

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

SÉRIE
BEAUX-ARTS

TIRAGE À PART

TOME XVI
1979

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

La paternité que nous proposons aux deux œuvres du Musée d'Art de Bucarest, celle notamment de leur attribution à Gian Francesco Maineri, n'est pas entièrement originale. Dès 1938, le nom du peintre, sans toutefois obtenir l'accord unanime de la critique, était déjà fréquemment prononcé¹. L'effort de reconstituer, même si sommairement, l'histoire de l'attribution des peintures ainsi que d'essayer leur intégration plus précise dans l'ambiance de la culture ferraraise, nous semble donc s'imposer.

Les anciens catalogues (celui de la collection Bamberg, lieu de provenance des tableaux² et celui de la collection royale³ rédigé par Bachelin) les attribuent à Luca Signorelli. C'est le mérite de Al. Busuioceanu⁴ que d'avoir proposé une étude attentive de ces œuvres, en les détachant du corpus de Signorelli afin de les attribuer — selon une heureuse intuition — à la peinture ferraraise du Quattrocento récemment redécouverte à la suite de la grande exposition de 1933 et de l'étude de Longhi de 1934 qui s'y rattache.

Busuioceanu écrit : « I quadri mostrano in modo evidente i caratteri dell'arte di Ercole de'Roberti, così energica ed incisiva, e così piena di espressiva fantasia. L'architettura dello sfondo del primo quadro, lo sviluppo delle composizioni, il modulo delle forme umane, i tipi, i tratti calligrafici ed angolosi dei contorni, il movimento vivace, i colori, tutto concorda a suggerire questa attribuzione, che si può provare mediante il confronto con le altre opere del maestro »⁵.

En conséquence, en proposant une comparaison entre l'*Allégorie II* et *La raccolta della manna* de la National Gallery, c'est à juste titre que Busuioceanu souligne la similitude d'entre les deux figures féminines du centre. Le savant attire toutefois l'attention sur le fait que les peintures de Sinaia (lieu de leur conservation avant d'entrer dans le patrimoine du Musée de Bucarest), « sensibilmente più tardi di quello di Londra »⁶, se rapprochent ainsi de la *Pala Portuense* (1480) et des prédelles de Dresde, où Roberti se penche de plus près sur l'œuvre de Mantegna.

ÉTUDES D'ART EUROPÉEN

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

Victor Ieronim Stoichiță

SECONDE PARTIE :

« ZOANE FRANCESCO DA PARMA PICTORE EGREGIO »

En ce qui concerne l'*Allégorie I* le fait de rapprocher l'œuvre de Ercole des schémas du *Parnasse* de Mantegna pousse l'auteur vers une grave impasse car, comme on le sait, Ercole meurt en 1496 tandis que *Il Parnasso* n'est probablement achevé qu'en 1497. Busuioceanu s'efforce d'expliquer les affinités d'entre les deux œuvres à l'aide des dessins de Mantegna et des gravures antérieures à l'achèvement du tableau. Comme s'il avait deviné les points faibles de sa reconstitution, méritoire d'ailleurs, Busuioceanu parachève son article en laissant intentionnellement de côté la paternité de Maineri (son nom est ainsi mentionné pour la première fois, même si de manière négative) pour les tableaux de Sinaia ainsi que pour ceux du même groupe, comme par exemple la *Circoncision* de Turin. Mais ceci ne pouvait pas facilement passer inaperçu et c'est C. L. Ragghianti qui donna la réplique dans une note très brève⁷ où, niant la paternité de Ercole, il insérait les œuvres dans le Catalogue de Maineri, personnalité qui s'était fait connaître grâce surtout à l'effort de A. Venturi⁸ et de R. Longhi⁹.

En 1941¹⁰, Ortolani attribue les œuvres de Sinaia à la création finale de

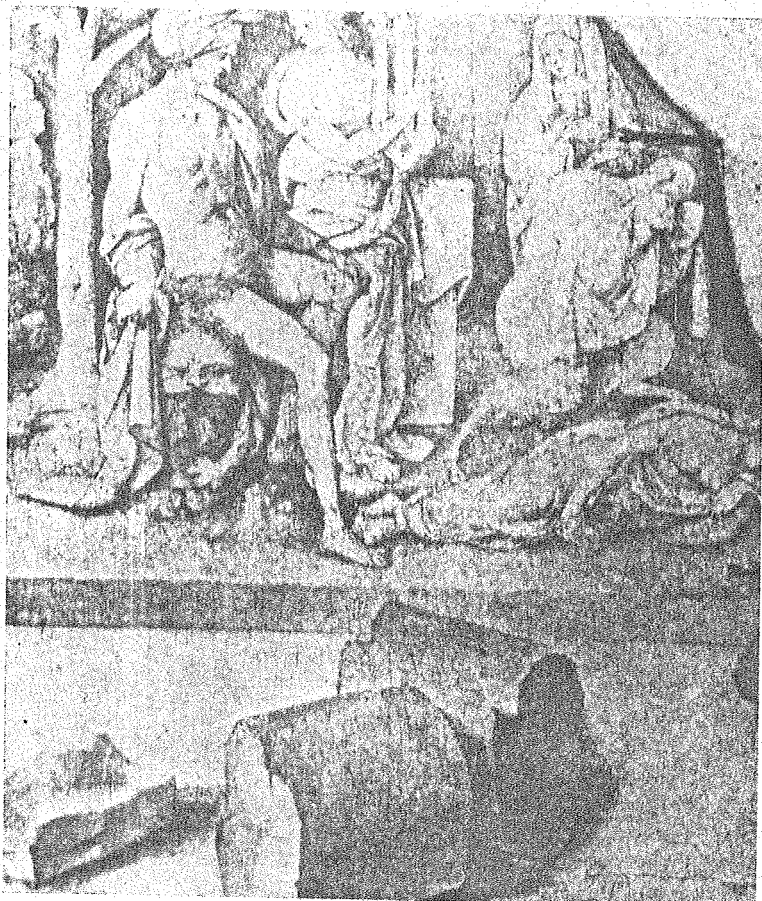


Fig. 1. — Amico Aspertini, *Saint Sébastien*, détail, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. ↑

Fig. 2. — Gian Francesco Maineri, *Deux femmes et un enfant*, dessin, vers 1500-1505, Londres, British Museum. ↓



Roberti à cause de leur « archeologismo misteriosofico » et de leur « astruso allegorizzare », tout en laissant une porte ouverte pour leur emplacement dans le cercle de sévère obédience robertienne. B. Nicolson¹¹ se prononce en faveur de Ercole. Mario Salmi¹² qualifie ces œuvres de « deroberteschi, pur nel ricordo del Mantegna e nelle danze del Buon Augurio anche con qualche sentore delle stampe del Pollaiuolo ». En même temps Salmi suppose que l'idée appartient à Ercole, vers la fin de sa vie, notamment à l'époque de son hypothétique voyage à Rome, d'où il aurait déduit le module classicisant de la scénographie de l'*Allégorie II*.

En 1959, le Musée de Bucarest envoya les photographies des deux œuvres aux experts les plus qualifiés afin de résoudre les problèmes de l'attribution. Celle-ci, toutefois, demeure ambiguë car Longhi propose — pour la première fois après le compte rendu de Ragghianti en 1938 — le nom de Maineri, tandis que Berenson les attribue à Ercole de'Roberti¹³.

