



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI GENOVA

## Thèse de Doctorat en cotutelle

*Mention : Histoire de l'Art*

présentée à l'Ecole Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)

**de l'Université de Picardie Jules Verne**

et

al corso di Dottorato di Ricerca in Studio e valorizzazione del patrimonio storico artistico architettonico e ambientale, Indirizzo/Scuola/Curriculum Storia e conservazione dei beni culturali artistici e architettonici (XXXV ciclo)

**dell'Università degli Studi di Genova**

par

**Camille Ambrosino**

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Picardie Jules Verne et celui de  
Dottore di ricerca dell'Università degli Studi di Genova

*Des couleurs en plus : incrustations et applications dans la  
sculpture figurative lapidaire en Italie septentrionale et  
centrale (v. 1230 - v. 1470)*

**Vol. II : Annexes**

Soutenue le 19 novembre 2025 après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

M. Jean-Marie GUILLOUËT, Professeur, Université de Bourgogne  
M<sup>me</sup> Anne LEOITTEVIN, Professeur, Sorbonne Université  
M<sup>me</sup> Géraldine MALLET, Professeur, Université Paul Valéry  
M<sup>me</sup> Haude MORVAN, Maître de Conférences, Univ. Bordeaux Montaigne  
M. Clario DI FABIO, Professore ordinario, Univ. degli Studi di Genova  
M. Gianluca AMERI, Professore, Univ. degli Studi di Genova  
M. Philippe SÉNÉCHAL, Professeur, Univ. de Picardie Jules Verne

Président  
Rapporteur  
Rapporteur  
Examineur  
Invité  
Directeur de thèse  
Directeur de thèse



<b>ANNEXE N °1 GLOSSAIRE DES MATÉRIAUX .....</b>	<b>6</b>
AVANT-PROPOS .....	7
<b>ANNEXE N °2 GLOSSAIRE DES TECHNIQUES.....</b>	<b>22</b>
AVANT-PROPOS .....	23
<b>ANNEXE N °3 RÉPERTOIRE GRAPHIQUE DES MODULES COSMATESQUES.....</b>	<b>47</b>
AVANT-PROPOS .....	48
<b>ANNEXE N °4 CATALOGUE DE NOTICES.....</b>	<b>72</b>
AVANT-PROPOS .....	73
<b><i>Section 1 : Inserts de pierre</i></b> .....	<b>74</b>
Cat. 1. 1. Chair de l'église San Bartolomeo in Pantano .....	75
Cat. 1. 2. Tombeau du Doge Marino Morosini .....	79
Cat. 1. 3. L'Architecture.....	83
Cat. 1. 4. Marzocco. ....	86
Cat. 1. 5. Vierge de Douleur.....	91
Cat. 1. 6. Vierge à l'Enfant.....	94
Cat. 1. 7. Chaire intérieure. ....	98
<b><i>Section 2 : Placage de pierre</i></b> .....	<b>102</b>
Cat. 2. 1. Tombe du Doge Giovanni Soranzo. ....	103
Cat. 2. 2. Tombe du Doge Bartolomeo Gradenigo.....	106
Cat. 2. 3. Monument funéraire d'Enrico Scrovegni. ....	110
Cat. 2. 4. Tombe du Doge Andrea Contarini.....	114
Cat. 2. 5. Monument funéraire de Léonardo Bruni. ....	117
<b><i>CAT. 2. 6. MONUMENT FUNÉRAIRE DE CARLO MARSUPPINI.</i></b> .....	<b>121</b>
<b><i>Section 3 : Mosaïque cosmatesque</i></b> .....	<b>124</b>
Cat. 3. 1. Monument funéraire de Luca Savelli. ....	126
Cat. 3. 2. Monument funéraire du Cardinal de Bray. ....	130
Cat. 3. 3. Monument funéraire Ricardo Annibaldi.....	134
Cat. 3. 4. Ciborium de Saint-Paul-hors-les-murs. ....	138
Cat. 3. 5. Ciborium de Santa Cecilia in Trastevere. ....	144
Cat. 3. 6. Monument funéraire du pape Honorius IV.....	148

