pas uniquement le fait de notre ignorance actuelle, mais bien le fruit d'une intention « significative »)⁵, doit trouver le joint où l'histoire de l'image se croise avec l'histoire de la forme. Le résultat sera apparemment mineur : un nouveau titre (en l'occurrence, au lieu de *Le Bon augure et Le Mauvais augure* : *Amor Pro theurythmos et Amor Dei*) et une nouvelle attribution (au lieu de Ercole de'Roberti, Gian Francesco Maineri). L'opération en soi en est une de divagation qui, soigneusement surveillée, peut offrir la chance d'une herméneutique à travers laquelle perceraient en fin de compte les racines récupérables de l'acte du chiffrement et de la formation.

Victor Ieronim Stoichiță

PREMIÈRE PARTIE: "QUALCHE FABULA ANTIQUA ET DE BELLO SIGNIFICATO"

Comme point de départ nous proposons de soumettre à un bref re-examen la notion d'« allégorisation » dans son rôle de témoin à la fois agissant et significatif de la culture humaniste.

I. ALLÉGORIE ET PERSPECTIVE

a) « Le beau signifié »

Angus Fletcher, l'auteur du plus ample traité de l'allégorie⁶, définit ce trope comme un « Message ésotérique dans lequel le référent est soumis à un éloignement par rapport au signe afin d'obtenir un effet d'étrangeté énigma-

* Nous exprimons ici notre gratitude envers tous ceux qui, par des suggestions, indications bibliographiques et observations pertinentes nous ont facilité le travail d'élaboration de cette étude : Dr. Livia Carloni (Bologne), Pr. Miklós Boskovits (Florence), Pr. Carlo Lodovico Ragghianti (Florence), Pr. Ranieri Varese (Ferrare), Dr Carmen Laura Dumitrescu (Bucarest), Maria Ana Musicescu (Bucarest), Theodor Enescu (Bucarest), Gheorghe Vida (Bucarest).

Nous remercions également la direction et le personnel de la bibliothèque et de la photothèque de Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, le Centre National d'échange de la Bibliothèque Centrale d'État de Bucarest, ainsi que nos collègues de la bibliothèque et de la photothèque de l'Institut d'arts plastiques « N. G. G. », Bucarest, et ceux de la bibliothèque et photothèque de l'Institut d'histoire de l'art de Bucarest.

Enfin, nous remercions Yvonne Oardă pour la version française de l'article.

tique et de figurativité allusive et symbolique »⁷. Cet effet « d'étrangeté énigmatique » serait donc la conséquence du fait d'avoir passé outre la soudure d'intention entre signe et référent, ou plutôt entre signifié et référent, puisque — dans le contexte de la dénotation — c'est le signifié et non le signifiant qui est la composante sémiotique reliée au référent. La signification s'en trouve ainsi en quelque sorte en suspens, isolée dans une dangereuse autonomie, séparée du domaine référentiel, de l'univers du réel. D'où la conclusion quelque peu brutale de Fletcher : « l'allégorie dit une chose et signifie une autre »⁸. Devant une amplification aussi tranchante de l'allégorie, l'apparition de certaines réactions n'est plus étonnante. Tzvetan Todorov remarque, à juste titre, que cette « définition transforme l'allégorie en une sorte de super-figure où l'on peut jeter pêle-mêle tout ce qui nous trotte par la tête »⁹.

Néanmoins, à condition de tenir compte des nuances, les observations de Fletcher demeurent utiles pour aborder le domaine de l'allégorie. Les quelques lignes que Tudor Vianu lui dédia, il y a quarante ans, semblent contribuer d'une manière heureuse à l'éclaircissement théorique. « Il y a, écrivait Vianu, un lien extérieur entre signe et signification, à savoir celui de l'allégorie (...) En ce cas, la signification ne se laisse pas surprendre simultanément au signe; elle ne fusionne pas avec lui. L'esprit ne les contient pas en même temps et ce n'est qu'un acte de méditation qui rendra possible le passage du signe à la signification. Dans ce cas, il devient évident que la signification exerce une pression sur le signe, lequel s'y adapte selon la nature du contenu qu'il signifie »¹⁰.

Nous nous trouvons ainsi devant deux définitions contradictoires. Chez Fletcher l'énigme de la signification est due à l'éloignement par rapport au référent. Chez Vianu, c'est le lien d'ordre problématique de la signification d'avec le signe qui confère à l'allégorie ses traits fondamentaux. Ce qui nous semble néanmoins important c'est le fait que les deux définitions mettent l'accent sur l'isolement de la signification soit par rapport au référent, soit par rapport au signe.

En acceptant les deux thèses nous espérons ne pas être accusés de commodité excessive car, loin de simplifier les choses, le fait de considérer l'allégorie comme un procédé sémiotique où la signification est aliénée aussi bien par rapport au signe que par rapport au référent amplifie les implications jusqu'à la limite où le déchiffrement devient incertain.

Toute tentative de repliement de la signification d'une œuvre allégorique sur le signe ou sur le référent bute contre des difficultés presque toujours insurmontables. La preuve en est le stade ambigu où se trouve encore la lecture d'œuvres célèbres auxquelles ont été dédiés de nombreux volumes de commentaires : *Le Printemps* de Botticelli, *La Mélancolie I* de Dürer, *La Tempête* de Giorgione, sont des exemples devenus classiques. En ce cas, le résultat de l'interprétation en soi nous semble moins important que la démarche même, c'est-à-dire l'implication de celui qui contemple (ou qui lit) une œuvre allégorique appartenant à un large contexte culturel, où l'interprétation devient une composante obligatoire, exigée par l'insolite de la structure même de la signification¹¹. C'est justement dans cette « réaction interprétative » obligatoire que nous croyons pouvoir trouver la justification culturelle de l'allégorie dans l'atmosphère intellectuelle-érudite de l'Humanisme. Dans le domaine de l'allégorie, l'interprétation et l'énigme se trouvent intimement mêlées. L'hermétisme est parfois expressément requis, l'interprétation perdant ainsi de ses chances. Angelo Poliziano se plaint, par exemple (nous sommes en 1490), du fait d'être assailli par des demandes d'impresse et d'emblèmes. Il se trouve même quelque'un à lui demander « Un symbole qui ne puisse être compris que par son amie afin de rendre vain tout essai de supposition de la part des autres »¹².

Dans la poétique médiévale, la polarisation des traits d'ordre interprétatif (littéral, allégorique, moral, anagogique, etc.) est intégrée dans la vision amplement narrative et pédagogique sur l'art. Le règne absolu de l'allégorie dans l'art médiéval n'est pas, évidemment, l'unique réalité culturelle, ainsi qu'on l'a pendant longtemps suggéré¹³. L'art

figuratif du moyen âge nous apparaît avant tout comme un instrument de doctrine et c'est bien par la clarté (qui n'exclut pas la complexité) et non pas à travers l'*ambiguïté* que s'exprimera le mieux la signification de toute œuvre d'art. En acceptant ceci, le caractère narratif impliqué dans les œuvres allégoriques de la Renaissance ne saurait être relié au goût médiéval, mais par contre, à l'idée de *renovation*. L'allégorie, en ce cas, devient « moderne » et « mondaine », elle apparaît dans les zones les plus rapprochées du social dans l'art de la Renaissance : *trionfi* et *giostre*, décoration intérieure, *deschi da parto*, etc. Ce n'est pas la clarté du schéma iconographique médiéval, mais la complexité des allusions culturelles (« culturel » signifiant ici, en premier lieu le saut, par dessus le moyen âge, dans l'« antiquité ») qui définit cette production. Voici, par exemple, ce qu'écrit à un ami (Michele Vianello) un mécène féminin du prestige d'Isabelle d'Este, à propos de la décoration de son célèbre *Studiolo* : « Siamo contente remettre al justicio suo (il s'agit de Giovanni Bellini) pur che dipinga qualche historia o fabula antiqua, aut de sua invenzione ne finga una che representi cosa antiqua et de bello significato »¹⁴.

Nous y surprenons la liberté quasi absolue que les commanditaires accordaient à l'artiste à l'époque de la Renaissance¹⁵. Il était libre soit d'illustrer « qualche historia o fabula antiqua », soit d'aborder un thème « de sua invenzione ». Or, si les exigences sont minimales, il ne sont pas moins puissamment significatives : tout sujet inventé est bon à condition de représenter une « cosa antiqua » et de « bello significato ». De nos jours, il est plus malaisé de préciser ce que représente ce « bello significato » : c'est la notion même, avec toute sa charge d'ambiguïté, qui est digne d'intérêt. La « signification » en soi peut être source de délectation artistique¹⁶. Le caractère de « décoration » et celui d'« illustration » — pour adopter deux anciens concepts considérés antinomiques — fusionnent dans la culture artistique italienne adaptée au goût des commanditaires. L'« illustration » dépasse les limites simplement narratives et devient moyen de

visualisation soit du mythe antique, soit des nouveaux mythes païens-chrétiens. C'est sur ce phénomène que déjà Burckhardt attirait l'attention lorsqu'il écrivait : « D'autant plus remarquables sont les mythes nouvellement imaginés qui peuplent les plus beaux sites de l'Italie avec une infinité de dieux, nymphes, génies et même de pâtres. L'élément épique et celui pastoral deviennent inséparables (...) Le mélange de l'élément chrétien avec l'élément païen produit en poésie un sentiment de gêne plus aigu que dans les arts plastiques ; dans le cas de ces derniers le regard peut être séduit et captivé par une beauté concrète quelconque, les arts plastiques étant en une plus grande mesure indépendants de la signification des objets représentés que la poésie, attendu que la force de l'imagination agit davantage sur la forme, alors qu'en poésie elle agit surtout sur le contenu »¹⁷.

b. « *Il bello significato* » et « *la dolce prospettiva* »

Les considérations de Burckhardt remettent en discussion le problème de la signification et de son rapport avec la forme. Dans le domaine des arts plastiques, l'allégorie lui apparaît moins suspecte qu'en poésie¹⁸. On considère la forme plastique plus apte à capter l'imagination du spectateur que l'expression littéraire. Il nous faut néanmoins souligner le fait qu'une solidarité irréductible relie, à l'époque de la Renaissance, la manière théorique d'aborder le problème de la forme à celle d'aborder ses significations culturelles idéologiques.

Telle qu'elle a pris son essor dans les milieux d'une culture humaniste élevée, l'allégorie offre l'image d'un espace historique remodelé selon certains critères d'homogénéité. C'est par la mise en évidence de la continuité, de la pérennité de l'homme dans la culture, que l'allégorie demeure toujours la synthèse d'un modèle issu de la réalité temporelle. Le problème ne saurait être compris sans faire appel à un « *risveglio dell'antichità* ». L'allégorisation signifie en premier lieu la mise en œuvre des contenus spirituels du classicisme, donc de l'« histoire para-

digmatique » dans l'espace contemporain. Il s'agit d'un processus contraire à celui de dissolution de la culture antique des premiers siècles de notre ère. C'est alors que, dans le domaine de l'expression figurative, le moschophore engendrait le « Bon Pasteur », « le banquet du sanglier calédonien » s'amplifiait dans la « Cène », Orphée ou Dionysos offraient le support iconographique pour la figure du Christ, Isis et Horus pour celui de la « Vierge à l'Enfant ».

La Renaissance entraîne le revers de ce processus de christianisation de l'antiquité : l'« antiquisation » du christianisme. *Mater Dolorosa*, sous les traits de « Vénus pleurant Adonis », la Trinité devenue païenne dans la représentation des « Trois Grâces », le Christ qui reprend la lyre d'Orphée, etc. On essaie de cette manière à obtenir une unification temporelle de l'histoire spirituelle de l'humanité, l'édification rationnelle et intentionnelle d'un continuum temporel capable de garantir l'universalité de la pensée humaniste. Dans ce contexte l'allégorie n'est que le résultat normal — sur le plan figuratif — de la conscience historique du passé et de ses attaches au présent. L'image allégorique offre ainsi au temps historique discontinu et non soumis à la raison, une homogénéité et une logique, tout comme l'image spatiale obtenue grâce à la perspective offre l'équivalent cohérent de l'infinité spatiale¹⁹. Dans l'art de la Renaissance, l'« Histoire » et la « Nature » acquièrent, à travers l'Allégorie et la Perspective, un caractère subjectif. Il s'agit, certes, d'une conséquence limite de la mentalité humaniste. Ce n'est que dans les zones limitrophes de l'art que nous approchons de pareilles généralisations. Nous y rencontrerons des « perspectives vides », comme celles du Studiolo d'Urbino, attribuées naguère à Piero ou des allégories gratuites comme on rencontre dans bien d'exemples choisis au hasard.

Au début de la Renaissance, le problème de la perspective et celui de l'histoire sont étroitement liés. « La perspective construit rationnellement la représentation de la réalité naturelle, l'histoire la représentation de la réalité humaine ; puisque l'univers est nature et humanité à la fois, la perspective et

l'histoire s'intègrent en formant une conception unitaires de l'univers »²⁰.

Aussi, parmi les pionniers du nouvel esprit artistique ce lien devient indissoluble. Dans les fresques de Masaccio, par exemple, c'est la perspective qui permet « la figuration de l'histoire » non pas en succession, mais simultanément ; l'espace est construit conformément à la perspective, le fait historique conformément à l'espace.

Cependant, le danger de la scission ne tarde pas à apparaître : d'une part la fascination exercée par l'espace figuratif en soi (chez Uccello, Angelico, Domenico Veneziano, e. a.), d'autre part la fascination de l'espace culturel continu et homogène (la « perspective historique », dirions-nous), présent dans la pensée italienne déjà depuis Pétrarque et Dante. C'est ainsi que dans la culture figurative apparaissent les allégories avec leur « bello significato » chrétien-païen (il nous faut dire que l'excès allégorique n'apparaît que parmi les artistes moins soumis aux lois de la perspective) influencées par le platonisme ou par l'antiquité : Botticelli, Piero di Cosimo, Mantegna et, plus tard, Giorgione ou Titien...

Dans les « vues perspectives » l'espace plastique est considéré en tant que réalité en soi, sans rapport avec l'espace réel, tiré de l'histoire. Le classicisme des scénographies y apparaît comme une simple connotation, à défaut de laquelle l'image serait exprimée par la simple pyramide visuelle. Le signe est restreint au signifiant, le signifié tend vers zéro.

Dans les allégories de série on essaie d'obtenir l'unité spatiale au niveau du signifié. Dans les exemples hors série, l'allégorie apparaît comme une structure totalisatrice, lisible de haut en bas. Le message réussit à devenir clair, même dans l'absence du déchiffrement intégral des « figures »²¹. Le danger consiste donc à demeurer prisonniers d'un espace culturel comprimé, codé, où les allusions sont rangées en cercle, sans issue possible, car la circonférence de ce cercle se perd dans l'horizon de la culture humaine même. L'image allégorique comporte la même structure rationnelle que l'image « perspective » mais, à l'instar du cône visuel, elle suppose, au niveau des contenus cultu-

rels, un plan d'intersection et un point de fugue. Le plan d'intersection s'offre à nous sous l'aspect immédiat apparent du tissu des signes figuratifs. Nous pouvons ainsi aller plus loin dans l'espoir que le noyau de convergence des significations se rapprochera de nous, du moins en partie.

Il nous semble donc correct de considérer l'allégorie humaniste comme une « forme symbolique » similaire à la perspective²². « La perspective — écrit Panofsky — se fonde sur la volonté de construire un espace figuratif en partant de ses éléments et en suivant le schéma visuel empirique (...) elle construit un ordre, mais un ordre de l'image visuelle »²³. Par conséquent, loin d'obliger l'espace figuratif de se plier aux règles de l'espace existentiel, la perspective est — ainsi que le prouve tout jugement dans le domaine de la théorie des « formes symboliques » — une tentative historique de représentation figurative de l'univers phénoménal. L'image finie de la nature infinie, qu'elle garantit, absorbe toute une constellation de significations culturelles objectivées sous l'impulsion de l'homogénéisation de l'espace. La perspective — écrit un commentateur moderne — est « un code qui ramasse toute une épaisseur culturelle subsistant en tant que thème épuisé et uniquement connoté : c'est son niveau d'expression. Comme système c'est une expulsion de l'expressif »²⁴.

Dans l'absence de la signification, la perspective développée comme un monstreux signifiant vide, produit le même effet d'isolement qu'on a pu remarquer dans le cadre de l'isolement du signifié (l'allégorie). Les scénographies d'Urbino abstraites de l'histoire, sont presque des préludes surréels et bizarres de la peinture « méthaphysique ».

En tant que forme symbolique, l'allégorie de la Renaissance devient une tentative de représenter l'histoire, d'offrir une image culturelle cohérente, finie, de la temporalité infinie où agit l'homme de la Renaissance. Tout comme la continuité de la nature est le *denotatum* expressif de la perspective, la continuité historique « Antiquité-Renaissance » est le *denotatum* de l'allégorie, quelles que soient par la suite ses connotations.

L'allégorie se meut dans un espace purement imaginaire, et c'est là que réside probablement la clef de son « échec », des significations éloignées de leur support signifiant et de la soudure référentielle. Ces significations peuvent être partiellement reconstituées, en partant du niveau du signe figuratif vers la constellation des signes de l'image.