Fait étrange, mais justement pour cela significatif, dans le grand répertoire final de Berenson¹⁴ on peut lire — sans commentaire — à côté des titres de ces deux œuvres, le nom de Gian Francesco Maineri.

En 1971, C. L. Ragghianti¹⁵ revient sur l'argument qui accepte non seulement les racines culturelles, si fréquemment mentionnées, mais également l'influence exercée par Signorelli. Il nous paraît utile de citer Ragghianti *in extenso*: « L'esame più spinto esclude d'esser di fronte a un agglomerato di centoni, a un componimento di „excerpta”. C'è insomma nelle due scene una ragione compositiva autonoma ed esauriente e sarebbe far torto all'intelligenza formale il ritenere che non si colga un'originalità di concezione e di visione, che oltre alla sua originalità nel Quattrocento italiano si afferma in alcuni episodi salienti con una potenza di suggestione che non è fuor di proporzione chiamare straordinaria... »

L'autografia pittorica e di stesura indica dunque il Maineri, ma la responsabilità dell'esecutore può essere estesa all'invenzione, all'impianto e alla determinazione formale nucléaire di parti così nuove, incôndite, di véritable eccezionale fantasia come il gruppo



Fig. 3. — Antonio del Pollaiuolo, *Danse*, fresque, Florence, Villa Gallina.

centrale della „Nascita” o le figure dormienti sposate del „Sonno” ? »¹⁶.

La réponse négative de Ragghianti est étayée sur les rapports — confirmés par les documents — entre Ercole et Gian Francesco Maineri (concernant la *Pala di Santo Spirito* commandée à Ercole en 1494 et, après sa mort, à Maineri, en 1498); le critique émet l'hypothèse que dans le cas des Allégories de Bucarest, il s'agit également d'une collaboration : « Si rende plausibile che il Maineri continui anche qui una consuetudine con Ercole, per cui si sono tramandate due fantasie del Maestro non solo come ideazioni, ma come concretamenti grafici o pittorici individuali che l'esecutore pedissequo ha trasmesso in una tradizione che conserva almeno parte della forza proiettiva degli originali »¹⁷.

Les avatars de l'attribution des deux tableaux paraissent lier pour toujours les noms des deux peintres ferrarais. Mais à peine quelques années plus tard Rose Marie Molajoli¹⁸ inscrit les deux Allégories dans le Catalogue rigoureusement exact de Ercole en les datant approximativement 1490, pour que l'année prochaine Silla Zamboni¹⁹,

reproposant, à l'occasion de la première étude monographique dédiée à Maineri, un examen attentif du problème, soutienne, à l'aide d'arguments — à notre avis — irréfutables, la paternité de Maineri.

Mais avant de prendre en discussion la reconstitution soignée de Zamboni il nous paraît nécessaire de dire quelques mots sur le héros même.

C'est grâce à A. Venturi²⁰ que, vers la fin du siècle dernier, Gian Francesco Maineri sera récupéré dans sa réalité historique et artistique. C'est en 1888 que le savant découvre dans la collection Testa de Ferrare la première œuvre signée par Maineri, représentant une *Sainte Famille*²¹. Et c'est grâce à cet unique témoin de Maineri que A. Venturi réussit à reconstituer un *Corpus* pictural important, fait qui dotait Gian Francesco Maineri d'une personnalité des plus intéressantes de la fin du Quattrocento ferrarais. La documentation trouvée prouve que le peintre, originaire de Parme, jouissait d'un bon renom à Ferrare et à Mantoue, les deux villes où il a vécu et travaillé. En 1484 sa présence est pour la première fois signalée à Ferrare, en qualité de peintre de la Cour des d'Este; en 1492 il peint au Castello Ducale par ordre d'Eléonore d'Aragon et toujours pour elle, en 1493, il part à Mantoue pour peindre le portrait d'Isabelle, ce qui

Fig. 4. — Gian Francesco Maineri, *Amor Dei*, vers 1495—1500, Bucarest, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie.

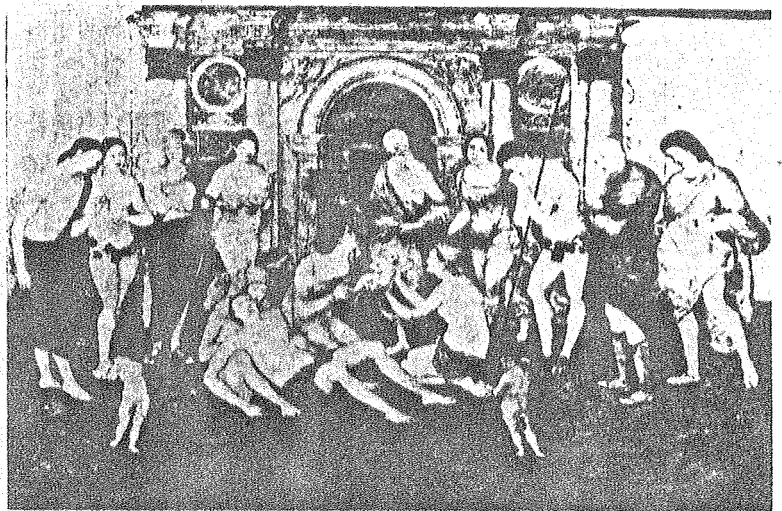
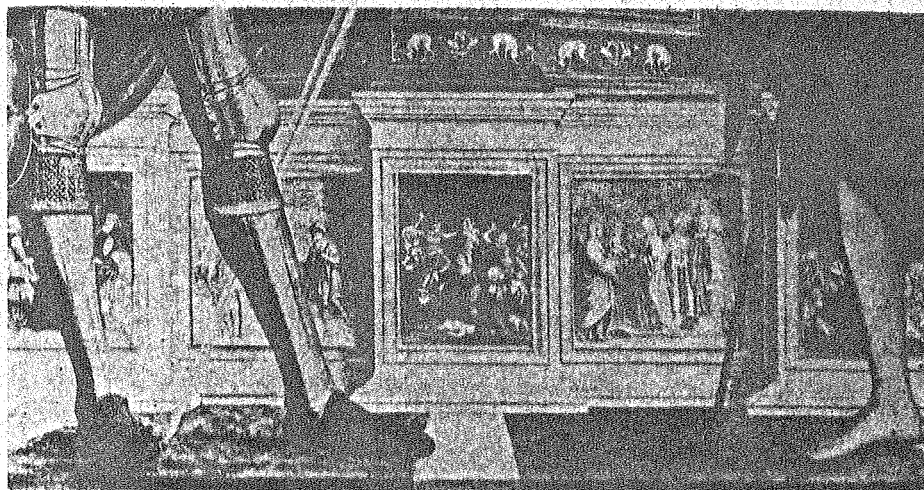


Fig. 5. — Gian Francesco Maineri, Lorenzo Costa et un troisième peintre, *La Vierge sur le trône, entourée de saints (Pala Strozzi)*, détail, Londres, National Gallery.



fait enrager les Strozzi pour lesquels Maineri avait justement commencé à peindre une *Pala* d'autel. En 1499 il revient probablement à Ferrare car nous savons que le portrait d'Isabelle d'Este était déjà achevé et quelques années plus tard il reçoit une commande très importante, ce qui prouve le renom dont il jouissait à Ferrare : le duc Ercole le charge de peindre une « Testa di San Zoane Baptista » pour la badessa Suor Lucia da Narni (la « sainte » enlevée peu avant par Ercole), tableau payé en 1502. En 1503 il se trouve de nouveau à Mantoue, à l'occasion d'un procès, c'est alors que Ercole le recommande à Isabelle comme « Zoane Francesco da Parma pictore egregio ». Au cours de la même année il retourne à Ferrare, tandis que l'année prochaine nous le trouvons travaillant à la Cour des Gonzague de Mantoue, ce qui mécontente de nouveau les commanditaires ferrarais dont il laissait inachevés quelques travaux. En 1505 il se casse une

jambe à Ferrare, en 1506 il se trouve de nouveau à Mantoue où il se plaint des conditions difficiles de son travail ; c'est la dernière information que nous avons sur Gian Francesco Maineri²².