Cat. 3. 7. Monument funéraire de Guillaume Durand.....	153
Cat. 3. 8. Figure d'un frère dominicain. ....	157
Cat. 3. 9. Monument funéraire du pape Boniface VIII.....	161
Cat. 3. 10. Pape agenouillé.....	167
Cat. 3. 11. Tabernacle de San Clemente al Laterano. ....	174
Cat. 3. 12. Tombe du cardinal Conte Casati.....	179
Cat. 3. 13. Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta. ....	184
Cat. 3. 14. Monument funéraire du cardinal Philippe d'Alençon. ....	189
Cat. 3. 15. Monument funéraire du cardinal Pietro Stefaneschi. ....	193
<b>Section 4 : Inserts de verre.....</b>	<b>198</b>
Cat. 4. 1. Sépulcre de Saint Dominique. ....	199
Cat. 4. 2. Chaire de l'église San Giovanni Fuoricivitas. ....	205
Cat. 4. 3. Monument honorifique de Charles I <sup>er</sup> d'Anjou, roi de Sicile et Sénateur de Rome. .....	210
Cat. 4. 4. Madone aux yeux de verre.....	215
Cat. 4. 5. Chaire de l'église Sant' Andrea ....	218
Cat. 4. 6. Arca San Donato.....	222
Cat. 4. 7. Vierge à l'Enfant.....	226
Cat. 4. 8. Vierge à l'Enfant, dit Madonna Goretti Miniati. ....	230
Cat. 4. 9. Vierge à l'Enfant avec quatre chérubins, dit Madonna del Perdono. ....	234
Cat. 4. 10. Miséricorde, Amour et Charité. ....	238
Cat. 4. 11. Saint Pantaléon. ....	241
Cat. 4. 12. Vierge à l'Enfant, dite Vierge trônant et l'Enfant au rosaire.....	244
<b>Section 5 : Incrustations de céramique.....</b>	<b>248</b>
Cat. 5. 1. Formelle du Campanile de Giotto.....	249
Cat. 5. 2. Formelle des Vertus de la Loggia dei Priori. ....	255
Cat. 5. 3. Chaire de la Sainte ceinture. ....	261
Cat. 5. 4. Tabernacle du Sacrement.....	267
Cat. 5. 5. Saint Prosdocime et un saint inconnu. ....	273
Cat. 5. 6. Armoiries Vettori.....	278
Cat. 5. 7. Monument funéraire de l'évêque Benozzo Federighi. ....	281
<b>Section 6 : Assemblage.....</b>	<b>285</b>
Cat. 6. 1. Christ bénissant entouré de la Vierge Marie et l'Archange Gabriel.....	286
Cat. 6. 2. Prothyre des Lions rouges. ....	289

Cat. 6. 3. Monument funéraire de Baldassare Cossa.....	294
Cat. 6. 4. Pierre tombale de Domenico Garganelli.....	298
Cat. 6. 5. Chaire de Santa Croce. ....	302
<b>Section 7 : Techniques mixtes</b> .....	<b>306</b>
Cat. 7. 1. Vierge à l'Enfant entourée de six anges ouvrant des rideaux.....	307
Cat. 7. 2. Tabernacle d'Orsanmichele. ....	312
Cat. 7. 3. Tribune des Orgues.....	322

ANNEXE N °1  
GLOSSAIRE DES MATÉRIAUX

Ce glossaire a été élaboré dans le cadre de la présente thèse afin d'offrir un éclairage précis sur les matériaux principaux étudiés. Il vise à de guider le lecteur à travers la terminologie géologique parfois complexe, en évitant les confusions courantes entre le vocabulaire géologique, fondé sur l'origine, la composition chimique et minéralogique et les termes employés dans le domaine artistique, davantage centrés sur les propriétés esthétiques et physiques.

Les matériaux sélectionnés pour ce glossaire répondent à deux critères principaux. Le premier repose sur leur origine géologique, avec une attention particulière portée à la distinction entre les roches sédimentaires, magmatiques et métamorphiques, ainsi qu'au contexte géodynamique unique de la chaîne alpine. Par son histoire géologique mouvementée, ce massif présente en effet une grande diversité de matériaux, justifiant un traitement précis. Le second critère porte sur la composition chimique et minéralogique des matériaux, qui non seulement détermine leur couleur, mais aussi leurs propriétés physiques, influençant directement leurs usages dans divers contextes. Lorsque les données sont disponibles, le glossaire signale également la localisation géographique des carrières d'extraction, en soulignant la variété des ressources disponibles dans les Alpes.