II. FIGURES SYMBOLIQUES

a) *Locus amoenus* — *frons templum*

L'Allégorie I* du Musée de Bucarest place une scène de danse et de musique au milieu de la nature. Le paysage est assez sommairement esquissé; on y distingue une treille et un arbre chargé de fruits : un pommier. L'Allégorie II, par contre, choisit pour cadre l'espace devant l'entrée d'un temple-église, construit selon le modèle des arcs de triomphe romains.

Dès le début les deux œuvres nous apparaissent liées par une opération antithétique : espace naturel — espace culturel, nature — civilisation²⁵.

Le thème du jardin, étroitement lié à celui de l'image paradisiaque, constitue l'un des motifs les plus représentatifs (figuratif ou littéraire) du moyen âge. Quant à l'expression littéraire, elle trouve son application la plus large, la plus alambiquée aussi, dans *Le Roman de la Rose*. Dans la vision de Guillaume de Lorris le jardin enchanté apparaît comme une délimitation spatiale précise : c'est un *hortus conclusus* où règne Amour, entouré de Joie, de Tristesse et de Générosité.

Dans les représentations figuratives du XII^e siècle le thème sera choisi aussi bien pour ses implications iconographiques que pour justifier le goût du coloris vif et brillant²⁶.

Tel qu'il nous apparaît dans l'Allégorie I, le paysage garde les attributs classiques du *locus amoenus*, le « lieu de délices ». Comme l'a démontré E. R. Curtius, le « lieu de délices » est une figure rhétorique-poétique en usage

* Nous adoptons, d'une manière conventionnelle, l'appellatif « Allégorie I » pour la scène intitulée *Le Bon augure* et « Allégorie II » pour *Le Mauvais augure*.

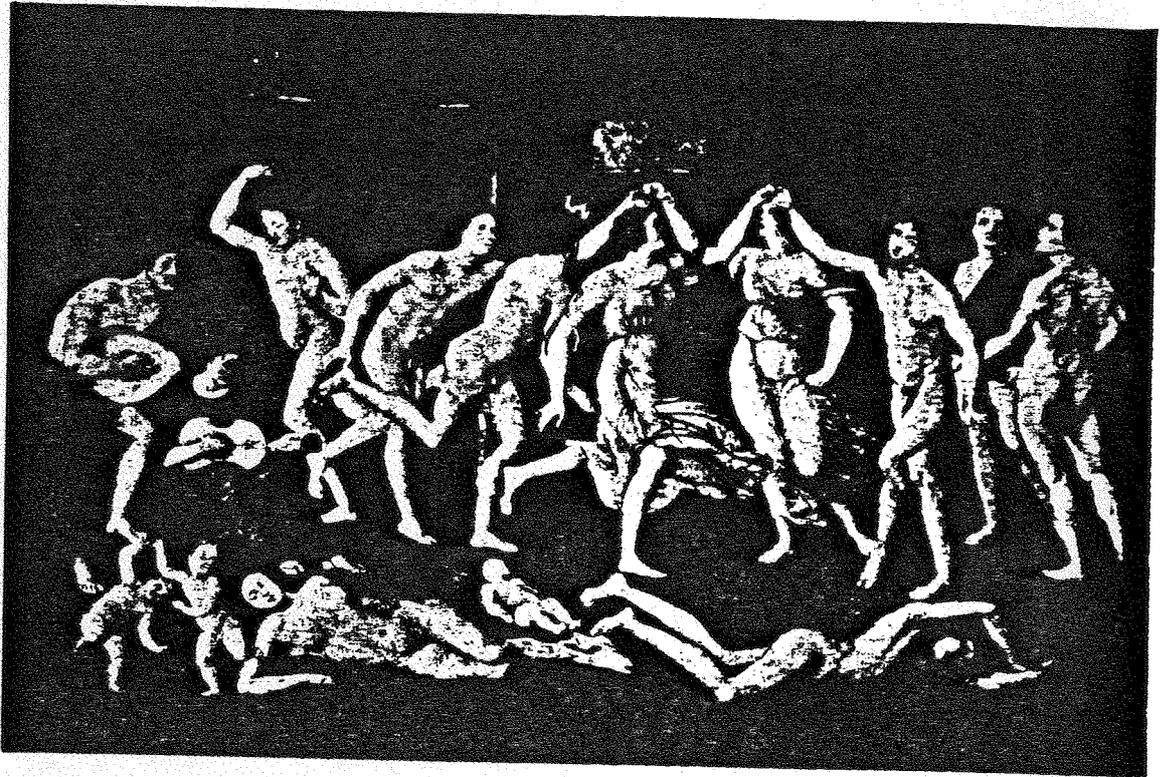


Fig. 1. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie I (Éros Protheurythmos)*, vers 1495–1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

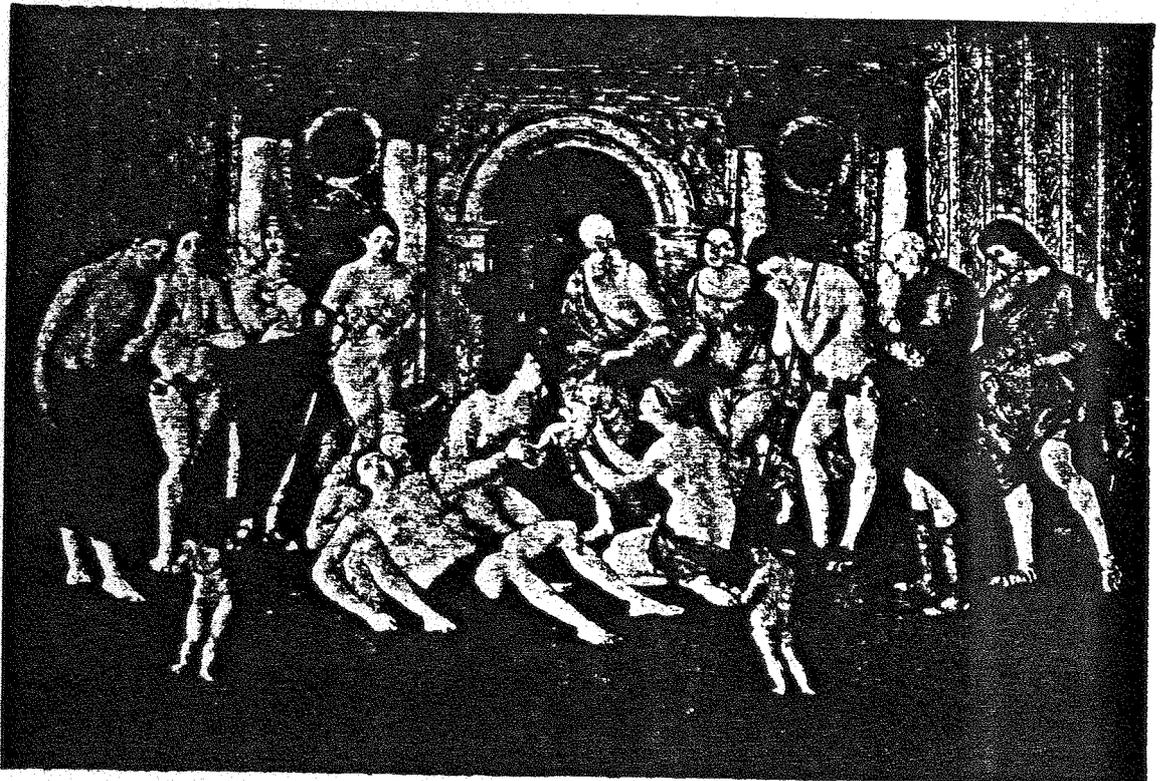


Fig. 2. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*, vers 1495–1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

pendant très longtemps. « Ce sera à commencer par l'époque impériale et jusqu'au XVI^e siècle, le motif principal de toute description de la nature. Il représente en général un coin de la nature, beau et ombragé. Son décor minime se compose d'un arbre (ou de plusieurs), d'un pré et d'un ruisseau. A cela peuvent s'ajouter encore des fleurs et le gazouillement des oiseaux. Quand la mise en scène est plus riche il y aura aussi une légère brise »²⁷.

Déjà dans la poésie latine le *locus amoenus* est lié à l'amour, c'est — nous dit Petronius — un « dignus amore locus »²⁸. Au moyen âge le motif est repris par la narration philosophique et amplifié jusqu'au stade qui justifie son investiture de « paradis terrestre ». C'est alors que l'on constate une prédilection, dans le domaine des arts figuratifs, pour cette « figure » en tant que transcendance typique de la représentation réaliste vers une représentation allégorique. Rosario Assunto la considère comme une « Ricerca nell' arte di una fedeltà al vero cercato al di là del reale anzi in una sorta di retrocessione del reale : riconquista del paradiso perduto di una natura incorruptibile nella cui primavera sempiterna nessun freddo togliera mai i fiori... »²⁹.

C'est ainsi que, dans son histoire littéraire et figurative, le « lieu de délice » implique une tendance assez précise vers l'allégorisation. Sa signification n'est pas référentielle, « naturaliste », mais demeure isolée dans le contexte de la mythologie chrétienne. En joignant à l'aspect bucolique du « lieu choisi pour l'amour » celui théologique du « paradis », le motif devient finalement un terme intermédiaire entre la simplicité classique de la notion d'Éros et la complexité chrétienne de la notion de péché. Dans l'Allégorie I, comme dans tous les exemples similaires de la Renaissance italienne, cet amalgame est déjà évident. La présence du pommier — l'arbre du péché et du fruit défendu — tout près de la treille, enrichit, en tant que symbole christologique, les implications significatives de l'œuvre. Dans cette perspective, l'allégorie du jardin paradisiaque, telle qu'elle nous apparaît dans l'art de la Renaissance, prouve une continuité, mais aussi un dépassement, du motif

médiéval. Notre exemple appartient à une série très riche que domine — par sa qualité et par la complexité des allusions culturelles — le *Printemps* de Botticelli (fig. 3).

La culture florentine est en général intéressée par une acception érotique du motif du paradis. Lorenzo de Medici — remarquait Francastel — en décrivant l'endroit où il voyait en imagination sa bien-aimée, l'assimilait chaque fois au paradis. Or, ceci n'est pas une simple méthaphore : « ... il luogo di necessità era il paradiso, perchè dove era tanto splendore, bellezza et pietà, certamente si può dire paradiso. Perche paradiso chiunque rettamente vuole deffinire, non vuol dir altro che un giardino amenissimo, abondante di tutte le cose piacevoli e dilettevoli, d'arbori, di pomi, di fiori, acque vive e correnti, canti d'uccelli ed in effetto di tutte le amenità che può pensare il cuore dell'uomo... »³⁰.

Il n'est sans doute pas inutile de souligner une fois de plus la manière dont à la configuration hédoniste et alexandrine du paradis de Lorenzo s'attachent aussi les significations bibliques, incorporées tout naturellement parmi les accessoires de l'ensemble. Aux coordonnées esthétiques de ce *locus amoenus* (« tanto splendore et bellezza ») viennent s'ajouter celles du christianisme (« pietà »).



L'Allégorie II (fig. 2) développe sa trame dans un espace défini historiquement par le truchement des indications scénographiques. L'édifice peut figurer la porte d'une cité, l'entrée d'un temple ou celle d'une église (figs 17, 18, 19). Quelle que fût sa signification réelle, ce qui importe pour le moment c'est que, construite de cette manière, la scène évoque la structure visuelle d'une représentation théâtrale³¹. L'espace où se passe l'action est une sorte de *proskenion* suggérant aussi bien le spectacle classique que les mystères et les miracles du moyen âge se déroulant sur le parvis des cathédrales, ou bien les « sacre rappresentazioni » de la Renaissance. Dans ce cas, le fond acquiert la valeur d'un *edifizio*, d'un bâtiment *ad hoc*, facile à monter et — évidemment — tout aussi facile à démonter. Les éléments d'architecture, empruntés à l'antiquité, nous permettent d'interpréter l'Allégorie II comme une « festa »,



Fig. 3. — Sandro Botticelli, *Le Printemps*, détail, vers 1478, Florence Offices.



Fig. 4. — Andrea Mantegna, *Une Muse* (étude pour le soi-disant *Parnasse?*), XV^e siècle, Munich, Graphische Sammlung.



Fig. 5. — Andrea Mantegna, *Le Parnasse*, XV^e siècle, Paris, Louvre.



Fig. 6. — Zoane Andrea. *La Danse* (gravure après Mantegna), XV^e siècle, Londres, British Museum.



Fig. 7. — Guglielmo Ebreo, *Illustration du «Trattato del Ballo»*, vers 1470, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. It. 973, fol. 21 v.



Fig. 8. — Giovanni di Paolo (?), *La Danse des Anges*, XV^e siècle, Chantilly, Musée Condé.

comme une représentation allégorique humaniste.

La référence de nature archéologique n'est certainement pas due au hasard. S'il s'agit effectivement d'une « *sacra rappresentazione* », comme semble nous le suggérer assez clairement la structure de la composition, alors, c'est justement ce caractère « sacré » qui devait être contrebalancé — selon la mentalité de l'époque — par une ambiance « profane », c'est-à-dire « païenne », donc d'influence classique. Et ainsi l'histoire biblique est entendue comme une « histoire antique », greffée, dans sa réalité exemplaire, sur le tronc de l'antiquité classique romaine.

L'iconographie de l'Allégorie II, d'un caractère (volontairement, croyons-nous) abscons, laisse entrevoir, à un premier abord, le schéma figuratif traditionnel le plus proche qui est celui de la « Présentation de Jésus au Temple » (fig. 24). Cette allusion initiale est immédiatement suivie d'une série d'autres qui jalonnent l'histoire de l'humanité aussi bien *sub gratia* (La Circoncision) que *sub legem* (La Consécration de Samuel) ou *ante legem* (Le Destin d'Œdipe, par exemple). Les deux dernières possibilités impliquent des nuances qui préfigurent le Christ.

La manière, assez recherchée, de la mise en relation des deux Allégories commence à percer à jour. Au-delà d'une première (et importante) anti-

thèse entre les deux œuvres — l'antithèse nature-civilisation — une seconde opposition se dessine qui réunit encore plus étroitement les significations des deux Allégories ; c'est un caractère classique qui domine dans l'Allégorie I, tandis que dans l'Allégorie II c'est le caractère biblique qui prévaut ; cependant, dans la première allégorie, l'élément christologique apparaît comme une référence, une allusion non dépourvue de sens (la pomme — la treille) alors que dans la seconde s'y trouvent intégrés, toujours au niveau de la référence, quelques éléments classiques dont au premier chef, la scénographie du fond.

b) *Musica docet amor*

Deux des personnages de l'Allégorie I se distinguent dès le début ; ce sont les seules figures masculines habillées, et elles occupent une position intermédiaire entre la scène de danse du second plan et les nus du premier plan ; il s'agit des musiciens. Figurés selon une typologie qui envoie aux sources classiques (Apollon, Orphée), ceux-ci se distinguent cependant, par des indications d'accessoires, de leurs antécédents mythologiques. Les musiciens ne jouent pas à la harpe — instrument classique des harmonies musicales — mais à la cithare et au luth, instruments « modernes », très répandus en Europe occidentale par les musiciens pèlerins du moyen âge et largement diffusés au temps de la Renaissance. Le groupe des deux s'isole donc de la représentation, comme une insertion contemporaine dans un paysage classique. E. Wind³² remarque la manière dont « l'idée de juxtaposer des mortels habillés à des nus transcendants » est typique pour la peinture des *cassoni* et se développera par la suite surtout dans la culture nordique, avec Giorgione (*Le Concert champêtre*) et Titien (*Vénus et le joueur d'orgue*) (fig. 15).³³ Le plan idéal des nus se trouve ici en rapport particulier avec les musiciens, lequel mérite à être déchiffré. La scène de la danse « dépend » du son de la cithare et du luth, de même que les personnages du premier plan se trouvent sous le regard des deux. Toute la trame de l'image semble de la sorte créée par la chanson des musiciens. L'allégorie est

jouée et récitée par les deux personnages : l'image — de laquelle ils font eux-même partie — est leur propre création.

La musique en ce cas ne nous apparaît pas encore investie de tous les attributs de la cosmologie et de l'esthétique de la Renaissance. Elle garde néanmoins une signification importante : la chanson est à l'origine de la forme, de l'image, suivant un vers célèbre du « Paradis » dantesque :

« E come suona al collo della
 cetra
 prende sua forma ... » etc. ...
 (Il Paradiso, xx, 22-23)

Le caractère d'« illustration » de l'Allégorie I se dessine ainsi comme la conséquence logique de sa genèse. L'image visualise la chanson — une sorte de « canzone da ballo » improvisée par les musiciens. Si la structure de l'Allégorie II est calquée sur la trame des représentations sacrées, l'Allégorie I nous paraît suivre le rythme d'un spectacle à caractère plus « populaire », d'une *festa* spontanée. Par conséquent le rôle des deux musiciens peut être mis en rapport avec l'un des personnages clefs de la représentation théâtrale renaissante : *il festaiuolo*.