Cette pénurie de données sur la vie et l'œuvre de Maineri nous permet néanmoins d'en déduire sa notoriété dans l'ambiance ferraraise et mantovane, surtout après la mort de Ercole de'Roberti et de Mantegna.

Toutefois, l'opinion de Roberto Longhi concernant l'œuvre de Maineri est plutôt défavorable. Il le situait au premier rang parmi les artistes de Ercole d'Este « il cui fare tiene di un singolare estetismo bigotto e va complicando gli argomenti più semplici della devozione, di giunte episodiche et di filigrane ornamentali ». « Maineri — continue Longhi — sembra affatto incapace d'intendere la sottigliezza quasi filosofica del Roberti ultimo ; in grado tutt'a più di ridurla a giochi di pazienza quasi di ricamatore »²³.

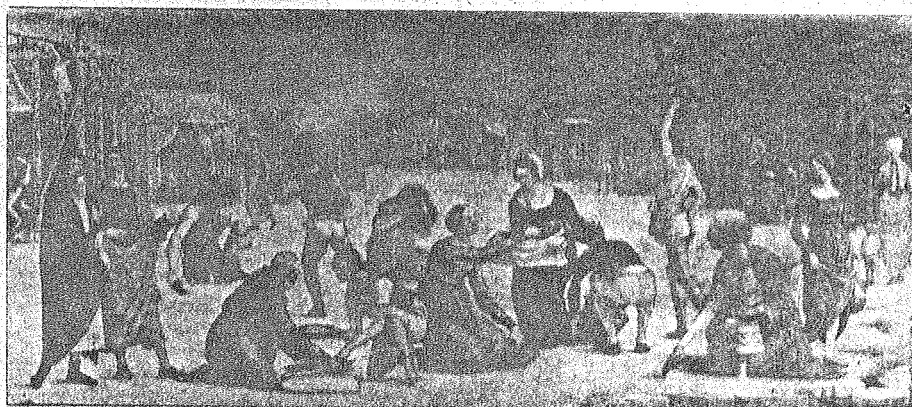


Fig. 6. — Ercole de'Roberti, *Raccolta della manna*, Londres, National Gallery.

La dernière reconstitution de l'œuvre de Maineri, proposée par Zamboni, a le grand mérite de prouver l'importance de la personnalité du peintre à Ferrare vers 1500. Il est certain qu'en comparant ses œuvres avec celles de Roberti nous nous situons sur un plan inférieur. « La grande époque » du Quattrocento ferrarais allait vers son déclin, mais il est parfaitement exact que l'œuvre de Maineri nous permet de saisir combien important était encore l'enseignement de Ercole et comment l'éclectisme raffiné qui lui était propre s'était installé comme un fait historique de premier ordre. Maineri, écrit Zamboni, était « un'artista di elegante respiro e di cultura assai scelta, incline a conciliare Ferrara e Mantova, Ercole e Mantegna, e non insensibile alle sollecitazioni che potessero venirgli da altre aree culturali, da Venezia e della Lombardia, come dal'Europa del Nord »²⁴.

Fig. 8. — Ercole de'Roberti (?), *La Femme de Hasdrubal avec ses fils*, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 7. — Ercole de'Roberti, *La Madeleine*, fragment de fresque provenant de la Chapelle Garganelli, Bologne, Pinacothèque Nationale.

En reprenant l'hypothèse de Ragghianti, Longhi insère, lui aussi, les tableaux de Bucarest dans le Catalogue de Maineri. Il note à quel point l'idée du *Amor Dei*²⁵ est d'inspiration robertienne, mais affirme en même temps combien l'exécution des « précieuses figurines » est typique pour Maineri. D'autre part *Eros Protheurythmos* « deve appartenere a un momento più maturo e culturalmente più inquieto ». L'an 1492 est un terme *post quem* possible, l'année où Mantegna élabore le *Parnasse* du Louvre. Zamboni rend compte correctement des relations entre Maineri et la culture florentine (Pollaiuolo, Robetta, Piero di Cosimo) et flamande²⁶.

D'autre part, il nous est assez difficile d'accepter la différence de datation proposée par Zamboni pour chacune de ces œuvres (*Amor Dei* dans les premières années de la dernière décennie, *Eros Protheurythmos* dans la seconde moitié de la dernière décennie du XV^e siècle). Il nous paraît également devoir abandonner l'hypothèse de Salmi²⁷, approuvée par Zamboni, quant au voyage de l'auteur des deux travaux à Rome, en 1492, et l'inspiration qu'il aurait tirée des arcs de triomphe romains pour la scénographie de l'*Amor Dei*. Nous avons essayé dans la première partie de cette étude de démontrer combien facilement les façades des



Fig. 9. — Gian Francesco Maineri, *Amor Dei*, détail.

Fig. 10. — Piero della Francesca, *La Mort d'Adam*, fresque, Arezzo, San Francesco.



villas ferraraises du Quattrocento pouvaient inspirer le fond de l'allégorie.

L'analyse minutieuse des deux œuvres confirme les intuitions de Zamboni, mais oblige en même temps à quelques mises au point sur la datation. Il devient évident également combien le jugement de Longhi demeure peu convainquant quant au « bigotisme » de Maineri. Bien au contraire, sa double physionomie : de peintre religieux et de peintre allégorisant est sensible presque partout dans son œuvre. Il s'exerce probablement d'après les plus importantes œuvres ferraraises du Quattrocento dont, malheureusement, un bon nombre s'est perdu. Il nous paraît indubitable que la source de la poétique des deux allégories de Bucarest tire son charme des grands cycles païens de Belfiore ou de Belriguardo. En étudiant le Catalogue actuel de Maineri nous nous rendons compte que cette dualité est intrinsèque à sa création dès le début de son activité. La *Sainte Famille* de Berlin — Dählem la plus ancienne de ces peintures²⁸ est déjà une œuvre importante par sa complexité significative : Adam et Ève en grisaille, la symbolique zoologique évidente dans cette œuvre,

prouvent que nous nous trouvons devant un incunabile de l'iconographie typique pour Maineri qui deviendra au fur et à mesure plus compliquée dans ses œuvres ultérieures. Le beau dessin représentant un *Sacrifice païen* de Newbury et ses travaux apparemment « bigotes », comme par exemple la *Flagellation*, jadis dans une collection privée de Milan, la *Pala Strozzi* de Londres (il est à peu près certain que Maineri y a contribué), etc., portent la charge typiquement ferraraise de cette ambiguïté de la foi et de la coutume religieuse.

Il est néanmoins évident que les considérations qui précèdent sont insuffisantes pour installer correctement les deux allégories dans le *Corpus* de Maineri. Une confrontation stylistique s'impose d'urgence ; elle sera d'autant plus éloquente que les racines formelles — dans la même mesure que celles sémantiques — prouveront leur extrême variété. Afin de nous délivrer de l'anxiété concernant le problème de l'attribution, quelques confrontations seront suffisantes. Les nus de l'*Eros Protheurythmos* sont les jumeaux de ceux des grisailles assez nombreuses dans l'œuvre de Maineri, ici évidemment entraînés dans

un mouvement rythmique différent d'origine mantegnaesque. Les deux femmes habillées trouveront une réplique élégante dans un dessin, probablement plus tardif, du British Museum²⁹. D'autres détails soulignent la connaissance — déjà mentionnée — de l'art de Mantegna ou de Piero di Cosimo, ainsi que l'étroite familiarité de l'artiste avec l'œuvre de Ercole de'Roberti. La cadence du mouvement des figures féminines, ainsi que leurs physiognomies, sont étroitement apparentés à la *Pala Griffoni*. En ce qui concerne les figures couchées, elles mélangent le schéma typique des Cassoni florentins à des suggestions flamandes et ombriennes. Plus encore, une des comparaisons les plus éloquents nous paraît être en ce moment celle d'avec les *grisailles* (également d'empreinte ombrienne) du Saint Sébastien par le jeune Aspertini, aujourd'hui à Washington. Pollaiuolo est présent par une citation précise, visible chez le danseur de gauche, en échange on trouve un possible écho — ainsi qu'on le verra plus bas — de l'œuvre ferraraise de Piero della Francesca dans la figure endormie, si discutée, de la partie droite.

Amor Dei développe le rythme concentré de la *Cène* de Ercole, de Londres.

Fig. 11. — Gian Francesco Maineri, *Via Crucis*, Modène, Galeria Estense.



Fig. 12. — Piero della Francesca, *L'Invention de la Croix*, fresque, Arezzo, San Francesco.

Ici aussi Maineri s'inspire pour quelques-uns de ses types humains, comme par exemple la figure de droite qui répète la position de Saint Jean dans l'œuvre de Ercole, procédé qui sera répété dans la *Pietà* de l'Institut Courtauld de Londres. La référence de Busuioceanu à la *Raccolta della manna* demeure valable, l'artiste y ajoute une nuance de pathétisme qui manque dans l'œuvre de Londres mais s'y trouve, évidente, dans les fresques de la Capella Garganelli. Tout le filon du pathétisme de Maineri (voire la *Flagellation* de Milan, *Jésus et l'ange*, jadis à Richmond, la *Pala Strozzi*) nous paraît la prolongation extrême des conquêtes de Ercole de'Roberti dans les fresques de la Chappelle Garganelli et de la prédelle de Dresde.

La confrontation peut être enrichie si l'on compare les figures féminines du cortège avec la série des saints de Maineri, ou bien le vieux de droite avec les figures « expressionnistes » des œuvres généralement acceptées comme appartenant à Maineri (v. par ex. le bourreau de gauche, dans la *Flagellation* jadis à Milan). Le vieux prophète paraît, lui aussi, issu d'un prototype célèbre car nous le rencontrons également chez les autres Ferrarais de l'époque, comme par

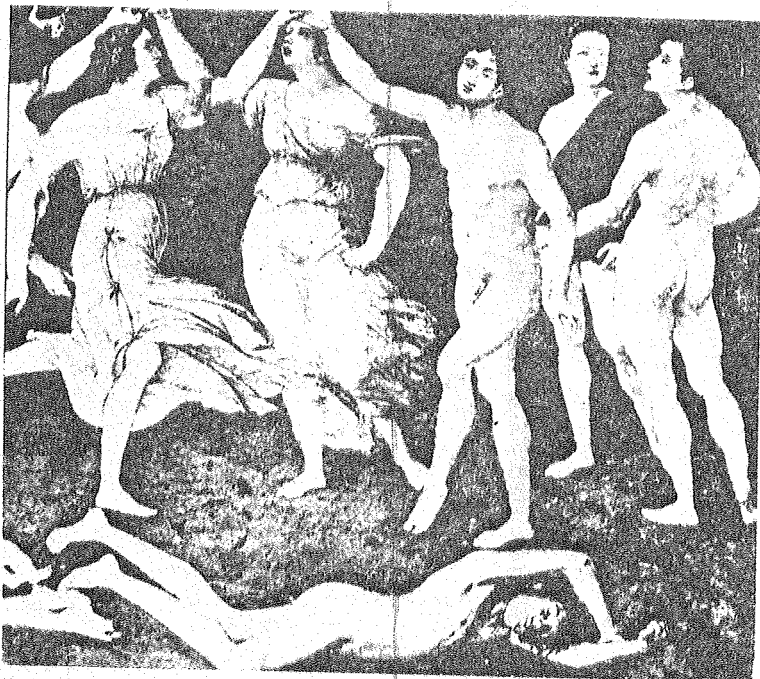


Fig. 13. — Gian Francesco Maineri, *Eros Prothourythmos*, détail.

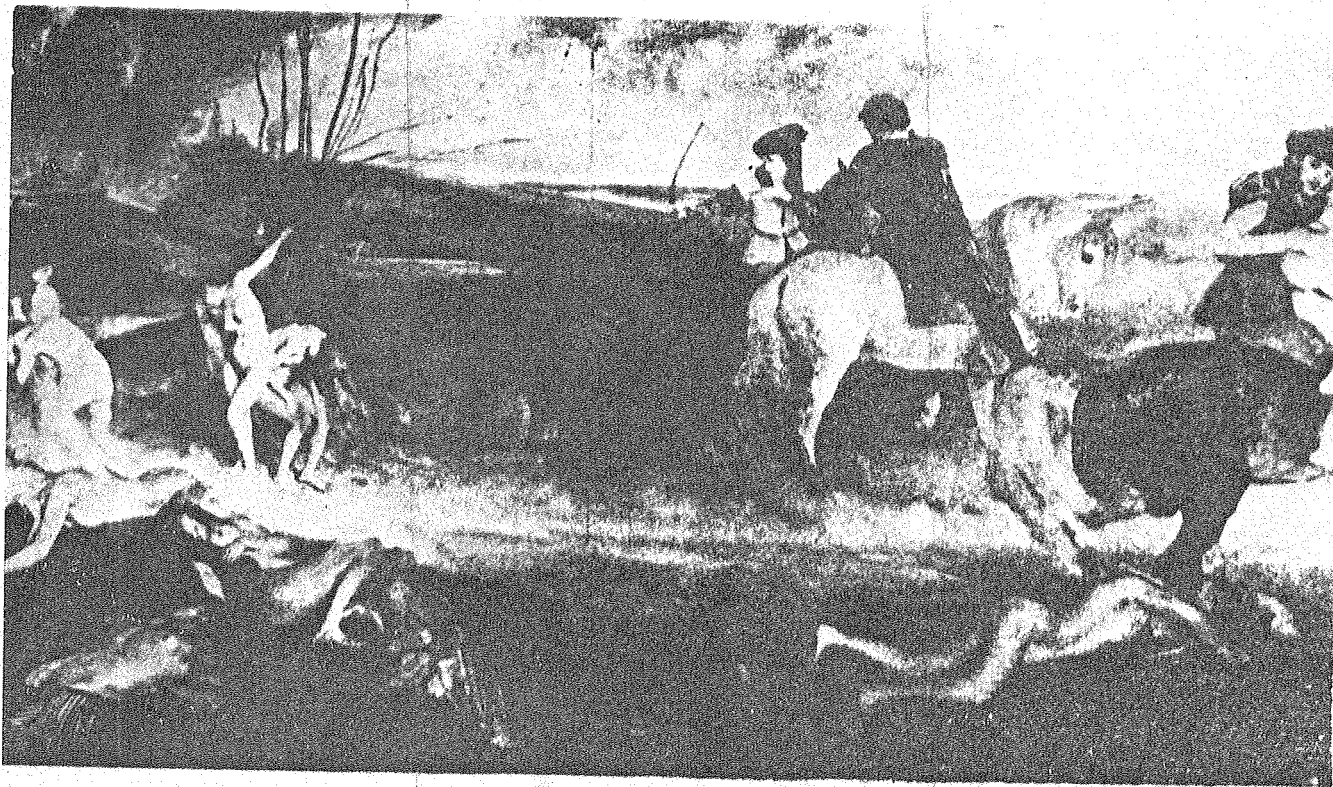
Fig. 14. — Edgar Degas, *Scène de guerre au moyen âge*, 1865, Paris, Jeu de Paume.