Il s'agit d'un des personnages détachés du chœur, « narrant » le spectacle : ils récitent le prologue, et s'en vont ensuite occuper une place dans un coin de la scène, où assis ils interviennent de temps à autres avec des explications³⁴.

La difficulté de déchiffrer le sous-titre de l'image semble engendrée par le caractère local de la fête. Les deux musiciens sont vraisemblablement des improvisateurs ou — selon l'expression d'un document ferrarais du XV^e siècle — : « coloro che dicevano in rima ad improvviso »³⁵. C'est toujours de la culture ferraraise que provient l'exemple pictural le plus rapproché : une œuvre tardive d'Ercole de'Roberti (autour de 1490) intitulée *Le Concert*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (fig. 9).

Ainsi déchiffrée, la « figure » des musiciens³⁶ est cependant plurivalente. Partant de la multiplicité de ses significations il est possible de reconstituer l'ambiguïté du programme de l'ensemble. Si nous rapportons leur groupe à



Fig. 9. — Ercole de'Roberti, *Le Concert*, vers 1490, Londres, National Gallery.



Fig. 10. — Piero della Francesca, *La Natività*, vers 1470, Londres, National Gallery.

celui du second plan il y a des indications suffisamment claires, capables de prouver qu'il s'agit d'une *canzone da ballo*. Mais rapportée aux personnages mystérieux du premier plan, les implications s'amplifient davantage, devenant plus labiles. L'attention des musiciens se dirige vers les deux nus couchés et vers « l'enfant posé à même le sol ». En faisant appel aux modèles iconographiques antérieurs ou contemporains nous y découvrons une possible *interpretatio christiana*. On arrive ainsi à une corrélation avec l'Allégorie II, anticipant une autre « figure », celle en forme peut-être le « centre hypothétique »³⁷; celle de l'enfant. Si l'Allégorie II comporte des allusions à la scène de la « Circoncision » la première évoque la « Nativité », avec des rappels à l'Ancien Testament.

Dans la troisième division de la « cantoria » de Lucca della Robbia, deux joueurs de cithare illustrent le psaume 150 :

150(151) : « Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo. Laudate eum in cymbalis benesonantibus, laudate eum in cymbalis jubilationis... »

Les Psaumes abondent en versets similaires :

70(71) : « ...Deus psallam tibi in cithara... »
146(147) : « Praecinte Domino in confessione: psallite Deo nostro in cithara »

Tout comme l'Allégorie II, la première suppose un certain caractère de « fête chrétienne ». Elle implique des détails iconographiques de la « Nativité » : « l'enfant posé à même le sol », qui apparaît en Italie par l'intermédiaire du nord (il a dû être introduit avec le triptyque Portinari, de Hugo van der Goes), mais se répand assez vite, ainsi que le témoigne l'adaptation qu'en fait Piero della Francesca (et il n'est pas le seul) dans la « Nativité » de Londres (fig. 10). Les deux anges porteurs de luths trouvent dans la peinture de Piero une correspondance assez claire dans le genre antique avec les musiciens de l'Allégorie I.

Le groupe des musiciens réunit de la sorte au moins trois sources iconographiques : l'une dans le genre antique,

une autre biblique et une troisième « réelle ». C'est au point de jonction de ces trois modèles possibles que doit être recherchée la signification de la présence des musiciens dans l'ensemble de l'Allégorie. Elle-même obtiendra ainsi un contour puisque le déchiffrement d'une seule composante entraîne l'explication du contexte tout entier.

Ce sont les musiciens qui créent la trame allégorique, les poètes dont l'imagination engendre l'allégorie. Son aspect « réel » est souligné par le fait qu'elle figure une scène de fête populaire dans le genre mythologique à substrat chrétien. On connaît les mises en scène, des *fiesta* ou des *canzoni da ballo* à la cour de Florence. Pierre Francastel, qui demeure le partisan le plus fidèle du lien entre l'image allégorique renaissante et les épisodes réels de « théâtre » occasionnel, souligne le caractère complexe de ces représentations : « les *canzoni da ballo* ont été mises à la mode par Lorenzo, pour servir réellement dans des cérémonies populaires, qui n'étaient pas des fêtes quelconques, improvisées mais des rites où nous savons, du reste, quelle place la musique jouait également »³⁸.

Fête populaire et rite sont par conséquent irrévocablement intriqués. Le point de départ peut être la « fête centrale » du calendrier chrétien, la « Nativité », ayant toutefois perdu son caractère sacré car les principales motivations ont été moulées dans une forme d'inspiration classique. L'Allégorie I, centrée de toute évidence sur la figure de l'enfant, paraît tendre de la sorte vers une généralisation archétypale de l'événement du Nouveau Testament jusqu'à en couvrir les significations les plus larges : la naissance en tant que renouvellement symbolique de la nature.

c) *Puer natus est nobis*

Vouloir chercher le joint entre le motif chrétien de la « naissance de l'enfant » et les implications antiques des rites du renouvellement de la nature, nous oblige évidemment à diriger notre attention vers la célèbre églogue de Virgile si ardemment commentée tout le long du moyen âge et de la Renaissance³⁹. La IV^e *Bucolique* de Virgile renferme toute une tradition

mythique, ayant trait au « divin enfant » et à « l'âge d'or », tradition qui, en fin de compte, entrera également dans le processus de genèse de la mythologie chrétienne.

Plusieurs coïncidences précises justifient notre hypothèse que l'auteur ou l'inspirateur de la première allégorie a connu (d'une manière médiate ou directe) le texte virgilien :

« Siccellides Musae, paulo majora canamus ;
Non omnes arbusta juvant humilisque myricae ;
Si canimus silvas, silvae sint consule dignae,
Ultima Cumaei venit jam carminis aetas ;
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;
Jam nova progenies caelo demittitur alto » etc.

Nonobstant, l'Allégorie I ne saurait être interprétée comme une illustration fidèle de Virgile. Ce qui nous semble évident dans ces coïncidences c'est plutôt la volonté de l'artiste de reconstituer un substrat classique pour le mythe chrétien, d'en chercher les permanences culturelles, au-delà de l'enveloppe dogmatique du moyen âge.

En nous limitant à l'interprétation biblique, le lien entre l'Allégorie I et l'Allégorie II se dessine sans difficulté en tenant compte de la succession obligatoire du calendrier ecclésiastique. À la « Nativité » correspond l'épisode de la consécration par la circoncision⁴⁰. Le choix tombant sur l'« histoire du divin enfant » n'est pas dépourvu d'intérêt. La naissance a lieu le 25 décembre — solstice d'hiver. La fête coïncide avec l'événement de la naissance annuelle du soleil⁴¹, de plus elle se superpose à une fête de grand retentissement dans le monde antique : les saturnales romaines.

La « Circoncision » a lieu 8 jours après la « Nativité », le 1^{er} janvier, donc au début du calendrier. Ainsi sont soulignés deux ordres temporels différents ; l'un cosmique, naturel, de la perpétuelle régénération de l'univers, l'autre humain, historique, culturel (l'Allégorie II). La « Circoncision » n'inaugure pas un cycle cosmique, comme la « Nativité », mais un cycle historique. À l'origine la circoncision était un rite d'initiation pubertaire mais dans les interprétations de la théologie médiévale elle devient une préfiguration de la « Passion » : c'est pour la première fois qu'est versé le sang de la Flagellation et de la Crucification.

La figure de l'enfant posé même le sol est familière — comme nous venons de le voir — à l'iconographie de la « Nativité » au Quattrocento. Elle plonge ses racines dans la mythologie italique et se retrouve plus tard, dans toute croyance rattachée à un type de civilisation agraire. Ovide raconte dans le dernier livre des *Métamorphoses* la croyance étrusque dans la naissance directement de la terre d'un enfant divin. « Les gens du pays l'ont nommé Tages — écrit le poète —, qui le premier a appris au peuple étrusque à prévoir les événements à venir »⁴². Les historiens des religions ont maintes fois remarqué les significations de ce premier lien entre l'enfant et la terre. Mircea Eliade⁴³ note la survivance du motif en Italie jusque dans les temps modernes.

Afin de ne pas trop nous éloigner de l'objet de notre analyse, rappelons que les deux œuvres étudiées sont des panneaux de *cassoni*. Leur signification ne saurait être déchiffrée sans faire appel à l'événement de la vie sociale auquel ils étaient destinés : le mariage, la fondation d'une nouvelle famille. Partant de cette prémisse, l'artiste figurera inévitablement une scène comportant des significations se rattachant à l'événement, sans tenir compte de leur ambiguïté.

Dans la première des Allégories, l'irradiation de la figure de l'enfant s'étend sur l'ensemble de la composition et en précise la signification. Si les deux figures du premier plan représentent les parents (ou les futurs parents) l'allégorie toute entière n'est que l'allégorie du mariage, élevée au niveau mythologique et comportant d'innombrables implications. C'est l'image d'une cérémonie hiérogamique que nous offre la noce. Elle est, selon Mircea Eliade, « à la fois cosmogonie et biogamie, à la fois création de l'Univers et création de la vie ». Le caractère de « mythogème » de l'enfant posé à même le sol devient dès lors plus claire. « Pour naître ou pour mourir, pour entrer dans la famille vivante ou dans la famille ancestrale, il y a un seuil commun, la Terre natale »⁴⁴.

La figure de l'enfant vue par les perspectives psychologiques de la mythologie permet un surplus de clarté : l'enfant est un symbole unificateur. Il

opère une *coincidentia oppositorum*, il est un symbole de l'harmonie et de la totalité. « Comme la solution d'un conflit — commente Jung — par l'union des contrastes est d'importance vitale, et est également souhaitée par la conscience, un pressentiment de cette création pleine de signification arrive à percer. C'est de là que naît le caractère mystérieux de l'enfant. Un contenu important, mais non reconnu, exerce toujours un effet fascinant, secret, sur la conscience. La figure nouvelle est un Tout en devenir, elle est sur la voie du Tout, du moins pour autant que, par sa « totalité », elle dépasse la conscience déchirée par les contrastes, et se montre plus complète qu'elle. C'est pourquoi tous les « symboles naissants » ont un sens de salut »⁴⁵.

Dans ce sens, la figure de l'enfant de l'Allégorie I incorpore aussi la signification christologique, même si elle n'en est pas l'unique, ni la plus importante. En essayant de décanter les formes historiques de l'archétype du « divin enfant » nous pourrions voir dans notre exemple une adoption ou une réminiscence de la divinité grecque de l'*Éros Protheurythmos*. L'enfant-dieu signifiait chez les anciens l'organisation rythmique et musicale de l'Entité. Kerényi y voit une dominante spécifique de la pensée mythologique : « un lien entre mère, enfant et musique qui remonte au monde originel »⁴⁶. Pour le microcosme allégorique l'observation peut avoir une importance capitale. Elle réunit étroitement toutes les significations disparates des « figures ».

d) La danse

La danse du second plan (fig. 1) comprend huit personnages; conçus sur le schéma typique des trois Grâces ou des neuf Muses (fig. 3). Le thème des trois Grâces, surtout, connaît au Quattrocento une étonnante diffusion dans toute l'Italie centrale : le groupe symbolise aussi bien Vénus, déesse de l'amour, que le « cercle spirituel » de l'Univers⁴⁷. Chez Gafurius, le groupe des Grâces devient « une sorte d'idéogramme, un hiéroglyphe de l'univers « harmonique » du cosmos musical »⁴⁸. Vers 1500, avec le progrès enregistré par les études cosmologiques d'avant

Copernic, nous assistons à l'éprouvage conceptuel de la théorie musicale dont l'attention est portée moins sur le premier intervalle — la tierce — que sur l'octave. À présent « l'octave désigne un cercle parfait et le prototype de la beauté pure »⁴⁹. Ainsi, les figures du fond offrent non seulement l'explication de l'événement extraordinaire auquel nous assistons mais lui confèrent aussi la signification la plus importante. Elles fournissent un sigle de l'octave sur la base de l'ancien schéma ternaire des Grâces et expliquent le nouveau type d'harmonie instauré par *Éros Protheurythmos*. L'accord majeur à trois sons (les harmoniques 1, 3, 5) est remplacé par la totalité de l'octave où s'accroît l'importance fondamentale de la sous-dominante et de la dominante.

La théorie de la danse développée au Quattrocento consacre un type nouveau, celui qu'on a coutume d'appeler *bassa danza*. De récentes études⁵⁰ ont démontré l'importance de la *bassa danza* comme modèle de mouvement harmonieux offert aux arts visuels. Guglielmo Ebreo, actif dans la seconde moitié du siècle, envisageait la théorie de la danse justement dans le sens du mouvement harmonique parfait (fig. 8) : « La vertu de la danse est dans le fait qu'elle est une action démonstrative du mouvement spirituel en conformité avec les consonances mesurées et parfaites d'une harmonie qui descend agréablement à travers le sens de l'ouïe dans les parties intellectuelles de l'âme; c'est là que naissent certains mouvements délicats lesquels — comme s'ils étaient enchaînés contre leur nature — luttent pour se libérer et se manifestent dans des mouvements visibles »⁵¹.

Cette théorie de la danse apparaît déjà dans le néoplatonisme florentin. Voici comment elle est formulée par André Chastel⁵², en partant des textes de Ficino : « L'image d'un cercle harmonieux et animé, d'une ronde et d'une danse se retrouvera dans les fables, pour désigner, ce qu'il y a de plus parfait dans l'Univers⁵³, le mouvement de cieus si doux et si soutenu. Le même schéma convient à l'activité de l'âme, puisque sa fonction est de soumettre peu à peu à l'harmonie tous les éléments matériels : la danse, l'agitation

rythmique des membres, est l'imitation quasi liturgique de la loi supérieure, que signifient la ronde des Grâces, le Chœur de Muses » (fig. 8).

Les récentes études d'anthropologie structurale nous fournissent de nouveaux éclaircissements concernant la signification archéologique de la musique et de la danse. G. Durand⁵⁴ considère la musique « une vaste méta-érotique », un symbole du rite et de l'harmonie sexuelle. C'est encore lui qui observe que « la danse rituelle joue toujours un rôle prépondérant dans les cérémonies solennelles et cycliques qui ont pour but d'assurer la fécondité et surtout la pérennité du groupe social dans le temps (...). La danse a la double mission d'instaurer, par la répétition cyclique de la célébration et par son rythme, la fructueuse continuité de la société. Rituel magique de la fécondité, mais symbole de l'unité à travers le rythme — ainsi apparaît la danse... »

Érotique et musicale, l'Allégorie I n'acquiert sa plénitude que mise en rapport avec l'Allégorie II.

e) *Eros. Pietas et Caritas*

Là encore c'est l'enfant (fig. 20) qui semble représenter le centre hypothétique. En cherchant les fondements d'une *interpretatio christiana* nous avons trouvé l'évocation de la « Circoncision » confondue le plus souvent avec la « Présentation au Temple ». Cette dernière n'est racontée que dans l'Évangile de Saint Luc (2, 22—40) :

« Et postquam impleti sunt dies purgationis eius secundum legem Moysi, tulerunt illum in Ierusalem, ut sisterent eum Domino, sicut scriptum est in lege Domini: Quia omne masculinum aperis vulvam, sanctum Domino vocabitur, et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini per turturum, aut duos pullos columbarum. Et ecce homo erat in Ierusalem, cui nomen Simeon, et homo iste iustus, et timoratus, expectans consolationem Israel, et Spiritus sanctus erat in eo. Et responsum acceperat a Spiritu sancto, non visurum se mortem, nisi prius videret Christum Domini. Et venit in spiritu in templum. Et cum inducerent puerum Iesum parentes eius, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo: et ipse accepit eum in ulnas suas, et benedixit Deum, et dixit :

„Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace: Quia viderunt oculi mei salutare tuum, Quod parasti ante faciem omnium populorum. Lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel”.

Et erat pater eius et mater mirantes super his, quae dicebantur de illo. Et benedixit illis Simeon, et dixit ad Mariam matrem eius Ecce positus est hic in ruinam, et in resurrectionem multorum in Israel; et in signum, cui contradicetur: et tuam ipsius animam pertransibit gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitationes. Et erat Anna prophetissa, filia Phannuel, de tribu Aser: haec processerat in diebus multis, et vixerat cum viro suo annis septem a virginitate sua. Et haec Vidua usque ad annos octoginta quattuor quae non discedebat de templo, ieiuniis, et obsecrationibus serviens nocte, ac die. Et haec, ipsa hora superveniens, confitebatur Domino et loquebatur de illo omnibus, qui expectabant redemptionem Israel.

De même que la « Nativité » se superpose à la principale fête agraire des Romains, les Saturnales, la « Présentation au Temple » est la survivance d'un ancien rite lustral païen: la *catharsis*, célébrée pour chasser l'esprit des ténèbres. La Grèce classique rattachait le rite à l'enlèvement de Proserpine et aux recherches de Déméter, tandis que chez les Romains elle devient l'une des fêtes agraires les plus importantes, consacrée à la déesse Cérès: Les Ambarvales⁵⁵.