exemple dans la figure de Saint Jérôme, œuvre de Panetti, se trouvant à Hanovre. D'autres figures nous révèlent combien la culture de Maineri était riche. La femme demi-nue, à genoux, garde, malgré sa figure typiquement

robertienne, un indiscutable souvenir de la volumétrie raffinée de Piero della Francesca. La situation est la même quant au jeune homme à la taille ceinte de feuilles de vigne et dont nous retrouvons la mélancolie dans le *Portement de Croix* de Maineri.

Ces constatations sont, à notre avis, suffisantes³⁰ pour mettre en lumière, en ce qui concerne les deux œuvres de Bucarest, le grand intérêt du peintre pour une vaste aire culturelle (dont pour le moment il faut exclure la Lombardie). Considérant qu'il s'agit très probablement d'œuvres commandées en même temps pour la célébration d'un événement précis, nous croyons que leur datation exacte devrait être ultérieure à 1497 (le *Parnasse* de Mantegna), donc vers les dernières années de la grande peinture ferraraise. Au début de l'autre siècle Maineri réapparaît avec une œuvre plus complexe : la tête de Saint Jean-Baptiste de Brera, datant probablement de 1502³¹ et totalement imprégnée de culture nordique.

◇



GIAN FRANCESCO MAINERI
ET...EDGAR DEGAS

Il est incontestable que personne n'a manqué d'observer le sceau éclectique qui définit l'œuvre de Maineri. La manière de combiner les schémas iconographiques trouve son pendant dans la cumulation des sources formelles. L'effet sera celui d'une grande bizarrerie qui porte fortement sur la structure profonde des œuvres. En ce moment tardif du Quattrocento, la peinture de Maineri est un art « non éloquent ». Et cela non seulement puisque la perte des armoiries et des inscriptions nous rend les allégories de Bucarest encore plus mystérieuses.

La figure la plus étrangère à l'imagerie de Maineri est probablement celle couchée du côté droit de l'allégorie de *l'Eros Protheurhythmos*. Elle paraît une insertion — elle l'est en fait — riche en significations formelles et iconographiques, un fantasme qui trouve difficilement son propre espace vital dans cette joyeuse fête campagnarde. Sa présence pose des problèmes de perspective, donc de volumétrie et de mouvement difficiles à résoudre et que Maineri traite avec une certaine nonchalance presque flamande. Le mouvement est exceptionnel, le dessin remarquablement soigné, fascinantes l'élégance et la charge de mystère.

L'intérêt pour cette figure augmente au moment où — grâce à l'heureuse découverte de Ragghianti³², on se rend compte que la nouveauté n'a pas été perdue pour la sensibilité plastique de la postérité. Edgar Degas a repris la figure de Bucarest, en nous offrant une sorte de variation sur le même thème dans le nu (féminin) de l'extrême droite d'une œuvre de jeunesse : *Scène de guerre au Moyen-Âge* de 1865. Il est encore difficile de préciser la route par laquelle le peintre français est arrivé à rejoindre l'invention ferraraise. On sait que le jeune Degas a voyagé plusieurs fois en Italie : en 1854 à Naples et puis entre 1856 et 1861 presque chaque année en visitant Rome, Viterbe, Orvieto, Assise, Perugia, Florence. Il n'y a pas de mention d'une halte à Ferrare. Mais il n'est pas exclu que ce soit son ami Boldini qui l'ait initié à la culture picturale de sa ville natale³³. En ce qui concer-



ne les œuvres aujourd'hui à Bucarest, elles se trouvaient en 1879 à Bruxelles dans la collection du Consul Bamberg. Il n'est donc pas difficile de penser que Degas a pu les voir quelque part en Europe avant 1865. Dans *Scènes de guerre* nous trouvons une référence culturelle précise, déjà mentionnée³⁴, notamment celle indiquée dans la partie gauche du *Miracle de Saint Philippe Benizzi*, œuvre d'Andrea del Sarto se trouvant à la Santissima Annunziata de Florence, référence immédiatement reconnaissable comme codifiée d'une manière ingresque. Maineri était inconnu du temps de Degas, comme l'était aussi, en grande partie, la peinture ferraraise, laquelle aimait, comme on le sait, copier Mantegna, Signorelli, etc. Cette figure a dû fortement l'impressionner pour le décider à l'assimiler dans son musée imaginaire.

Et il est vrai que le jeune nu de *l'Eros Protheurhythmos* porte dans l'élégance de ses mouvements, du volume, de la ligne toute une histoire qui est en grande partie celle de la peinture ferraraise du Quattrocento.

Fig. 15. — Copie d'après Piero della Francesca, *Scène de bataille*, Baltimore, Walters Art Gallery.

Fig. 16. — Copie
d'après Piero della
Francesca, *Scène de
bataille*, Londres,
National Gallery.

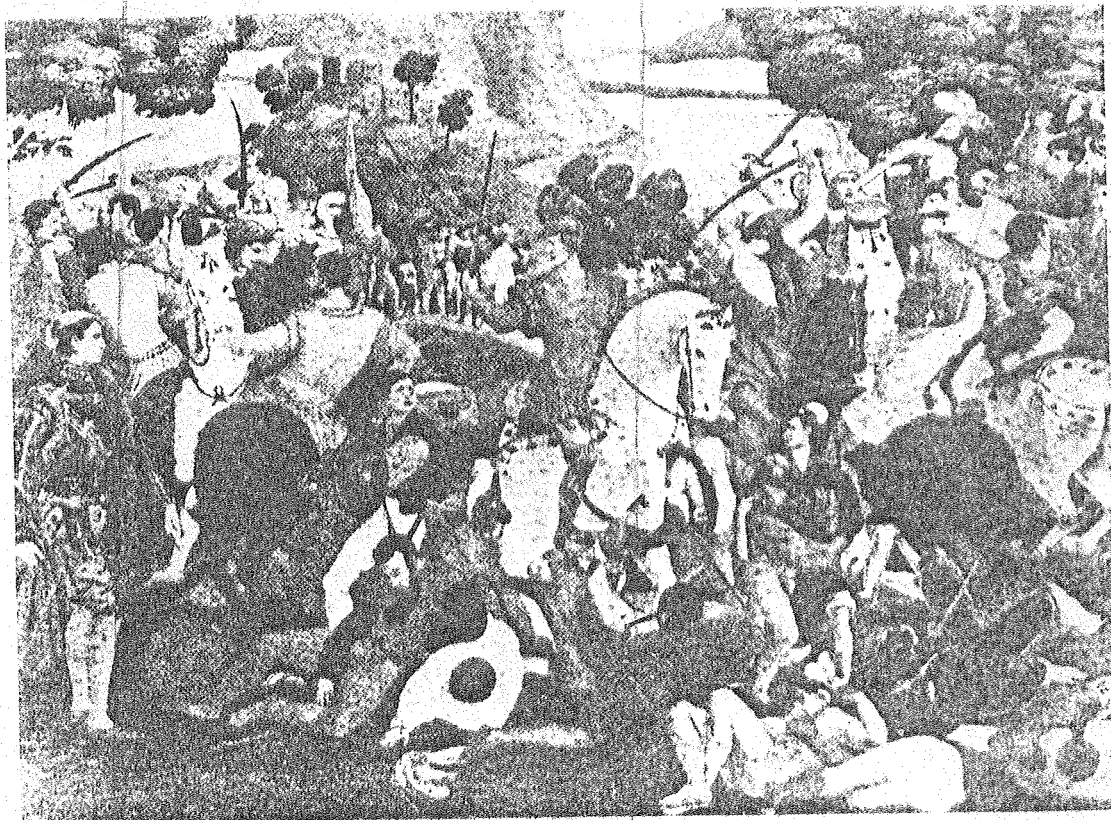


Fig. 17. — Copie
d'après Ercoli de' Ro-
berti, *La Crucifixion*,
détail d'après les
fresques perdues de la
Chapelle Garganoli,
Bologne, San Pietro.



Comme on peut facilement s'en rendre compte en parcourant son Catalogue actuel, Maineri n'était pas particulièrement doué pour inventer des nouveautés, par ailleurs il avait le don « d'écouter », de surprendre les significations culturelles et formelles. Dans son tableau on retrouve des échos de Mantegna et de Signorelli. Qui plus est, il s'agit justement de ce nu, qui nous confirme combien Maineri était attentif à la manipulation des racines mêmes de la peinture ferraraise. L'unique modèle qui paraît plus ou moins éloquent pour l'origine de cette figure est — avec le paradigme de l'androgynisme hellénistique — un modèle de Piero della Francesca que Maineri interprète dans le sens d'une plus étroite expression de type flamand.

Ainsi, cela vaut la peine de nous pencher de plus près sur le séjour ferrarais ³⁵ de Piero vers la fin de la première moitié du XV^e siècle ³⁶. Car il nous semble que c'est justement sur les œuvres ferraraises de Piero della Francesca que Maineri s'est penché avec plus d'attention, se dirigeant donc vers les sources genuines de ses véritables idoles.

Aucune des œuvres de Piero antérieures à 1450 n'est arrivée jusqu'à nous. Mais nous connaissons deux copies ferraraises du Cinquecento qui reproduisent probablement des fragments du cycle commandé par les Ferrarais à Piero della Francesca. Les copies ont été publiées par J. Lauts ³⁷ et se trouvent l'une à la National Gallery de Londres et l'autre à la Walters Art Gallery de Baltimore. C'est la dernière qui nous offre le meilleur moyen d'une confrontation avec Maineri. Si l'on installe l'une à côté de l'autre les deux figures du coin droit de chaque œuvre, on se rend immédiatement compte que malgré la position un peu différente Maineri adopte la science du mouvement et du volume de Piero della Francesca. Si les deux figures ne sont pas absolument identiques, elles sont en tout cas très étroitement apparentées.

Il nous faut encore revenir à la question concernant la possibilité de Maineri

d'avoir connu le cycle complet des fresques de Piero, ce qui supposerait la connaissance de la part de Maineri d'autres détails qui auraient pu l'inspirer. Selon l'avis de Eugenio Battisti les fresques ont été exécutées en 1446, pendant la règne de Lionello d'Este, et probablement à la villa de Belfiore. Celle-ci a été très détériorée en 1483, pendant les luttes contre les Vénitiens et puis encore une fois pendant l'incendie de 1532. Après cela la villa a été presque totalement refaite. Selon l'opinion de Battisti : les fresques ont été copiées immédiatement après l'incendie, afin de ne pas être oubliées et démolies aussitôt après ³⁸. Il est certain qu'au temps de Vasari aucune des œuvres profanes de Piero de Ferrare n'existait plus.

L'œuvre ferraraise de Piero a eu sans doute une grande chance. En 1914 déjà Roberti Longhi ³⁹ illustre « gli alti e bassi » de ce succès de Piero. En ce qui concerne Maineri, la récupération de la matrice stylistique de Piero della Francesca nous paraît presque sûre. Mais la prise en considération des copies du Cinquecento nous dévoile, avec un accent inattendu, la profondeur du rapport Ercole-Piero.

Le fait que Ercole de Roberti a profité des leçons de Piero della Francesca est de nos jours intégralement accepté. L'étude attentive des copies du Cinquecento est en mesure de nous offrir quelques détails supplémentaires lesquels, selon notre opinion, n'ont pas suscité l'intérêt qu'ils méritent. C'est le retour de Ercole à l'art de Piero qui est le fait le plus évident, accentué encore au moment où on lui avait confiée la grande décoration murale de la Chapelle Garganelli, déjà commandée par Cossa. Et c'est ainsi que le nom de Melozzo, évoqué parfois en rapport avec ce cycle, n'apparaît plus comme une extravagance.

On dirait une ironie du sort que d'être contraints aujourd'hui de confronter deux copies : celle qui représente une partie de la Crucifixion de Ercole et celle faite d'après Piero. Cette confron-



Fig. 18. — Ercole
de Roberti, *Saint
Michel*, Paris,
Louvre.

tation peut toutefois être utile pour comprendre l'œuvre d'Ercole: c'est la silhouette du cheval qui devient le centre de la composition, procédé très probablement déduit de Piero. L'extrême pathos des fresques de la Chapelle Garganelli amplifie les intuitions expressives de Piero, ainsi qu'on peut encore le deviner dans les deux copies. Cet « expressionnisme » pénètre également dans l'*Amor Dei*

de Maineri: le groupe des femmes du centre présente de nombreux points communs avec le groupe de Marie de la Chapelle Garganelli.

La prédelle de Dresde se range au même moment de la création de Ercole (1482—86). Le souvenir de Piero y est évident. Les raccourcis des scènes de la *Prière* dérivent de Piero (la copie de Londres) plus que de Mantegna. La violence des gestes reprend la manière d'entrelacer les formes typiques de Piero. Les physionomies aussi sont apparentées. Les fresques de Piero de Ferrare ont servi de modèle à de nombreux artistes travaillant dans l'ambiance de la cité des d'Este.