Au nom de ces antécédents, la scène de la « Présentation », mise en rapport avec celle de la « Circoncision », garde son caractère d'événement initiatique lié au « mythogème » du dieu (ou de la déesse) qui meurt, pour ressusciter par la suite, en assurant la continuité des cycles naturels, de la vie en général et — en l'occurrence — de la « rédemption »⁵⁶.

En tant que prédestination et préfiguration de la mort salvatrice, l'Allégorie II s'oppose nettement à l'Allégorie I, dédiée à la naissance. « Les symboles de la mort initiatique et de la renaissance — note Mircea Eliade — sont toujours complémentaires »⁵⁷.

Ces éléments de symbole initiatique apparaissent aussi dans l'Allégorie I, mais leurs implications diffèrent de celles de l'Allégorie II. On distingue dans l'histoire des religions plusieurs types d'initiation. Le premier comprend « les rituels collectifs par lesquels s'effectuent le passage de l'adolescence à l'âge adulte »⁵⁸. Parmi les plus importantes manifestations de ce type il y a le mariage en tant que sacrement, mystère à travers lequel on atteint à un nouveau degré de l'existence. C'est là que nous croyons pouvoir discerner le caractère de fête initiatique païenne

de l'Allégorie I. Le sommeil des protagonistes du premier plan n'est pas dépourvu de signification. Le sommeil est un état voisin de la mort qui assure la transition d'un état à l'autre, la re-naissance. L'imagination mythologique de l'Humanisme a une prédilection pour ce thème⁵⁹.

L'Allégorie II nous propose une signification tout à fait différente. Selon Mircea Eliade, c'est un autre type d'initiation qui donne les traits de « la vocation mystique, c'est-à-dire <...> la vocation de l'„homme médecin”... L'une des notes spécifiques de cette troisième catégorie consiste dans l'importance assumée par l'expérience personnelle. D'une façon générale on pourrait dire que ceux qui se soumettent aux épreuves propres à cette troisième catégorie d'initiation sont destinés — qu'ils le veulent ou non — à participer à une expérience religieuse plus intense que celle accessible au reste de la communauté »⁶⁰.

En ce sens, la « Circoncision » et la « Présentation au Temple » symbolisant « le retour du néophyte dans la zone du sacré, impliquent la mort de la condition profane, donc la mort de l'enfance. On meurt pour une certaine existence afin de pénétrer dans une autre »⁶¹. C'est cette mort-ci que pleurent les *putti* de l'Allégorie II, antithèse voulue avec la danse de l'Allégorie I⁶².

L'interprétation biblique est allusive dans le cas de l'Allégorie II.

Aussi ce qui importe n'est pas tellement l'interprétation correcte de l'iconographie que la signification générale de l'Allégorie. La généralisation symbolique des séquences chrétiennes entraîne la généralisation du noyau significatif vers une mythologie des anciens dogmes.

En tant qu'image nuptiale les deux allégories sont centrées sur le thème de l'amour. Mais si l'on décèle dans la première un dépassement du thème chrétien vers les significations générales d'un possible *Éros Protheurhythmos*, dans la seconde, la généralisation mythologique suggère le destin de l'*Éros* thaumaturge, chez qui le sens de l'amour est chiffré en tant que *Pietas* et *Charitas*.

f. *Nuditas virtualis* — *Nuditas criminalis*

Arrivés à ce point, la signification allégorique du « diptyque » gagne de plus en plus en clarté, quoique beaucoup de figures sont encore à déchiffrer⁶³. Ce n'est que la découverte du texte ayant inspiré l'allégorie qui permettrait l'identification de chaque personnage mais, comme il s'agit d'une simple *canzone da ballo* ou d'une *impresa* orale et improvisée, les chances en sont minimales. Dans l'absence de ce texte, toute reconstitution qui prétend obtenir une superposition parfaite avec l'image est dangereuse, car le procédé utilisé ici, typique pour l'imagination mythologique de la Renaissance, est — selon l'expression de Panofsky — la pseudomorphose : « certains types de la Renaissance furent chargés d'une signification qui, malgré leur apparence toute classique, n'avait aucun précédent dans leurs prototypes classiques, bien qu'elle eût été fréquemment esquissée dans la littérature classique »⁶⁴. Une identification exacte de chaque figure de la danse de l'Allégorie I ou du cortège de l'Allégorie II ne saurait se passer du texte contemporain illustré. Celui-ci était sans doute indiqué ou suggéré, en tant qu'incursion discursive, dans le cadre de l'image même, par les deux petites plaques, aujourd'hui malheureusement indéchiffrables.

En l'absence de ce texte l'acte d'interprétation ne peut s'élaborer qu'à l'aide d'un essai de reconstitution des significations des figures les plus importantes. Ainsi la présence des deux nus couchés de l'Allégorie I demeure inexplicable ; selon nous ces personnages correspondent aux deux nus (les seuls d'ailleurs) ceints de feuilles de vigne figurés dans l'Allégorie II.

Le motif des nus de la première allégorie d'une nombreuse série de représentations similaires, assez fréquentes dans la peinture des *cassoni*⁶⁵ et connus sous le nom conventionnel de « Paris et Hélène » (figs 11—14). En essayant d'établir le rôle de ce *topos* des *cassoni* nous verrons s'éclaircir la structure de ces types d'allégories, étroitement liés à la vie sociale de la Renaissance. Il a été en principe établi qu'« on ne peut pas invoquer une „indépendance” de la tradition des *cassoni* par rapport

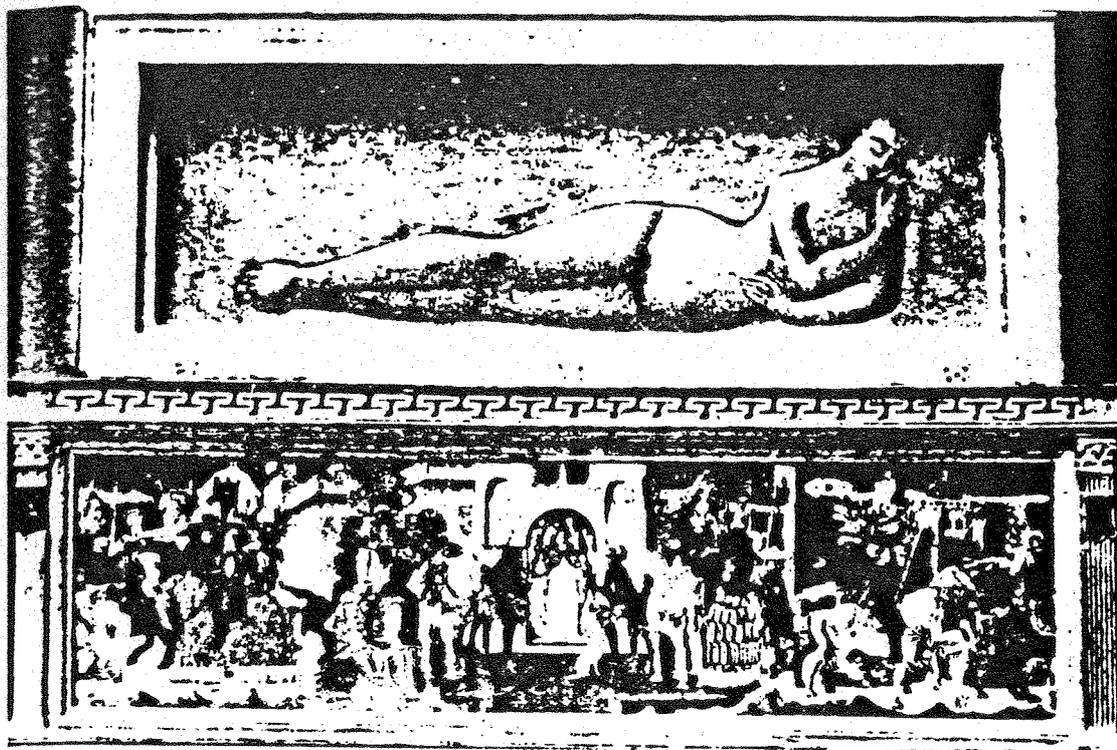


Fig. 11. — Appollonio di Giovanni, Cassone.



Fig. 12. — Appollonio di Giovanni, Cassone.

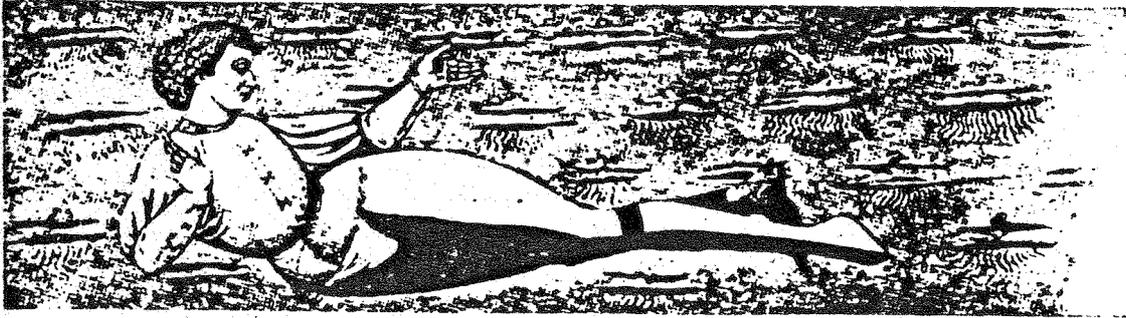


Fig. 13. — Maître anonyme, Cassone, XV^e siècle, Collection Earl of Crawford and Balcarres.



Fig. 14. — Maître anonyme, XV^e siècle, Collection Earl of Crawford and Balcarres.

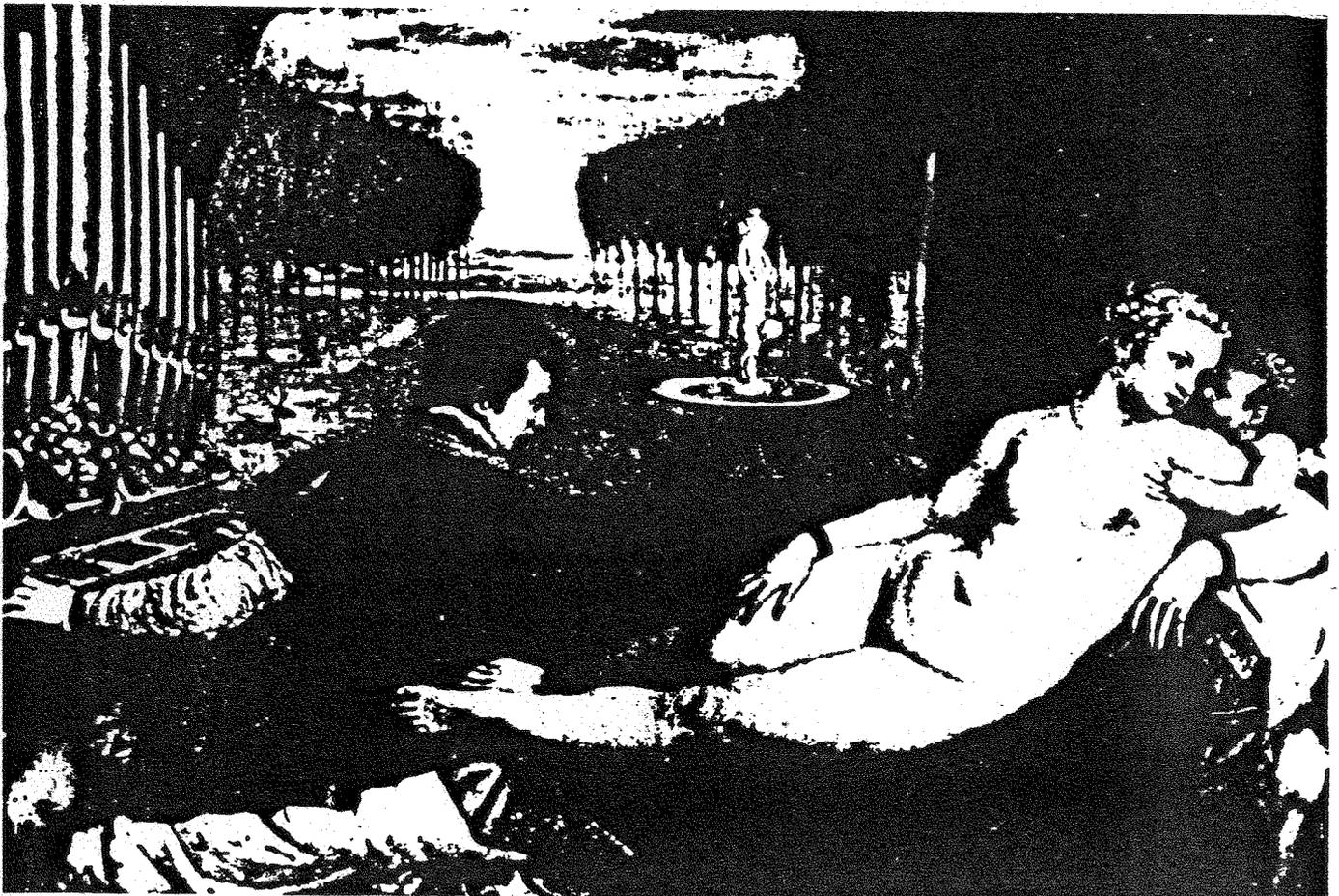


Fig. 15. — Tiziano Vecellio, *Vénus avec un joueur d'orgue*, XVI^e siècle, Madrid, Prado.

Fig. 16. — Piero di Cosimo, *Vénus et Mars*, XV^e siècle, Berlin — Dahlem, Staatliche Museen.



aux œuvres de l'art monumental »⁶⁶, c'est-à-dire qu'un même mécanisme allégorique opère aussi bien dans la décoration occasionnelle que dans les grands cycles à programme de la décoration renaissante (figs 15, 16). Le fait est sans doute vrai et n'exclut pas pour autant la possibilité que des décorations ayant trait à des événements de la vie civile fissent allusion, par leur signification allégorique, à l'événement même. Il s'agit là, probablement, de l'un des traits les plus notables de l'interférence entre l'espace culturel complexe, raffiné, érudit de l'humanisme, et celui des croyances et des pratiques populaires ainsi que des événements de la vie sociale.

C'est, peut-être, Marsilio Ficino⁶⁷ qui a introduit dans la culture des cours princières la vieille croyance selon laquelle un nouveau-né est affecté par les images mentales de ses parents au moment de la conception et par la suite de sa mère durant la gestation. La croyance trouve son fondement dans la Bible, dans un passage parabolique du livre de la *Genèse* (30, 37-42) :

« Tollens ergo Jacob virgos populeas virides, et amygdalinas, et ex platanis, ex parte decorticavit eas; detractisque corticibus, in his, quae spoliante fuerant, candor apparuit; illa vero quae interfuerant, viridia permanserunt, atque in hunc modum color effectus est varius.

Posuitque eas in canalibus, ubi effudebatur uque, ut cum venisset greges ad bibendum, ante oculos haberent virgas, et in aspectu earum conceperent ».

Nous revenons ainsi dans l'ambiance archaïque des croyances ayant trait à la fertilité. Leur actualisation en pleine époque de la Renaissance et surtout dans la décoration des *cassoni* n'est pas due au hasard. Les allégories nuptiales devaient évidemment contenir

les allusions les plus directes, mais aussi les plus liées à la culture, au jeune couple, à l'union par le mariage.

Le fait a été clairement noté par Gombrich que nous prenons la liberté de citer *in extenso* : « Cette signification intime est évidente dans les peintures des couvercles des *cassoni* lesquels représentent les corps idéals d'un jeune homme et d'une jeune femme, appelés parfois „Paris et Hélène”. Quel autre but pourrait avoir l'étalage de ces exemplaires de beauté devant les yeux de la mariée, sinon de déterminer par une heureuse magie la naissance d'un bel héritier ? La croyance selon laquelle les images contemplées pendant la grossesse pourraient avoir une influence sur l'enfant est universelle. Dans la société florentine du Quattrocento cette croyance dans l'« effet des images » fond peu à peu avec les croyances astrologiques et philosophiques concernant l'efficacité d'une semblable influence à distance. Autrement dit, dans ces images cohabitent la « splendeur » et la « signification ».

Dans le cas des peintures des *cassoni* l'exigence des humanistes, en conformité avec laquelle les sujets devaient être « remarquables » était à moitié satisfaite par la tradition populaire, qui nécessitait un thème à la mesure de l'heureux événement. En outre, un *cassone* n'était pas seulement un meuble gaiement décoré : commande et livraison faisaient partie des coutumes de mariage chez les florentins éduqués. Aussi, devait-il être conçu comme une source de vœux de bonheur, voire d'heureuses prédestinations »⁶⁸.

« Dépouillées », pareillement aux branches « de peuplier, d'amandier et de platane » de Jacob, les deux personnages

du premier plan deviennent une image idéale et symbolique. Le motif du nu idéal trouvera un terrain propice de développement dans la culture nord-italienne. *Le concert champêtre* de Giorgione en est peut-être l'un des exemples les plus célèbres. E. Wind remarque à propos de ce tableau que « les nymphes, qui se distinguent des musiciens par l'absence des vêtements, doivent être reconnues comme des « présence divines »... Le même motif sera développé aussi dans la peinture de Titien qui dans *l'Amour sacré et l'Amour profane* n'hésite pas à représenter la figure de l'« éros céleste » nue alors que celle de l'« éros humain » est richement vêtue »⁶⁹.