La fresque représentant une *Bataille* du Castello di Gadara, fresque attribuée de nos jours à la jeunesse de Amico Aspertini⁴⁰, en est un écho évident.

Mais pour revenir à Maineri, qui nous a offert cette dissertation, nous pouvons prouver maintenant comment l'influence de Piero est souvent indirecte dans les œuvres de Bucarest. Le fait que le personnage couché dans l'*Eros Protheurythmos* n'est pas une vraie copie d'après la figure du soldat mort dans la fresque de Piero, nous paraît une évidence. Mais en même temps le *pattern* visuel de la figure est certainement étroitement apparenté à des solutions de Piero. Il y a plusieurs solutions pour ce problème :

1. Maineri interprète l'idée de Piero moyennant un *pattern* adjacent (celui de l'ainé nommé « Paris » des cassoni ou celui de l'androgyné hellénistique⁴¹).

2. Maineri s'inspire directement d'une figure semblable, mais perdue, du cycle ferrarais de Piero, figure dont la variante est celle du soldat dans la copie de Baltimore.

3. Maineri interprète une invention de Piero della Francesca déjà adoptée par Ercole.

L'œuvre de jeunesse de Degas vient encore compliquer les choses. Degas cite le nu de Maineri, mais l'implique dans une scène de lutte⁴² avec des chevaux

(un blanc et un noir, comme chez Piero) et des guerriers, comme si, plus ou moins conscient, il aurait compris que l'emplacement du nu n'est pas issu du paradis de Maineri, mais d'une scène beaucoup plus violente. Enfin il y a encore une solution, moins occulte : la possibilité que Degas a pu voir la source même du tableau de Maineri, qui était à la fois une scène de lutte avec le nu couché, beaucoup plus proche que celle qu'on peut voir dans la copie de Baltimore.

Quelle que soit la solution de ces problèmes, il est certain que pour le moment les deux œuvres de Maineri du Musée d'Art de Bucarest se trouvent au centre d'un des dilemmes les plus riches en significations de l'histoire de la peinture européenne.

Fig. 20. — *La Crucifixion*, Bologne, San Pietro, détail.

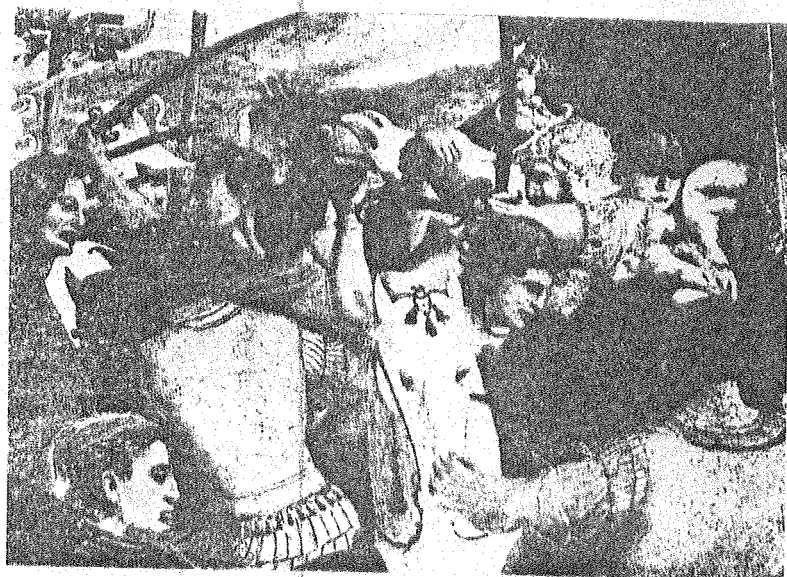
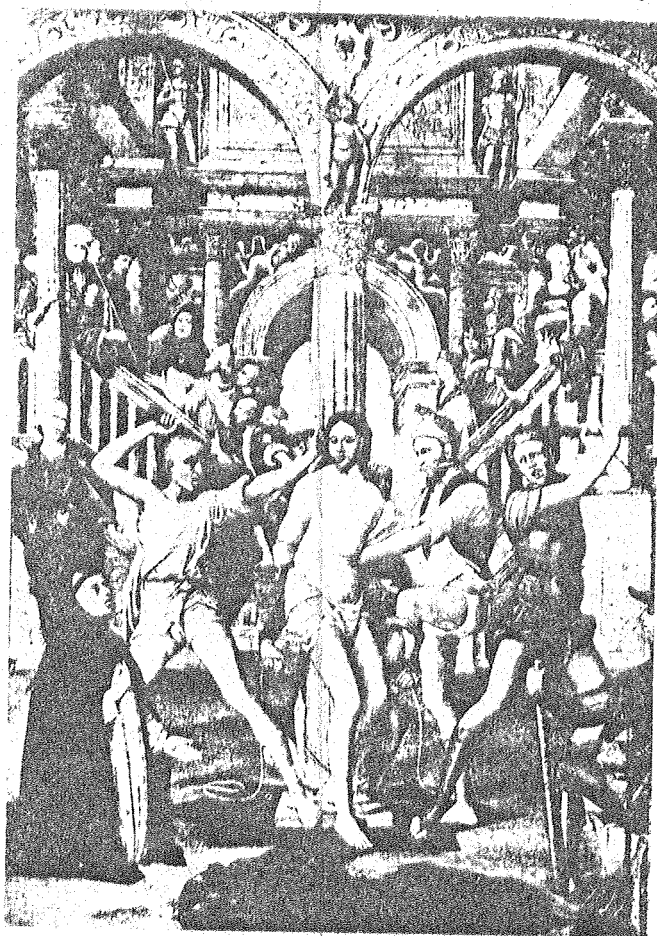


Fig. 19. — *Scène de bataille*, Londres, National Gallery, détail.

Fig. 21. — Gian Francesco Maineri, *La Flagellation*, Milan, autrefois dans une collection particulière.



Notes

* Aux remerciements déjà exprimés dans la première partie et qui gardent toute leur actualité, j'ajoute ma gratitude envers tous ceux qui par leurs conseils, suggestions ou simples encouragements m'ont aidé à mener cette recherche à bonne fin : Pr C. Brandi (Rome), Pr Jan Bialostocki (Varsovie), Dr M. Cordaro (Rome), Dr Filippo Trevisani (Venise). Ma gratitude s'adresse également à la Direction de la Bibliothèque Hertzienne de Rome qui a mis à ma disposition d'admirables instruments de travail.

¹ C. L. RAGGHianti, *Notizie e letture*, in *Critica d'Arte*, 1938, p. XV—XVI.

² *Catalogue de la collection de tableaux de M. le Consul-général Bamberg exposée au profit de la Société Néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles*, Bruxelles, 1877.

³ L. BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er} de Roumanie*, *Catalogue raisonné*, Paris 1898. L'expertise de G. Gouinat et L. Hauteœur de 1934 confirme une fois de plus la paternité de Luca Signorelli.

⁴ A. BUSUIOCEANU, *Dipinti sconosciuti di Ercole Roberti e della sua scuola*, in *L'Arte* (1937), luglio, p. 161—182. Le même dans *La galerie de peintures de Sa Majesté le Roi Carol I^{er} de Roumanie*, tome I, *Écoles Italiennes du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris, 1939, p. 28—33. Mais il nous faut rappeler que dans un article de 1932 (*Colecția regală de pictură*, in *Boabe de Grâu*, III, (1932), 5), Busuioceanu niait la paternité de Signorelli et installait les deux œuvres dans une ambiance générale florentine ou toscane.