Le déchiffrement de la signification des nus figurés dans l'Allégorie I doit être en relation avec l'ambiance paradisiaque dans laquelle baigne l'image. Ce n'est que de cette manière que, outre la signification « pratique » impliquée dans la représentation de « Paris et Hélène », on pourra saisir le sens caché de l'absence totale de la notion de « péché », donc l'idéalisation, au-delà de tout dogme, du symbole de la noce. C'est l'atmosphère de la libre pensée humaniste laquelle, nonobstant l'admiration pour les classiques, s'avérait soucieuse de ne pas offenser l'autorité de l'église, qui a permis cette interprétation, clairement exprimée dans l'Allégorie II. La première nous représente la chute en tant que « nuditas virtualis », état de l'âge d'or, tandis que la seconde introduit parmi les figures plus ou moins vêtues, deux nus ceints de feuille de vigne. Ceux-ci gardent leur caractère de « pseudomorphose », suggérant des divinités agrestes descendues au cœur même du « psychodrame initiatique ». La conscience de la nudité introduit cependant la notion de culpabilité et relie ces évocations aux figures d'Adam et d'Ève. Le substrat christologique de la représentation de l'Éros Thaumaturge, trouve ainsi sa justification dans l'existence d'une « nuditas criminalis » et, partant, du péché des « ancêtres de l'humanité ».

Les immixtions classiques sont extrêmement complexes. La Nativité contaminée par les Saturnales et la Circoncision-Présentation au Temple contaminée par les Ambarvales opposent,

une fois de plus, les significations des deux allégories, en déviant l'antithèse sur le plan de l'opposition temps anté-historique — temps historique. Le Paradis en tant que « empire de Saturne » avant l'expulsion s'oppose — en tant que « âge d'or » — au cycle historique : l'âge d'argent, du bronze, du fer. Dans le commentaire humaniste des *Métamorphoses* d'Ovide on considérait le rapport Adam-Saturne comme une préfiguration biblique de la cosmologie païenne et comme allégorie de la « chute ». Dans la herméneutique du commentaire humaniste, le stade de l'innocence du « paradisus voluptatis » équivaut à la condition anhistorique saturnienne de l'« âge d'or » vers lequel envoie, irrévocablement, aussi la quatrième Bucolique de Virgile :

« Aurea prima sata est aetas, quae, vindice nullo,
Sponte sua, sine lege, fidem rectumque colebat.
Poena metusquae aberant; nec verba minacia fixo
Aere legebantur, nec supplex turba timebat
Judicis ora sui, sed erant vindice tuti
Nondum caesa suis, peregrinum ut viserat orbem.
Montibus in liquidas pinus descenderat undas.
Nullaque mortales, praeter sua, litora norant.
Nondum praecipites cingebat oppida fossae;
Non galeae, non ensis erant; sine militis usu
Mollia securae peragebant otia gentes.
Ipsa quoque immunis, rastrisque intacta, nec ullis
Saucia vomeribus, per se dabat omnis tellus;
Contentique cibis nullo cogente creatis,
Arbuteos fetus montanaeque fraga legebant,
Cornaque, et in duris haerentia mora rubetis.
Et quae deciderant patula Jovis arbore glandes.
Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
Mulcebat zephyri natos sine semine flores.
Mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
Nec renovatus ager gravidis canebat aristis;
Flumina jam lactis, jam flumina nectaris ibant,
Flavaeque de viridi stillabant ilice mella », etc.⁷⁰.

C'est ainsi que l'« âge d'argent » de Jupiter devient le premier âge historique proprement dit. Le Péché et le Travail expiatoire apparaissent pour la première fois, ainsi que le besoin de la Rédemption. Au règne solaire mythique suit une temporalité « réelle » dans la succession chrétienne du solstice du 25 décembre (la Nativité) et de la Circoncision du 1^{er} janvier.

Selon les exigences de l'époque l'Allégorie II se justifiait par la contemplation et le déchiffrement de la part de ceux auxquels on destinait les *caissoni* : les jeunes mariés. Le « dyptique » n'oppose pas le « Bon augure » au « Mauvais augure », ni le paganisme au christianisme, mais plutôt le destin païen au destin chrétien. Les deux allégories



Fig. 17. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*,
6 tall.

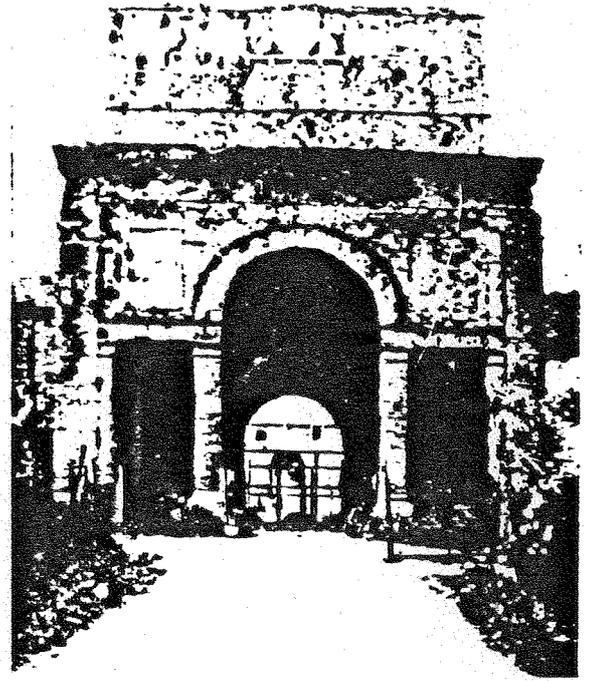


Fig. 18. — Entrée principale de la ville Belfiore, XV^e
siècle, Ferrare.

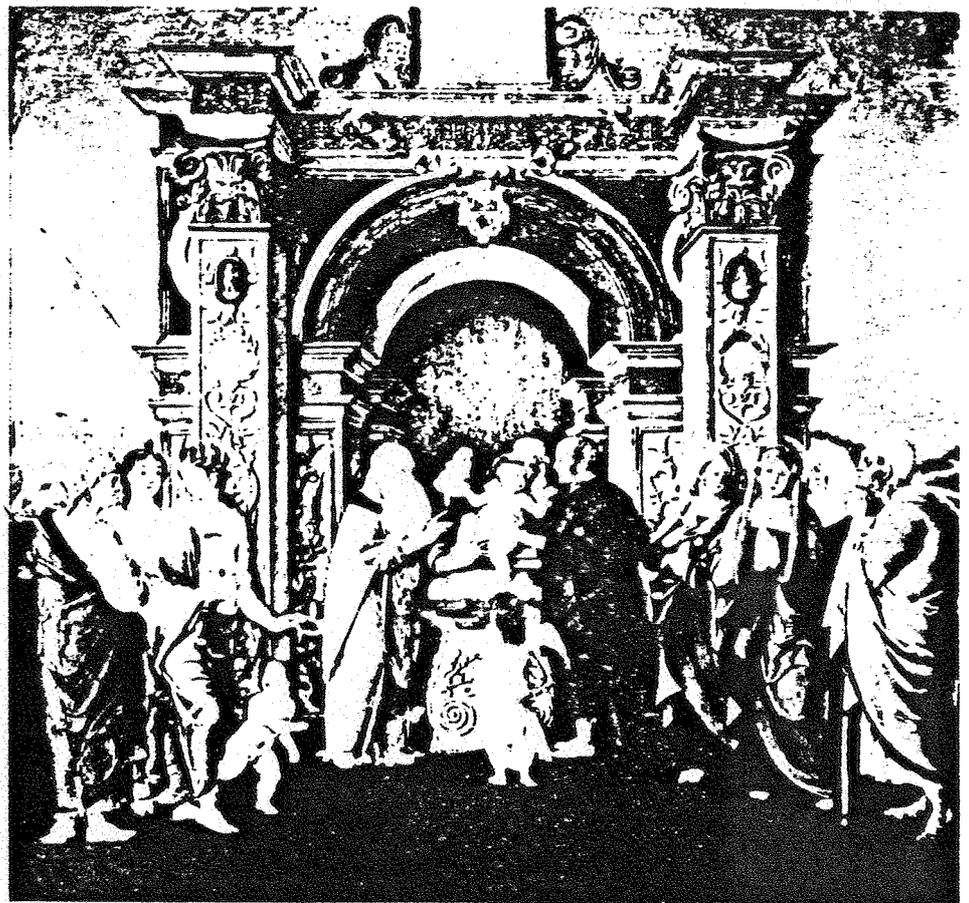


Fig. 19. — Gian Francesco Maineri,
La Circoncision, vers 1485 — 1490,
Turin, Biblioteca Reale.



Fig. 20. — Gian Francesco Maineri, *Allégorie II (Amor Dei)*, détail.



Fig. 21. — Domenico Panetti, *La Vierge avec l'Enfant et les Saints Jérôme et Catherine d'Alexandrie*, XV^e siècle, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie.



Fig. 22. — Domenico Ghirlandaio, *L'imposition du nom à Saint Jean* (étude pour les fresques du Chœur de Santa Maria à Florence), XV^e siècle, Londres, British Museum.



Fig. 23. — Gian Francesco Malneri, *Le Sacrifice pater.* vers 1485–1490, Newbury (Berks). Collection Gathorne Hardy.



Fig. 24. — Giovanni Bellini, *La Présentation de Jésus au Temple*, vers 1460–1464, Venise, Galleria Querini Stampalia.

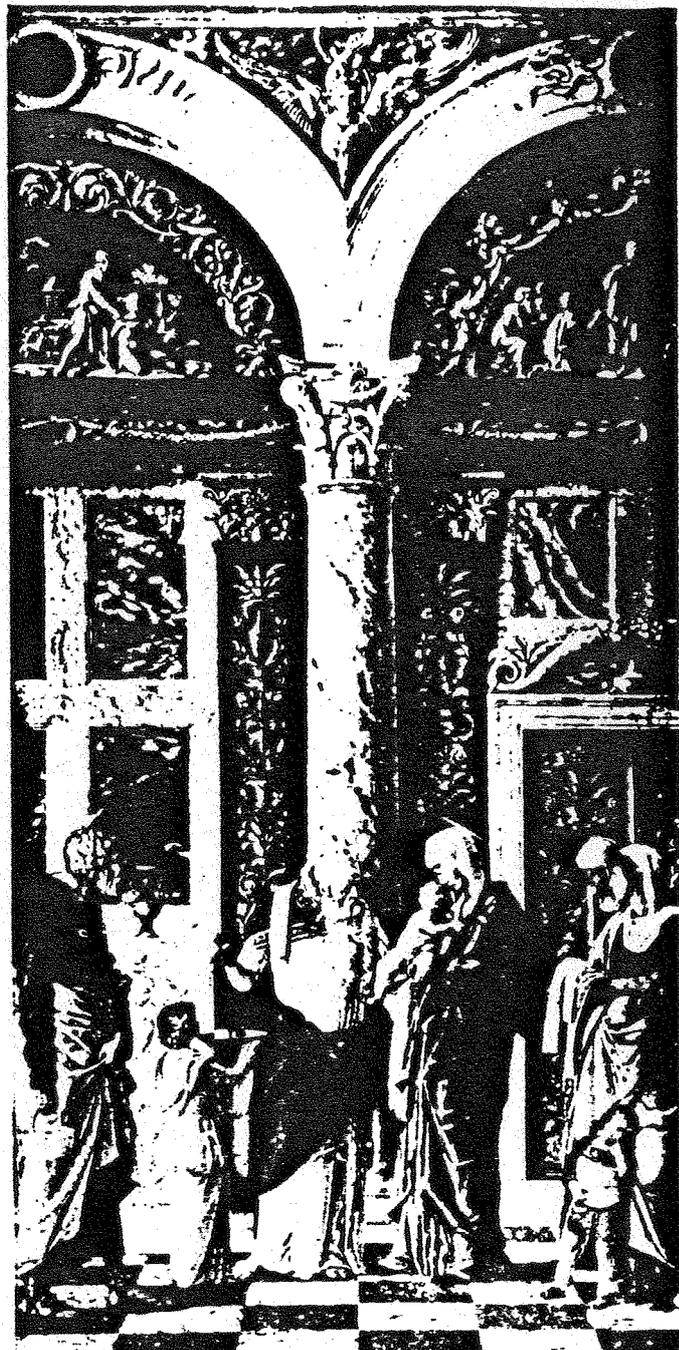


Fig. 25. — Andrea Mantegna, *Le triptyque Médicis*, détail (*La Circoncision* ou *La Présentation de Jésus au Temple*), XV^e siècle, Florence, Offices.

ne comportent que des allusions et des vœux de « bonheur et de prospérité », à cette différence près que le programme des *cassoni* se propose de rappeler l'existence, outre celle d'un *Eros Proth-eurythmos*, d'un héros de la souffrance d'un *Amor Dei* qui ne saurait être oublié. Ce *memento*, face à la vision paradisiaque de la première allégorie, ne pouvait jouer un autre rôle que celui de mettre en garde les jeunes époux contre un « hédonisme érotique ». C'est de cette manière que le rôle *civil* et social du mariage se consomme — et c'est là, selon nous, la morale finale des *cassoni* — dans l'équilibre entre la propriété, la fécondité et la conscience du sacrifice. C'est en ce sens, croyons-nous, que devrait être corrigé le titre des deux œuvres.

III. NOTES SUR LA CULTURE FERRARAISE DU QUATROCENTO. ENTRE DE POLITIA LITTERARIA ET DE TRIUMPHIS RELIGIONIS

C'est de cette manière que nous avons réussi, du moins en partie, à retrouver les significations impliquées dans la structure de l'image. Le repliement du signifié sur le signe nous a contraints à un *excursus* d'érudition obligatoire qui nous a permis de faire appel aux modèles les plus apparentés. La zone culturelle parcourue est assez étendue : de la Florence des Médicis à la Venise vers 1500, avec leurs propres modalités d'assimilation des symboles culturels. Nous nous sommes également assumé le risque d'une tentative d'établir la trame culturelle des significations, lesquelles, néanmoins, en ce point, nous paraissent insuffisantes pour réussir une rigoureuse localisation des deux œuvres. « Il bello significato » pouvait être, évidemment, l'invention du commanditaire⁷¹, d'un érudit local ou d'un poète et non pas la contribution directe de l'artiste. En ce cas, nous ne pouvons préciser des nous et des lieux qu'en fonction d'une jonction possible entre l'ambiance culturelle de la signification et celle du signe pictural. Mais il nous semble nécessaire de détacher quelques conclusions de la lecture des allégories.

Selon nous, dans le symbolisme de notre « diptyque » trois filons seraient

réunis : le premier d'un caractère mythologique classique et érudit, le second bucolique et arcadien, le troisième dogmatique. Aucun centre de la Renaissance italienne ne réunit aussi étroitement ces trois filons que la Ferrare des ducs d'Este, dans l'ambiance de laquelle les œuvres ont été placées par Busuioceanu⁷².

En déchiffrant le symbolisme des images, nous avons fait — incidemment — appel à l'atmosphère artistique liée au mécénat de la famille d'Este; aux opinions d'Isabelle d'Este-Gonzague sur l'art, aux improvisateurs et aux poètes ferrarais. Cependant, c'est la culture florentine qui a servi de base à nos références, même si l'aide d'un Mantegna ou d'un Giorgione, venus du Nord, ne nous a pas fait défaut. La Ferrare de Lionello d'Este (1441—1450), offre une image des plus complexes quant à certains aspects de l'ambiance culturelle qui se laisse surprendre dans les œuvres étudiées. Des débats d'ordre esthétiques, tels que le dialogue *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio, et la tendance, telle qu'elle apparaît dans le programme du *Studiolo* de Lionello, à émuler Florence, requièrent une attention particulière.

Le *Studiolo* de la Villa Belfiore⁷³ se trouve en rivalité ouverte (ce qui n'exclut pas, mais bien au contraire implique, un complexe provincial) avec la Villa de Carreggi. Cette dernière, affirme un chercheur moderne, « devait être l'un des centres de la vie spirituelle ferraraise, où se réunissaient les humanistes, versés dans la culture gréco-latine, les philosophes, les hommes politiques. Ils y discutaient des problèmes philosophiques, philologiques, mythologiques, esthétiques et, dans cet échange d'idées, un rôle très important revenait aux problèmes politiques et aux théories de l'État »⁷⁴. Le programme de la décoration était l'œuvre d'un humaniste de Vérone, Guarino. Y sont représentées les neuf muses, réinterprétées quant à leur signification selon l'esprit de l'époque : Erato est la protectrice du mariage et devient Vénus, Terpsichore établit les lois de la danse et de la grâce des mouvements, pendant la célébration des sacrifices offerts aux dieux (TERPSICHORE SALTANDI NORMAS EDIDIT MOTUSQUE PE-

DUM IN DEORUM SACRIFICIIS FREQUENTER USITATOS), Polymnie devient Cérès et veille sur la fertilité des champs, Calliope est initiée dans les secrets de la philosophie et de la théologie, etc.

Le décor, qui n'existe plus, aurait pu peut-être aider à éclaircir les allégories étudiées, surtout l'Allégorie I.

Le marquis Lionello avait une riche bibliothèque où les principales œuvres de l'antiquité figuraient dans de multiples éditions, enrichies de commentaires humanistes ⁷⁵.

C'est dans cette atmosphère que Angelo Decembrio place son *Dialogue sur l'art* et c'est là qu'apparaît le signe souverain et obsédant de Florence. Le voyage à Ferrare, de 1436, y avait sans doute laissé des traces profondes.

Le *Dialogue* ⁷⁶ s'organise autour du problème de la prééminence de la littérature sur la peinture. Il ne nous semble pas sans intérêt de rappeler ici la réponse de l'humaniste Guarino de Vérone, l'inspirateur du programme de Belfiore, à ce problème : à l'éloge de la prééminence de la littérature sur la peinture, fait par Lionello, Guarino répond : « Ast alii sunt inquit utroque politiae genere freti : cum tamen ad unum intendant : eruditionis et cognoscendi cupiditatis incitamentum pictura scripturaque quam idcirco graeci latini pariter uno saepe vocabulo scripturam appellare : uti copiose modo Leonello memorante cognovimus, cum de poetarum et pictorum ingeniis eandem fere rationem demonstraret » ⁷⁷.

Ce qui semble convaincre Lionello :

« Tum Leonellus interdixit Nerupe Caesarum ego vultus non minus singulari quodam admiratione alreis numis inspiciendo delectari soleo... : quam eorum staturas uti Suetonii vel aliorum scriptis contemplari quod intellectus solo percipitur » ⁷⁸.

On arrive donc, au cours de ce dialogue, à reprendre la théorie du concept formulée par Horace « poema pictura tacitum », propice au développement de l'allégorie.

L'influence d'Alberti devient sensible surtout lorsque Angelo Decembrio aborde des thèmes de représentation, comme serait celui du nu ⁷⁹ : « Ideoque dearum Minervae Veneris ac Nympharum velata parte signa interdum ipso transmicante

velamento : ut saepe mimillarum vel umbilici at cluniam elatiores locos interscas. Parte nuda prorsus constare perspexitis ».

Il nous semble que ces brèves considérations sur la mentalité artistique ferraraise dans la première moitié du Quattrocento définissent assez clairement l'ambiance classicisante qui pourrait bien devenir l'argument initial des œuvres étudiées.

Pour ce qui est du filon arcadien de la culture ferraraise, il est évident surtout dans la littérature. Les vers des rhapsodes vagants, des improvisateurs sont en grande partie propres au duché agricole de Ferrare et donneront toute leur mesure au Cinquecento, avec l'*A-minta* du Tasse et avec le *Pastor-fido* de Giovanni Battista Guarini ⁸⁰.

La troisième tendance du message de la décoration des *cassoni*, celle dogmatique-religieuse, nous paraît plus complexe.

La première époque d'or de la peinture ferraraise, représentée par les fresques de Schifanoia, montrait une extrême liberté d'idées à l'égard de l'église. Sous le règne du duc Borso (1450—1471) la culture florentine pénètre plus profondément à Ferrare. Le mariage de Galeotto della Mirandola, frère de Pico, avec Bianca d'Este nous semble comme un symbole de l'alliance politique et surtout culturelle entre les deux cités. L'astrologie arabe et celle hindoue y trouve un terrain illimité ⁸¹. Les nuances moralisatrices de l'Allégorie II nous font cependant penser à un changement d'atmosphère, par exemple à des rapports plus étroits entre la décoration laïque et l'autorité religieuse, et surtout à un changement de mentalité. Aussi devons-nous atteindre l'époque du règne d'Ercole I d'Este (1471—1505) pour en trouver l'explication.

Les documents de l'époque nous présentent Ercole passionément épris du théâtre et de la musique ⁸². Lors des cérémonies de son mariage avec Éléonore d'Aragon, en 1473, des fêtes seront organisées « véritables mystères à contenu ecclésiastique mêlées à des pantomimes mythiques » : ... « on voyait Orphée charmant les bêtes sauvages, Persée et Andromède, Cérès dans un char attelé de dragons, Bacchus et Ariane traînés par des panthères ; puis l'édu-

cation d'Achille; ensuite un ballet dansé par les amants célèbres de l'antiquité et par une troupe de nymphes, lequel divertissement fut interrompu par l'invasion d'une bande de centaures qu'Hercule vainquit et mit en fuite »⁸³.

Cependant, des traits du goût d'Ercole d'Este ne font que renforcer les tendances de la culture ferraraise de la première moitié du siècle. Ce qui allait changer le caractère de son mécénat sera le résultat de la réaction religieuse de l'époque et, en premier lieu, l'épisode Savonarole⁸⁴.

Dans sa violente réaction contre la culture d'inspiration antique et épicurienne de Florence, Savonarole trouve dans le duc Ercole un allié précieux. Leur correspondance est parfaitement éloquente en ce sens : « Tanto è il desiderio mio che la S. V. viva come un perfetto cristiano » écrivait au duc le moine. En 1496 il lui envoie *Simplicitate christianae vitae* et vient à Ferrare (sa ville natale). À son tour, le duc lui fait part de son intention d'introduire dans toute la contrée « un rigoroso costume »⁸⁵.

Une empreinte dévote plus accentuée se fait sentir dans toute la peinture ferraraise de l'époque, ce qui donne peut-être raison à Roberto Longhi lorsqu'il qualifie les artistes de cette période de « pittori bigotti »⁸⁶. Nos allégories semblent se ressentir du choc causé par le dogmatisme de Savonarole qui agissait avec force aussi dans le domaine de la création artistique. Le moine prêchait que toute chambre à coucher d'un bon chrétien devait être munie d'une peinture rappelant sans cesse la passion et la mort du Christ⁸⁷. Sa conception esthétique est un pas en arrière vers le moyen âge : la peinture est une bible des illettrés, des thèmes honnêtes et profondément dévots doivent remplacer l'art immoral de l'hédonisme florentin, etc. Pendant sa brève domination à Florence il intervient promptement dans les manifestations sociales de la ville : sans supprimer, par exemple, le carnaval, il le transforme — ce qui nous semble extrêmement significatif — en une fête de la pénitence et de la prière⁸⁸.

Le substrat culturel des deux peintures nous conduit ainsi à pousser notre

recherche plus loin, aux abords de 1500. Les deux allégories ne sauraient être expliquées uniquement par l'esprit classique humaniste de l'art à l'époque de Lionello d'Este. Ni la manie « païenne », astrologique, zodiacale qui imprime sa physionomie singulière au plus grand ensemble décoratif — Schifanoia — n'est à même de déchiffrer en entier les œuvres que nous étudions. Le problème de l'« augure » n'est que l'un de ceux qui semblent être impliqués dans la trame des allégories de Bucarest et — ce qui est encore plus important — le problème est résolu par l'opposition de deux concepts antagoniques. Ce n'est qu'avec le règne du duc Ercole qu'apparaît, à côté de la tradition mythologique et de celle zodiacale, l'élément de dévotion sous son aspect le plus accentué. Quel que fut le rôle de Savonarole dans la formation de cette conception de l'art, le fait que le caractère moral imprimé à présent à l'art se complique est un fait indiscutable : « Sul finire del Quattrocento — écrivait R. Longhi — vediamo all'opera pittori il cui fare tiene di un singolare estetismo bigotto e va complicando gli argomenti piu semplici dell' devozione, di giunte episcopodiche e di filigrane ornamentali »⁸⁹.

Nous sommes aujourd'hui en possession d'un document de l'époque d'une importance capitale pour l'étude de l'ambiance culturelle ferraraise autour de 1500. Il s'agit de *De triumphis religionis ad illustrissimum principem Herculam Estensem Ferrariae Salutem* de Giovanni Sabadino degli Arienti, œuvre récemment publiée par Werner I. Gundersheimer⁹⁰. L'étude de ce document nous permettra de suivre, pas à pas, la reconstitution littéraire de l'atmosphère ferraraise du temps d'Ercole et — évidemment — de l'époque à laquelle furent conçues et peintes les œuvres du Musée d'Art de Bucarest. Le texte nous sera d'une aide précieuse grâce aussi au fait qu'il nous offre un témoignage clair sur la peinture allégorique de Ferrare, insuffisamment connue de nos jours par suite de la destruction des principaux cycles. Ainsi s'explique aussi pourquoi dans l'analyse des sources iconologiques des deux œuvres nous n'ayons pu invoquer qu'assez rarement des exemples suggestifs ferrarais et que

nous nous sommes dirigés forcément vers la culture florentine, puis vers celle de Venise. L'abondance des idées contenues dans la peinture allégorique et mythologique ferraraise nous apparaît ainsi dans tout son éclat grâce à la description des cycles de Belfiore et Belriguardo, due à Sabadino.

Sabadino degli Arienti — ainsi que l'a justement remarqué Gundersheimer⁹¹ — est une source de premier ordre lorsqu'il évoque l'aspect réel de Ferrare. Au V^e chapitre, qui est aussi le plus étendu de son œuvre (*De triumpho e dignità della magnificentia, in cui se ricorda le nuptie ducale et la gloria deli edificati templi e deli palaci, zardini e acrescimento della bella città de Ferrare*), nous trouvons la plus riche description d'un jardin paradisiaque. Le jardin, séjour préféré de la duchesse Éléonore et de sa suite, était probablement situé quelque part entre Castel Vecchio et Castel Nuovo. En voici la description de Sabadino :

« Sotto scilientio passeremo el brolo delli vaghi arbori pendenti in delectevole prato, producenti ali congrui tempi saporosi fructi, existendo molti arborselli de bussi intorno, alevati artificiosamente in diverse maniere, che non sia poca leticia agli occhi con la vaghecia del bel fonte scaturiente in alto aqua chiara, che al tempor estivo renfresca le belle herbe. Ma alquanto del iocundissimo zardino de questo castello narreremo, perche certo pare loco celeste... Se li vede ciresi maraschi, pruni de varie sorte, piri, persichi, avelani, muniachi, et altri arbori de delicati fructi, e erboselli de alquanto palido bussio, alevati con egregia arte e similitudine che con penello da optimo pictore se potesse pore, infra quali sono adamaschini rosai. Li sono alti cypressi belli savini et lauri et spessissimi gelsimini come l'erera, li grossi olmi; sono le pariete del zardino con rimirini, a alto dequelle che ascendeno con gratiosa bellezza ale gabiate ferree delle iocunde optime uve. In una altra parte, li sono pomi granati, che deli suoi delicati fructi erano arichi, propinquandosi della sua maturita... »⁹².

Il est impossible de ne pas remarquer la structure parallèle de la description littéraire et de la représentation plastique. Cette concordance vient renforcer la thèse déjà formulée par Pierre Francastel, selon laquelle la peinture du Quattrocento serait grandement redevable, en ce qui concerne l'organisation de l'image, au contact avec les espaces réels qui expriment le goût du temps. C'est surtout le dernier passage de la feuille 38 v., qui offre les allusions les plus suggestives, donnant raison à la supposition que pour la représentation

graphique du jardin notre peinture s'est inspirée d'un coin précis du lieu de plaisance préféré par la cour d'Este (« Gelsimini come erere », « pomi granati che deli suoi delicati fructi erano carichi... »). Les concordances deviennent encore plus évidentes dès que Sabadino nous décrit l'agréable oisiveté de la suite d'Éléonore d'Aragon dans le jardin plus haut décrit :

« La tua Serenissima Madama conjuncta, queste zardino molto honorava, gustando la sua felicitate con le sue donzelle al caldo tempo che, disolte le strette maniche e levati de capo li candidissimi valli, sedendo or sotto li arborselli et or in altro loco sopra l'herbe et or sotto il bel paviglione, prendeva la recente aura. In questo tempo anchora molta audientia dava, che certo era una beatitudine... Ale volte, in solacia per volonta de tanta Madonna, li sonavano lieti instrumenti e l'aere s'empiva de amorosi canti, sino che sopravveniva la nocte, mostrando le stelle la loro luce. Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso, che è infinita e senzia computatione, che li cantanti ucelli sono li angeli cum loro organati, che magnificano con divine note la deitate eterna et orando per te per le tue bone opere, religiosissimo Principe »⁹³.

Cette fois-ci, même les personnages de l'Allégorie I semblent directement inspirés par l'évocation («...le sue donzelle al caldo tempo che, disolte le strette maniche e levati de corpo li candidissimi velli», etc., et «li sonavano lieti instrumenti e l'aere s'empiva de amorosi canti... »)⁹⁴.

Plus surprenante mais point due au hasard, étant donné les connotations, fréquentes à l'époque, de tout *locus amoenus*, s'avère le fait de comparer le jardin au paradis (« Questo felicissimo zardino ne fa pensare la delicia de quello del regno del Paradiso... »), comparaison qui fait partie de la structure même des idées de l'Allégorie I.

En continuant à parcourir l'ouvrage de Sabadino il n'y a presque plus raison de nous étonner de ce que, après la description du lieu de plaisance, suit, conformément à une structure claire du texte, celle des églises bâties par Ercole I. La double direction du mécénat du duc y est accentuée avec beaucoup d'insistance : vers le lieu de plaisance du palais et du jardin et vers l'édifice sacré. Cette dualité est en fait la même que celle choisie — certes, pas d'une façon fortuite — par l'auteur des allégories du musée de Bucarest. L'édifice de culte apparaît près du *locus amoenus* comme une compensation

obligatoire et de ce point nous sommes tentés par une autre hypothèse qui viendrait compléter celle concernant la possibilité d'un modèle réel comme c'est le cas de la première allégorie : il s'agit d'un modèle possible de l'édifice d'aspect classique de l'Allégorie II. Il nous semble que l'exemple le plus rapproché, datant de l'époque d'Ercole I, serait l'entrée du palais de *Belriguardo* (figs 17, 18), tout en n'oubliant pas que, telle qu'elle nous apparaît actuellement, cette entrée ne garde que de vagues similitudes avec la représentation peinte. Voici cependant que là encore, Sabadino vient à notre secours : nous apprenons de son texte qu'à l'origine l'entrée était flanquée de quatre colonnes dont il ne reste plus trace : « li è la magna porta del palazzo, avanti la quale gli è uno coperto de pietra cotta voltato sopra quatro colonne, due de pietra cotta alato la porta e due di marmo bianco verso il ponte... »⁹⁵.

En ajoutant mentalement les colonnes qui font défaut à l'entrée de *Belriguardo* (fig. 19) nous aurons fait un pas — voire un pas important — vers l'identification d'une source possible de l'Allégorie II. Quoi qu'il en soit, il n'est plus nécessaire de supposer, comme on l'a fait⁹⁶, un voyage de l'auteur à Rome, pour voir l'Arc de Constantin. Le modèle ferrarais était, croyons-nous, suffisant.

Mais ce qui avant tout, nous semble digne à être retenu, est la figure intellectuelle d'Ercole et de sa « magnificence » évoquée par Sabadino. Le prince est soumis à une option obligatoire : il doit choisir entre deux voies : « una apertissima e piena di piaceri e voluptate (...) L'altra via angusta, laboriosa e de solitudine piena, senza dilecti e piaceri ». Le fragment dans lequel Sabadino évoque la figure symbolique d'Hercule, le patron mythique du prince de Ferrare, mérite d'être cité en entier :

« Del quale Hercule legiamo che ala sua adolescente aetate due vie proposte furono : una apertissima e piena de piaceri e voluptate, che dalli gioveni non se cognoscono per essere fragili e caduci e con etate partirsi, che è una esca al gusto dolce e rea ala salute. L'altra via angusta, laboriosa e de solitudine piena, senza dilecti e piaceri, salvo poi nelo exito iucunditate et gloria promeata, et non senza prudentia et divino presidio e non per fatale dispositione e benignità di cieli,

Il quali ne influiscono bona e mala fortuna secondo il astronomi iudicii »⁹⁷.

Cette dualité confère à la culture de l'époque une structure antithétique. L'épicurisme et le moralisme chrétien trouvent un reflet incontestable dans la conception iconographique des deux allégories. Sabadino insiste maintes fois sur le fait que la solution de ce dualisme se trouve dans l'actualisation des principes religieux chrétiens. Dans sa vision, Ercole I est, tour à tour : « religiosissimo principe », « prudentissimo et pietoso principe », « principe beato », « christianissimo principe »⁹⁸, tandis que Ferrare apparaît comme un nouveau foyer des vertus chrétiennes : « ...ogni giorno de tanta beatitudine la nostra città si ciba... ».

En parlant des grands cycles ferrarais, Sabadino remarque avec acuité leur structure duale : ceux-ci sont conçus en tant que « morali et amorosi exempli »⁹⁹, mais l'attribut le plus fréquent dans l'estimation d'une œuvre d'art est à présent « morali », quoique cette « moralité » peut s'appliquer à un thème classique ainsi que cela se passe dans l'Allégorie II. Sabadino écrit : « Non hai anchora magnificentissimo principe signor duca mio, perdonato a spesa grande in fare morale representationi come se facevano in le sene e theatri deli Romani principi »¹⁰⁰.