⁵ Idem, *Dipinti sconosciuti*..., p. 162.

⁶ *Ibidem*, p. 168. Busuioceanu considérait la *Raccolta della manna*, selon A. Venturi, comme une œuvre de jeunesse de Ercole.

⁷ C. L. RAGGHianti, *op. cit.*

⁸ A. VENTURI, *Gian Francesco Maineri*, in *Archivio Storico dell'arte italiana*, I (1888), p. 88 et suiv.; A. VENTURI, *Museo Civico di Torino — Alcune Miniature*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane*, III (1897), p. 160—170; A. VENTURI, *Gian Francesco de'Maineri da Parma pittore e miniatore*, in *L'Arte* (1907), p. 33—40 et 148—149; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 3, Milan, 1914, p. 1104—1120.

⁹ R. LONGHI, *Officina Ferrarese (1934) seguita degli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940—1955*, Florence, 1956, p. 63—64, 103—105, 117—118 et 152—155.

¹⁰ S. ORTOLANI, *Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti*, Milan, 1941, p. 192—194.

¹¹ B. NICHOLSON, *The Painters of Ferrara*, Londres, 1950, p. 20.

¹² *Ercole de'Roberti*, Milan, 1960, p. 45.

¹³ Lettres provenant des Archives du Musée d'Art de Bucarest (v. A. TEODOSIU, *Catalogul galeriei de artă universală, I, pictura italiană*, Bucarest, 1974, p. 41—45).

¹⁴ *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools*, Londres, 1968, p. 239.

¹⁵ *Un ricorso ferrarese di Degas*, in *Musei Ferraresi*, I (1971), p. 23—37.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹⁸ *Cosmé Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco Cossa e Ercole de'Roberti*, Milan, 1974, p. 98. V. aussi A. TEODOSIU, *op. cit.*

¹⁹ S. ZAMBONI, *Pittori di Ercole I d'Este. Giovan Francesco Maineri — Lazzaro Grimaldi — Domenico*

Panelli — Michele Coltellini, Milan, 1975, p. 11, 13, 15, 19, 43—44.

²⁰ V. la bibliographie de la note 8. Malgré une publication plus ancienne des premiers documents concernant l'artiste avant Venturi il n'y a pas eu de Corpus des œuvres de Maineri. (V. L. N. CRAMALLA, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti e illustrate*, Ferrare, 1864 et 1868 (p. 128 et suiv.) et G. CAMBORI, *I Pittori degli Estensi nel secolo XV*, in *Atti della R. Deputazione di Storia Patria. Le Province modenese e parmensi*, S. III, vol. III, p. 11, p. 525—603 (v. la lettre n° XXVI).

²¹ A. VENTURI, *Gian Francesco de'Maineri pittore*..., loc. cit.

²² Pour toutes ces données, voir maintenant le « registre » de Gian Francesco Maineri, dans S. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 39—41.

²³ R. LONGHI, *Officina ferrarese*..., p. 63.

²⁴ S. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Pour des raisons pratiques Zamboni utilise la qualification de l'« Allégorie I » pour le *Muovibile Augure (Amor Dei)* et celle de l'« Allégorie II » pour le *Bon Augure (Eros Protheurghthos)*. Tenant compte de la suite des thèmes, qui nous paraît celle normale, nous avons changé dans la première partie de cette étude l'ordre établi par Zamboni.

²⁶ S. ZAMBONI, loc. cit.

²⁷ M. SALMI, loc. cit.

²⁸ V. ZAMBONI, *op. cit.*, p. 41—42, et sa relative bibliographie.

²⁹ Attribué à Maineri par A. E. Popham et Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum — The Fourteenth and Fifteenth Century, Catalogue*, vol. I, Londres, 1950, p. 93, n. 154 et vol. II, fig. XLIIII, attribution confirmée par S. Zamboni, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ A. TEODOSIU (communication verbale) rédige une étude détaillée concernant la technique des deux œuvres. Les repeints du XIX^e siècle ainsi qu'une partie des mystérieuses inscriptions, visibles de nos jours grâce aux analyses radiographiques, offriront vraisemblablement à notre analyse des données précieuses.

³¹ Conformément à l'hypothèse de Zamboni, *op. cit.*, p. 51—52, qui voit ici l'œuvre commandée par Ercole d'Este pour Scœur Lucia.

³² C. L. RAGGHianti, *Un ricorso*..., loc. cit.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ JOHN WALKER, *Degas et les maîtres anciens*, in *Gazette des Beaux-Arts*, X (1933), p. 173—185 (surtout p. 193).

³⁵ Pour l'écho ferrarais de Piero, voir surtout M. SALMI, *Pittura e Miniatura a Ferrara nel Primo Rinascimento*, Milan, 1961.

³⁶ Vasari : « ... fu dal duca Borso chiamato a l'errara, dove nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole Vecchio per ridurre il palazzo alla moderna : di maniera che in quella città non rimase di man di Piero se non una cappella in Sant'Agostino lavorata in fresco, ed anco quella à dalla umidità mal condotta » (ed. Milanese, III, p. 491—492).

La date exacte du séjour ferrarais est encore très incertaine, mais tenant compte du fait que l'influence de Piero della Francesca est sensible à Ferrare déjà à partir de 1451 (v. C. GILBERT, *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968, p. 52 et 113, n. 52), il est à supposer que Piero arriva à la Cour de Borso d'Este en 1450, donc au début du règne du duc Borso (1450—1471). Dans sa récente monographie, E. BATTISTI (*Piero della*

Francesca, Milan, 1972) considère que le séjour de Piero à Ferrare a eu lieu entre 1446-1447, donc au temps du règne de Lionello d'Este. En 1451 Piero se trouve déjà à Rimini, travaillant au Tempio Malatestiano.

³⁷ Zu Piero dei Franceschi verlorenen Fresken in Ferrara, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, X (1941), p. 67-72 et A Note on Piero della Francesca's lost Ferrara Frescoes, in *The Burlington Magazine*, XCV, (1953), p. 166. V. aussi M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogue*, Londres, 1951, p. 338-339; A. K. LOSS, *The "Black Figure" in the Baltimore Copy of Piero della Francesca's lost Ferrara Frescoes*, in *L'Arte* (1968), 1, p. 98-106.

³⁸ E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, vol. I, p. 46, considère, sur le témoignage d'une confron-

tation des copies avec les descriptions de *De Politia Literaria* de Angelo Decembrio, que la réplique de Londres représente les armées de Scipion l'Africain, tandis que celle de Baltimore devrait représenter les troupes de Hannibal.

³⁹ *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in *Scritti Giovanili*, 1912-22, Florence, 1961, p. 75-76.

⁴⁰ Cf. P. Venturoli, *Amico Aspertini a Gadara*, in *Storia dell'Arte* (1969), 4, p. 417-439.

⁴¹ On pourrait ainsi expliquer l'étrange changement de sexe qui intervient à l'occasion du passage du motif de Maineri à Degas.

⁴² Pour les thèmes contenus dans les *Scènes de guerre au Moyen Âge*, appelé parfois *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, v. P. Sabanne, *Degas et Les Malheurs de la ville d'Orléans*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1962), p. 75-76.