Tous ces éléments seraient amplement suffisants pour situer avec certitude les deux allégories de Bucarest dans le milieu culturel ferrarais contemporain d'Ercole I d'Este. Mais voici que le texte de Sabadino degli Arienti nous conduit encore plus loin, en nous offrant le dernier argument des œuvres : il s'agit d'une méditation autour de la « Fortune », de la destinée païenne et de la destinée chrétienne.

L'œuvre intellectuelle d'Ercole I est selon Sabadino, une œuvre dictée par les cieux : « Di che a tante tue opere non terrene ma celeste in la tua reverendissima senectute possiamo indicare haverti Dio benignissimo predestinato »¹⁰¹. L'éditeur note à juste raison, la singularité du concept de « prédestination » dans ce contexte : « The use of the word „predestinato” is of some interest. Naturally, Sabadino did not use this word in the sense

in which it came to be used by Protestant theologians, or even by humanist philosophers like Valla. What Sabadino seems to me to be saying is that god has chosen, or predestined Ercole to play a particular kind of role, namely that of the truly Christian prince, as evidence by his philanthropy, prudence, magnificence, and the other canonical princely virtues. There may be a suggestion here of divine right, but not of a church invisible »¹⁰².

La figure d'Ercole apparaît nettement calquée sur le modèle du héros destiné (voire même : « prédestiné ») à des actions grandioses. C'est là qu'entre en jeu la notion complexe de « Fortuna » à laquelle Sabadino dédie tout un chapitre, intitulé : *De triumpho dela conditione de fortuna et per che modo et via sotto quella si iace*. Le problème du sort, de la destinée humaine, avait été l'une des préoccupations favorites de la culture ferraraise du Quattrocento. Lionello d'Este s'adressait avec prédilection aux solutions zodiacales, abordant parfois le problème avec une bien étrange obstination : « À la cour des d'Este l'astrologie occupait une place importante — note Aby Warburg — ; de Lionello d'Este on racontait par exemple qu'il portait, à l'instar des anciens mages arabes, pour les sept jours de la semaine des habits correspondant aux couleurs des sept planètes. Pietro Bono Avogaro et un certain Carlo da Sangiorgio étaient arrivés à scruter l'avenir jusque par le truchement de la géomancie, ce dernier rejeton dégénéré de l'antique divination »¹⁰³.

Au cours des décennies suivantes nous assistons à l'élaboration du programme classique-arabe-hindou du zodiaque de Schifanoia, « la più completa testimonianza della demonologia astrologica che il XV secolo ci abbia lasciato » selon l'avis d'un chercheur¹⁰⁴, dû, probablement, à Pelegriano Prisciano, qui sera aussi l'astrologue conseiller d'Éléonore d'Aragon. Le courant astrologique prolongera donc son existence jusque vers les dernières décades du siècle, au temps d'Ercole I¹⁰⁵. Nous croyons être dans le juste en soutenant l'hypothèse selon laquelle à l'époque d'Ercole — « religiosissimo principe » — a lieu une sorte de « révolu-

tion culturelle de palais » — due peut-être toujours à l'influence de Savonarole¹⁰⁷. Éléonore, l'épouse d'Ercole (morte en 1493), semble attirée par la tradition païenne : elle est en correspondance avec l'astrologue Prisciani, met en scène des fêtes paradisiaques païennes dans les jardins de Belfiore et Belriguardo, fait décorer ses chambres avec des scènes sibyllines et allégoriques¹⁰⁷. Ercole construit des églises. On l'appelle le « christianissimo », et le « pietissimo ». Quant au mécénat artistique, c'est lui qui protège les *pittori bigotti* : Gian Francesco Maineri, Panetti, etc.¹⁰⁸. La culture artistique des dernières années du Quattrocento respire encore l'air païen des siècles antérieurs, tout en aspirant vers la pureté d'une idéologie chrétienne.

Rien ne saurait être plus éloquent en ce sens, que la dispute autour de la Fortune. La position de Sabadino degli Arienti est celle d'Ercole et a un caractère polémique. Mais polémique contre qui ?

Au X^e chapitre de *De triumphis religionis* on voit apparaître le motif de la roue de la Fortune :

« Ma li sapienti non temono, armati de celeste rasono, il voltare di questa rota, ala per religione virtuosamente repignano. Quando pur alcuna volta non possano causa da procella orire, che poi sperando in sua ineffabile clementia, in la fortuna governa la nava, revocandola presto in mare de tranquillitate e riposo <...> Ma lo ignorante vulgo non guarda discernere la virtu dala ignorantia, censendo lo insapiente savio perchè quello ha conseguito la tale prodeza, e dannano el sapiente come internazionale, censori deli celesti archani e secreti <...> la religione è uno clypeo et uno scudo ali fieri colpi della iniqua fortuna <...> Perchè chi vole vera fortuna consequire, spera in Dio, la cui deità è la vera dea Fortuna, la salute et le vere victoria <...> Ella è la volunta della mente divina, che fa con esso teco il tuo stato felice et concordia e pace deli toi amantissimi populi mediante la tua religione <...> caciando e diaboliche superstitione per observantia del divino culto del summo principe signor Christo nostro salvatore »¹⁰⁹.

Nous sommes contraints de citer aussi le commentaire de Gundersheimer, d'une éloquence particulière, par la clarté avec laquelle il accentue le texte : « It may at first seem puzzling that Sabadino chose to include a separate book on fortune in a work that concentrates so heavily on the Christian princely virtues. Indeed, he heightens our sense of surprise by

beginning this book with classical image of fortune's wheel. However, his motive soon becomes clear as he moves on to make a distinction between the "gentile" idea of fortune, which he dismisses as "Ignorantia" and a later, Christian view of the limits of fortune in human affairs"¹⁰.

Dans les allégories de Bucarest on vise justement la réaction déguisée en habits classiques, d'un esprit chrétien en contre-offensive. Il est difficile cependant d'y distinguer avec clarté un triomphe de la Fortune chrétienne sur la Fortune païenne. Le substrat astrologique et mythologique du type de Schifanoia est encore puissant. Le goût du commanditaire — selon toute probabilité un courtisan de l'entourage de la famille d'Este — se ressent en quelque sorte des suites de la révolution des *Piagnoni*. Mais il n'offre pas de solutions. Les deux allégories posent le problème (dans les termes de la culture ferraraise du XV^e siècle) du destin de l'enfant nouveau-né, sans toutefois le résoudre, ni dans l'esprit des penchants d'Éléonore pour l'astrologie, ni dans celui piétiste d'Ercole. Une solution dépasserait l'intérêt d'une

peinture de circonstance, faite pour célébrer, comme dans notre cas, un mariage ou bien la naissance d'un héritier.

De tous ces éléments il résulte clairement que la localisation culturelle des œuvres est de quelques décennies plus récente. Il faut par conséquent abandonner l'hypothèse de la paternité proposée par Al. Busuioceanu (Ercole de Roberti) et placer l'œuvre vers la dernière décade du XV^e siècle, l'époque de l'activité à Ferrare des peintres d'Ercole I d'Este : Gian Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini et d'autres.

En quittant l'étude des significations culturelles pour nous tourner vers l'éloquence de la forme artistique nous trouverons enfin le vrai nom de l'auteur : Gian Francesco Maineri¹¹, l'artiste le plus important de l'époque d'Ercole I, *pictore egregio*, ainsi que le recommandait son patron dans une lettre adressée à Isabelle d'Este.

Mais le chemin qui mène à ce nom et une reconsidération de l'histoire formelle de ces deux allégories seront effectués, avec la rigueur nécessaire, dans une seconde partie de cette étude.

Notes

¹ Catalogue de la collection de tableaux de M. le Consul Général Bamberg exposée au profil de la Société Neerlandaise de bienfaisance à Bruxelles, Bruxelles, 1877; LÉO BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er}*. Catalogue raisonné, Paris — New York, 1898, p. 17—18.

² AL. BUSUIOCEANU, *Colecția regală de pictură*, in *Boabe de grâu*, III, 1932, 5, p. 133; idem, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola*, in *L'Arte*, juillet 1937, p. 161 sqq.; idem, *La Galerie de peintures de S.M. le roi Carol II de Roumanie, Écoles italiennes du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939, p. 28, 33.

³ C. L. RAGGHIANI, *Un ricorso ferrarese di Degas*, in *Musei Ferraresi*, I, 1971, p. 23—37.

⁴ Hypothèse mentionnée par A. TEODOSIU, *Catalogul Galeriei de artă universală, I, Pictură italiană*, Bucarest, 1974, p. 44.

⁵ Voir en ce sens E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Middlesex, 1967, surtout l'introduction "The Language of Mysteries", p. 1—16; JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance, Humanism and Art*, New York, 1961, p. 98, qui cite Ronsard : «... comment/ On doit peindre et cacher les fables proprement/ Et si bien déguiser la vérité des choses/D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses».

⁶ A. FLETCHER, *Allegoria: Teoria di un modo simbolico*, Rome, 1968.

⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁸ *Ibidem*, p. 20. Cette simple définition semble une actualisation de l'ancienne sentence qui apparaît chez Plutarque.

⁹ TZVETAN TODOROV, *Introducere în literatura fantastică*, Bucarest, 1973, p. 81—82.

¹⁰ TUDOR VIANU, *Estetica*, Bucarest, 1968, p. 84—85.

¹¹ « L'allégorie, ayant une structure superficielle surréaliste (dans le sens d'une rupture d'avec le référent, n.n.), suscite tout de suite chez le lecteur une réaction interprétative » (A. Fletcher, *op. cit.*, p. 100).

¹² Apud ANDRÉ CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1954, p. 144.

¹³ Cf. BENEDETTO GROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, X^e éd., Bari, 1958, p. 113.

¹⁴ Lettre publiée par W. BRAGHIROLI, in *Archivio Veneto*, XIII, 1877, p. 377.

¹⁵ E. WIND considère néanmoins Isabelle d'Este Gonzague « plutôt tyrannique » dans ses rapports avec les artistes de la cour de Mantoue (cf. E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods; A Study in Venetian Humanism*, Cambridge Mass., 1948, p. 17. Voir aussi PETER HIRSCHFELD, *Mäzene. Die Rolle des Auftragebers in der Kunst*, Berlin-Munich, 1968, p. 114—129.

¹⁶ A. CHASTEL (*op. cit.*, p. 141 sqq.) démontre l'importance de cette conception dans la culture florentine.

¹⁷ JAKOB BURCKHARDT, *Cultura Renasterit in Italia*, tome I, Bucarest, 1969, p. 307-310.

¹⁸ Cf. GIUSEPPE DE SANCTIS, *Istoria letteratura italiana*, Bucarest, 1965, p. 394-395; l'auteur juge avec une sévérité en grande partie justifiée l'engouement exagéré pour l'allégorie de la poésie du Quattrocento: «Le mystère dramatique est un avorton, un contenu sacré, qui ne parle plus à l'esprit et au cœur, étant dépourvu de tout élément sérieux et transformé par des gens cultivés en un simple jeu de l'imagination dans lequel les anges et les démons, le paradis et l'enfer sont tout aussi peu réels qu'Apollon, Diane et Pluton».

En ce qui concerne «le mystère figuratif» (l'expression appartient à E. WIND, *Pagan Mysteries...*, p. 6) et l'allégorie en tant que procédés de représentation, on constate une certaine hésitation quand il s'agit d'en tracer les limites. E. PANOFKY (*Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, p. 3 sqq.) fait une distinction (pas très convaincante) entre «stories» et «allegories». Pour certaines suggestions, pas dénuées d'importance, voir l'échange de lettres au sujet de l'allégorie dans la culture de la Renaissance, entre O. Brendel et U. Middeldorf, in *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 65-69.

¹⁹ On trouve des intuitions précieuses en ce sens dans le livre de PIERRE FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, Paris, 1970 (tout particulièrement au II^e chapitre, «Naissance d'un espace: mythes et géométries au Quattrocento», p. 133-189). Cependant nous ne saurions souscrire à toutes les thèses exposées dans l'ouvrage. Retenons dans ce contexte que la genèse même de l'allégorie dans le monde grec se trouve dans un procédé d'explication et de «salut» du mythe. La démarche allégorique a été comparée à celle étymologique. Voir M. Untersteiner, *La fisiologia del mito*, II^e éd., Florence, 1972, p. 257 sqq.

²⁰ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, tome II, Florence, 1968, p. 79.

²¹ Ici, de même que par la suite, nous utilisons le terme de «figure» (*figura-schemata*) dans le sens des théories de Quintilien (*L'Art oratoire*, II, 13, 9), adopté plus tard (avec les différences de rigueur) par le moyen âge et la Renaissance.

²² Pour ce qui est de la perspective, les choses sont très claires après la contribution de défricheur de PANOFKY. La forme symbolique, dans le sens employé par E. CASSIRER et ensuite de Panofsky, exclut tout risque de confusion entre allégorie et symbole. Pour une distinction rigoureuse, voir G. LUKÁCS (*Estetica*, tome II^e, Bucarest, 1974, p. 638-681) qui en traite sur la ligne Goethe-Hegel, et, évidemment, E. CASSIRER (*La Philosophie des formes symboliques*, 2, *La Pensée mythique*, Paris, 1973, p. 299-305), lequel souligne le rôle unificateur et centralisateur de la forme allégorique.

Dans cette lumière, la thèse de Pierre Francastel, à savoir que l'ensemble de la culture figurative de la Renaissance serait sous le signe du mythe — accusant de la sorte une mentalité de type magique, donc «primitif» de l'image —, doit être sérieusement circonscrite. La position de l'allégorie par rapport à la mythologie suit, croyons-nous, le mécanisme de la position de la perspective par rapport à la géométrie. La géométrie est une *forma mentis* de l'espace, tout comme la mythologie est une *forma mentis* de l'histoire. La perspective est la modalité figurative d'interprétation géométrique de l'espace, tandis que l'allégorie est la modalité figurative d'interprétation mythologique

de l'histoire. Dans la suite *nature-géométrie-perspective* et *histoire-mythe-allégorie*, seuls les derniers termes: la *perspective* et l'*allégorie* auront un rôle dans l'élaboration de l'image. La *géométrie* et la *mythologie* ou, en approfondissant, la *nature* et l'*histoire*, forment les degrés et la base sur laquelle s'érige la méditation de l'artiste de la Renaissance.

²³ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ JEAN-LOUIS SCHÉFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, 1969, p. 79.

²⁵ Le procédé est considéré par FLETCHER (*op. cit.*, p. 201-208) comme essentiel pour la mentalité allégorique. «La symétrie entre deux œuvres peut se baser sur un dualisme théologique, sur une ambivalence morale ou philosophique». «Le point crucial du problème d'interprétation critique, dans l'étude de l'allégorie, est le mode d'interpréter ce dualisme».

²⁶ ROSARIO ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milan, 1961, p. 160. Nous mentionnons aussi les observations de Pierre Francastel (*Realitatea figurativă. Elemente structurale de sociologie a artei*, Bucarest, 1972, p. 329), selon lesquelles «le thème du jardin et celui du sol parsemé de milliers de fleurs serait en rapport direct avec une immense série d'images antérieures... Le petit jardin campagnard (courtil) ou la résidence agréablement (paradis) figurent parmi les motifs préférés de toutes les écoles de peinture du XV^e siècles, non seulement en Italie mais dans tout l'Occident».

²⁷ E. R. CURTIUS, *Literatura europeană și evul mediu latin*, Bucarest, 1970, p. 230.

²⁸ Petronius, 131, apud E. R. CURTIUS, *loc. cit.*

²⁹ R. ASSUNTO, *op. cit.*, p. 160-163.

³⁰ Apud P. FRANCASTEL, *Realitatea figurativă...*, p. 369-370.

³¹ Les études de PIERRE FRANCASTEL dédiées à la Renaissance ont démontré l'importance du théâtre dans la formation de l'image plastique au temps de la Renaissance. Nous adoptons ce point de vue, important pour les œuvres ici étudiées, sans pour autant souscrire aux exagérations parfois flagrantes de Francastel.

³² E. WIND, *op. cit.*, p. 143, n. 7.

³³ Voir aussi E. PANOFKY, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, 1969, p. 121 sqq.

³⁴ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, tome I, II^e éd., Turin, 1891, p. 423. M. BAKANDALL (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, London-Oxford-New York, 1972) nous offre des exemples de l'assimilation dans la peinture de la figure de ce *festaiuolo*: *La Vierge à l'Enfant avec des saints* de FILIPPO LIPPI, à Uffizi, *La Visitation* de PIERO DI COSIMO, de Washington, *Le Baptême du Christ* de PIERO DELLA FRANCESCA, de Londres. Il attire l'attention aussi sur le passage du *Traité* d'ALBERTI qui dit: «il est à recommander de mettre dans l'image une figure pour tenir au courant et raconter ce qui se passe».

³⁵ Apud GIULIO BERTONI, *Il Cieco di Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XCIV, 1929, p. 271-278. Bertoni ajoute: «... fossero cananti di piazza, o verseggiatori più colti in volgare (o anche in latino), o musici, o buffoni».

³⁶ Pour le motif de la musique et celui des musiciens dans les arts figuratifs de la Renaissance voir les articles (qui nous ont fourni maintes suggestions) de E. WINTERNITZ, *Archeologia musicale del*

Rinascimento nel Parnasso di Raffaello, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII (1952-1954), p. 359 sqq.; *The Survival of the Kithara and the evolution of the English Cittern: a Study in Morphology*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, p. 222-229. Voir aussi E. PANOFKY, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, Bucarest, 1974, p. 228.

³⁷ L'expression appartient à NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 90.

³⁸ PIERRE FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 329.

³⁹ Fondamentale à cet égard reste l'étude de E. COMPARETTI, *Virgilio nel medioevo*, Florence 1937, à laquelle nous pouvons ajouter aussi l'article de H. MATTINGLY, *Virgil's Fourth Eclogue*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X, 1947, p. 14 sqq., important pour nous du fait qu'il démontre d'une manière plausible le caractère de *épithalame* de la bucolique virgilienne. Au sujet de l'intégration générale de ce motif dans la mentalité mythologique voir EDUARD NORDEN, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig-Berlin, 1924.

⁴⁰ L'Allégorie II contient aussi des éléments de la « Présentation au Temple ». Cependant, la « Circoncision » et la « Présentation » ont souvent fusionné dans l'iconographie occidentale. Voir DOROTHY C. SCHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in *The Art Bulletin*, 1946, n. XXVIII, p. 17-32; L. RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, II, *L'Iconographie de la Bible, Le Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 266 sqq.

⁴¹ Voir L. RÉAU (*op. cit.*, p. 214), qui ajoute : « Le Messie est en effet souvent comparé au Soleil : Il est le Soleil de la Nouvelle Loi ».

⁴² Ovidiu, *Metamorfozele*, Bucarest, 1972, p. 422.

⁴³ M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, 1957, p. 205-206. Voir aussi G. DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhitectură generală*, Bucarest, 1977, p. 292-293.

⁴⁴ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁵ C. G. JUNG, CH. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'Enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, 1968, p. 127.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁷ Voir E. WIND, *Pagan Mysteries ...*, p. 26 sqq.

⁴⁸ Voir A. CHASTEL, *L'Art et l'Humanisme ...*, p. 269.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 190. Voir également E. LOWINSKY, *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance*, in *Papers of the American Musicological Society*, 1941 (paru en 1946).

⁵⁰ Voir M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 78 sqq.

⁵¹ Apud M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 60 (GUGLIELMO EBREO PESARESE, *Trattato del Ballo*, autour de 1470, Bologne 1873, p. 7).

⁵² A. CHASTEL, *Marsile Ficino et l'art ...*, p. 146.

⁵³ ROBERT L. McGRATH, *The Dance as Pictorial Metaphor*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIX, 1977, p. 81-92; l'auteur démontre que dès l'antiquité la danse symbolisait « the divine harmony of the Universe ». Il parle aussi d'une *interpretatio christiana* du symbole, et l'illustre par une page de la *Topographia* de Cosmas Indicopleustes (ms. Vatican, gr. 699 fol. 63 v), et plus loin, dans l'exégèse hermétique, la musique et la danse sont reliées par le motif de la « naissance de l'enfant de Vénus » (p. 86).

⁵⁴ G. DURAND, *op. cit.*, p. 418-421.

⁵⁵ Voir L. RÉAU, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁶ Voir F. SAXL, *Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance*, in *Journal of the Warburg Institute*,

II, 1938-1939, p. 346-367 : « Pour la mentalité de la Renaissance la présentation du nouveau-né devant une divinité importante était du plus haut intérêt; cette idée, qui est commune à la pensée païenne et à celle chrétienne se développe dans le cadre d'une vénération vouée à une divinité qui contrôle toutes les forces productives de la nature ayant créé tant l'enfant que les fruits de la terre ».

⁵⁷ M. ELIADE, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, 1959, p. 85. C'est encore Eliade qui souligne aussi la continuité entre les mystères païens, les fêtes chrétiennes et celles mythologiques-religieuses de la Renaissance (*ibidem*, p. 241).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 22-23.

⁵⁹ PIERRE FRANCASTEL (*Realitatea figurativă ...*, p. 376) remarque le lien entre le thème du Paradis, et ceux du cortège, du sommeil et du rêve.

⁶⁰ M. ELIADE, *Naissances ...*, p. 22-23.

⁶¹ *Ibidem*, p. 52.

⁶² Au sujet des implications du motif de « L'Enfant qui pleure » voir J. SEZNEC, *Youth, Innocence and Death. Some notes on a Medalion on the Certosa of Pavia*, in *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, p. 298-303, and HORST W. JANSON, *The Putto with the Death's Head*, in *The Art Bulletin*, 1937, p. 425 sqq.

⁶³ Dans la première allégorie les personnages de la « danse » — nymphes et éphèbes — n'ont pas été déchiffrés, quoique nous pourrions indiquer, suivant les traces de F. H. GOMBRICH (*Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London-New York, 1972, p. 31-80), à propos du *Printemps* de Botticelli, des contaminations avec l'iconographie du Trecento de la « danse des anges » (fig. 9). Dans la deuxième allégorie il est nécessaire d'éclaircir la présence de quelques-uns des personnages du cortège. Les femmes portant des enfants, à gauche, attendent probablement leur tour pour la divination, tandis que le groupe des trois personnages masculins de droite suggère (même si le nu fait pendant au nu féminin de gauche) le syntagme iconographique de l'adoration des bergers ou des rois mages. Notons enfin la figure féminine assise, qui semble nous suggérer la naissance.

⁶⁴ E. PANOFKY, *Essais d'Iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 107.

⁶⁵ Voir P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, II^e, tome Leipzig, 1923, nos. 156, 157, 184, 185, 289, 290; T. BORENIUS, *Unpublished Cassone Panels*, in *The Burlington Magazine*, décembre 1922, p. 289 sqq.

⁶⁶ E. PANOFKY, *Renaștere și renașteri ...*, p. 194.

⁶⁷ MARSILIO FICINO, *De immortalitate animae*, in *Opera omnia*, I, Basilea, 1576, 284, apud E. H. GOMBRICH, *op. cit.*

⁶⁸ E. H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop through the Eyes of a Humanist Poet*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, p. 16 sqq.; JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1961, p. 103 sqq., où est souligné le caractère éducatif, didactique, de ce genre ou décoration (« ... instruments for the edification of the soul ... »).

⁶⁹ Voir note 27 et E. WIND, *Pagan Mysteries* . . . , p. 148.

⁷⁰ Publii Ovidii Nasonis, *Metamorphoses* I, p. 89-163. Voir aussi M. BONICATTI, *Studi sull'Umanesimo*, Florence, 1969, p. 255 sqq.

⁷¹ Pour le rapport si important de l'artiste avec le « client » et les significations de l'image qui en dérivent, voir M. BAXANDALL, *op. cit.*, passim.

⁷² Voir AL. BUSUOCEANU, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti* . . . , p. 161 sqq.

⁷³ Le Studiolo de la Villa Belfiore fut érigé par ordre d'Alberto d'Este et décoré à l'époque de Lionello d'Este (1441-1450). Il fut incendié le 7 septembre 1483. Lors de l'attaque dirigée par Venise contre Ferrare. En 1493 Ercole I d'Este fit restaurer la villa et agrandir le parc. Nous savons qu'en 1632 l'édifice existait encore mais après cette date disparaît toute mention documentaire. Voir pour un ample exposé du problème ANNA K. EÖRSI, *Lo studiolo di Lionello d'Este e il programma di Guarino da Verona*, in *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXI, 1975, p. 15-52.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁵ Voir G. BERTONI, *La biblioteca estense e la cultura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1417-1503)*, Turin, 1903.

⁷⁶ Le dialogue d'ANGELO DECEMBRIO *De politia litteraria* fut écrit en 1450 (la date est précise surtout en ce qui concerne la troisième partie qui nous intéresse tout particulièrement) et parut à Augsbourg en 1540, puis à Bâle, en 1562. Nous savons néanmoins que le duc Borso d'Este commanda en 1463 une copie manuscrite pour son usage personnel (voir ANITA DELLA GUARDIA, *La Politia litteraria di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima metà del secolo XV*, sans mention du lieu de parution, 1910; M. BAXANDALL, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's DE POLITIA LITTERARIA PARS LXVIII*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI, 1963, p. 384-326.

⁷⁷ ANGELO DECEMBRIO, *De Politia litteraria*, apud M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 325.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 312. Au sujet de l'influence des modèles antiques dans les figures drapées, voir A. WARBURG, *La Rinascità del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Florence, 1966, p. 23-25.

⁸⁰ Voir A. CAVICCHI, *La Commedia, la Tragedia, la Pastorale, la Cavalleria e i Maestri del Madrigale*, in *Ferrara, il Po, la Cattedrale, la Corte I*, (éditeur R. Renzi), Bologne, 1969, p. 317-331; M. ZUCCHINI, *L'Agricoltura ferrarese attraverso i secoli*, Roma, 1967, p. 79-141.

⁸¹ Les observations de l'étude classique de ABY WARBURG consacrée à l'iconographie de la décoration de Schifanoia demeurent valables (voir A. WARBURG, *op. cit.*, p. 247-272).

⁸² Voir *Diario Ferrarese dell'anno 1409 sino al 1502 di autori incerti* (éd. G. Pardi), in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXIV, pars VII, Bologne, 1928, coll. 358.

⁸³ J. BURCKHARDT, *Cultura Renasterii in Italia*, vol. II, Bucarest, 1969, p. 167.

⁸⁴ Nous suivons ici l'hypothèse de F. ZERI, *Diario di lavoro*, Bergamo, 1971, lequel attribue au moine dominicain un rôle décisif dans la physiologie artistique de Ferrare autour de 1500. Au sujet des relations entre Savonarole et Ferrare, sa ville natale, voir aussi R. RIDOLFI, *Vita di G. Savonarola*, Florence, 1947, p. 245-248.

⁸⁵ Les lettres furent publiées par PASQUALE VILLARI, *La storia di Girolamo Savonarola, narrata da P. V. con l'ajuto di nuovi documenti*, I, Florence, 1930, p. CXXXV-CXXXVI.

⁸⁶ ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, p. 104-105.

⁸⁷ Au sujet des idées de Savonarole sur l'art, voir N. STEINHAUSEN, *Savonarola und die bildende Kunst*, in *Historisch-politische Blätter*, CXXXI, 1903; MARIA CHITI, *L'Estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento*, Livorno, 1912; J. SCHNITZER, *Savonarola, ein Kulturbild der Zeit der Renaissance*, Munich, 1924, chap. 25, „Savonarola und die Kunst der Renaissance“; G. NICODEMI, *Le idee di Girolamo Savonarola sulle arti figurative*, in *Rivista d'Italia*, XXVIII, 1925, 2, p. 1061-1080; R. M. STEINBERG, *Fra Bartolomeo, Savonarola and a Divine Image*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVIII, 1974, p. 319-328.

⁸⁸ Voir A. CHASTEL, *Art et humanisme* . . . , p. 393.

⁸⁹ R. LONGHI, *loc. cit.*

⁹⁰ WERNER L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este. The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, CXXVII, Genève, 1972.

De triumphis religionis fut écrit en 1497 à Ferrare et se trouve dans la version originale à la Bibliothèque Vaticane, ms. Rossiano, 176.

⁹¹ W. L. GUNDERSHEIMER remarque : "The *De triumphis religionis* offers us a unique vision of the court of Ferrara, a vision in which art emerges not only as an adornment to life, but as an extension and idealization of life; and in which life — the dailylife of Ercole and the court — is at once artful and ingenuous. Its principal value, however, will reside in the presentation of new factual material that should affect our understanding of Estense patronage in the Quattrocento. The new interpretation must begin by taking account of the fact that there was clearly much more mural painting in Ferrara than has generally been realized. It must recognise that virtually the entire extent of this vast, anonymous, lost *œuvre* was entirely secular in its iconography, and illustrates either pagan myths or courtly pursuits. It should begin to acknowledge more fully not only the decorative but also, in a broad sense, the political function of this art" (p. 26).

⁹² *Ibidem*, p. 18.

⁹³ *Ibidem*, p. 54-55. Les allégories de Bucarest ne sont pas les seules œuvres de l'époque à évoquer l'atmosphère du jardin ferrarais. En décrivant la décoration — disparue — de la Villa Belfiore, SABADINO évoque des images du même genre : des personnages différents apparaissent "chi ludendo a scachi et chi danzando al suono de tympano e zuffuli, che ivi li è una bellissima donzella che con la mano nel colle tiene uno struzzo" (p. 71) ou bien : " . . . vedonsi le dame e matrone con leggiere vestimente et ornamenti de capo cogliere fiori e herbe et dessere girlande . . . " (p. 72).

⁹⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁶ MARIO SALMI, *Ercole de' Roberti*, Milan, 1960.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 31. On y a actualisé la célèbre « fable » des sophistes *Hercule au carrefour*. Au sujet de son assimilation dans la culture de la Renaissance voir E. PANOFKY, *Hercules am Scheidewege*, in *Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Berlin, 1930.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 30, 86, 89, 110, etc.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰² *Ibidem*, p. 96, n. 115.

¹⁰³ Voir ABY WARBURG, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁴ ROSEMARIE MOLAJOLI, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti*, Milan, 1974, p. 6. Au sujet de la datation du cycle, oscillante mais pivotant autour de 1470, voir *ibidem*, p. 100.

¹⁰⁵ Nous devons souligner ici un autre détail, vraiment sensationnel, révélé par la publication du texte de SABADINO. On atteste la présence « da anni », ainsi que le souligne l'auteur, à Ferrare, du temps d'Ercole, d'un groupe d'Hindous. La reconstitution du substrat hindou de la décoration zodiacale de Schifanoia, telle que l'a proposée Warburg, reçoit une nouvelle confirmation.

¹⁰⁶ D.S. CHAMBERS remarque (dans le compte rendu qu'il fait de l'édition de W. L. GUNDERSHEIMER dans *The Burlington Magazine*, n° 833, 1974, p. 119-120) que, d'une façon fort étonnante, l'évocation du grand cycle de Schifanoia est totalement absente de l'écrit de SABADINO. Il ne saurait s'agir d'une omission due au hasard, étant donné l'abondance de faits avec lesquels l'auteur étaye la description artistique de Ferrare. L'omission est, selon nous, polémique et dirigée probablement contre le substrat culturel qui a fait naître le cycle, contraire à la croyance dans la *Fortuna gentile*. N'oublions pas que l'écrit de SABATINO est dédié au « Triomphe de la religion ».

C'est encore Chambers qui reproche à Gundersheimer le fait de ne pas avoir noté l'interférence de la pensée de Savonarole dans la formation de la vision moralisatrice de Sabadino.

¹⁰⁷ Au mariage d'Ercole I avec Éléonore on met en scène à Ferrare une procession allégorique dans laquelle apparaissent des personnifications des sept planètes (voir *Diario ferrarese* . . . , p. 89). Éléonore meurt en 1493, au moment où nous assis-

tons au début de l'offensive culturelle de l'esprit piagnone.

¹⁰⁸ R. LONGHI, *loc. cit.*

¹⁰⁹ W. L. GUNDERSHEIMER, *op. cit.*, p. 104-106.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 101, n. 120. Par ailleurs, la polémique antiastrologique de Sabadino apparaît telle une constante de son œuvre. Nous la retrouvons, sous une forme qui nous fait penser à Boccace, aussi dans ses nouvelles (voir SABADINO DEGLI ARIENTI, *Le Porretane*, 1483, novella 24, 25, 43, 58, 61). Voici, par exemple, le titre développé de la nouvelle 58, qui nous dispense de tout commentaire : « Gabriele di Roserini, de Côme, ayant consumé ses biens dans le jeu et la débauche, se plaint du destin ; on lui dit de se montrer patient parce que c'est un effet des étoiles. De dépit, il leur montre alors le derrière et se trouve à l'improviste inondé d'eau froide. Il retourne alors dans son pays, est accueilli par les siens avec honneur et devient un excellent astronome ».

Pour être à même de situer les problèmes débattus dans l'ensemble de la culture de la Renaissance voir VIVIANA PAQUES, *Les Sciences occultes d'après les documents littéraires italiens du XVI^e siècle*, Paris, 1971, en particulier les pages 27-60 et A. DOREN, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, I, 1922-1923, p. 71-144.

¹¹¹ C'est aussi l'opinion de C. L. RAGGHIANI, *Notizie e lettura*, in *Critica d'Arte*, 1938, XVI, ROBERTO LONGHI (correspondance, Florence, 1959, mentionnée par A. TEODOSIU, *Catalogul* . . . , p. 44), B. BERENSON, *Italian Picture of the Renaissance. Central and North Schools*, tome I^{er}, Londres, 1968, p. 238 (lequel avait précédemment souscrit au nom d'ERCOLE de' ROBERTI : voir la correspondance, Florence, 1959, mentionnée par A. TEODOSIU, *loc. cit.*) et S. ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este. Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Cottellini*, Ferrare, 1975, p. 15.