Conçu comme un outil de référence, ce glossaire accompagne la lecture du travail en assurant la clarté et la précision de la terminologie employée. C'est pourquoi les définitions sont proposées à la fois en français et en italien. Cette double version vise à favoriser une compréhension partagée des matériaux géologiques et de leurs spécificités, tout en facilitant les échanges scientifiques et techniques.

## A

ALBÂTRE : Variété de calcaire concrétionné (carbonate de calcium) naturellement blanc et couramment veiné (albâtre calcaire). L'albâtre peut aussi être composé de gypse très finement cristallisé (sulfate de calcium), translucide ou blanc (albâtre gypseux). Ces qualités physiques l'ont classé au rang de marbre, jusqu'à la fin de l'Empire romain. Ce minéral tendre peut tout de même avoir différentes nuances selon le gisement, allant du blanc au gris ou au jaunâtre. D'un point de vue minéralogique, l'albâtre calcaire se forme à la manière des concrétions calcaires dans les grottes ; l'albâtre gypseux se forme par recristallisation de gypse des évaporites présentes dans les Alpes.

\*\*\*

*ALABASTRO - Varietà di calcare concrezionato (carbonato di calcio), naturalmente bianco e comunemente venato (alabastro calcareo). L'alabastro può anche essere composto da gesso (solfato di calcio) molto finemente cristallizzato, translucido o bianco (alabastro gessoso). Fino alla fine dell'Impero Romano, queste qualità fisiche gli conferivano lo status di marmo. Tuttavia, questo minerale morbido può avere sfumature diverse a seconda del giacimento, che vanno dal bianco al grigio o al giallastro. Dal punto di vista mineralogico, l'alabastro calcareo si forma come le concrezioni calcaree delle grotte; l'alabastro gessoso si forma per ricristallizzazione del gesso delle evaporiti delle Alpi.*

ARGENT : Métal précieux parfois appelé métal blanc. L'argent est malléable et ductile. Ce minéral blanc est naturellement brillant. L'argent n'est pas inaltérable, il noircit au contact des sulfures, et se dégrade au contact d'acides nitrique ou sulfurique, et se dissout dans le cyanure de potassium.

\*\*\*

*ARGENTO - Metallo prezioso talvolta chiamato metallo bianco. L'argento è malleabile e duttile. Questo minerale bianco è naturalmente lucido. L'argento non è inalterabile; annerisce a contatto con i solfuri, si degrada a contatto con l'acido nitrico o solforico e si dissolve nel cianuro di potassio.*

ARGILE : Terme polysémique désignant à la fois un minéral et une roche composée essentiellement de minéraux argileux (chlorite, illite, kaolinite, montmorillonite). Il existe une très grande variété d'argile en fonction des minéraux qui les constituent. Les argiles sont des silicates d'aluminium hydratés, provenant de l'altération des minéraux composant les roches magmatiques et métamorphiques. L'argile séchée est poreuse, tendre et friable, et donc cassante. Hydratée, l'argile devient grasse, plastique et imperméable ; elle est appelée terre glaise par les céramistes. L'argile

est le matériau de prédilection pour le modelage, mais si elle sèche trop vite, elle se rétracte et se fissure. Pour éviter la fissuration, l'argile doit sécher progressivement avant la cuisson. La cuisson (autour de 1200°C) modifie ses propriétés physiques, elle devient imperméable, dure et cassante. Ces modifications sont irréversibles. Ce phénomène est proche du métamorphisme de haute température. Ce n'est plus la molécule d'eau qui assure les liaisons entre deux minéraux mais l'atome d'oxygène.

\*\*\*

*ARGILLA - Termine polisemico che indica sia un minerale sia una roccia composta principalmente da minerali argillosi (clorite, illite, caolinite, montmorillonite). Esiste un'ampia varietà di argille, a seconda dei minerali che le compongono. Le argille sono silicati idrati di alluminio prodotti dall'alterazione dei minerali nelle rocce magmatiche e metamorfiche. L'argilla essiccata è porosa, morbida e friabile, quindi fragile. Quando è idratata, l'argilla diventa grassa, plastica e impermeabile. L'argilla è il materiale preferito per la modellazione, ma se si asciuga troppo rapidamente, si restringe e si crepa. Per evitare le crepe, l'argilla deve asciugarsi gradualmente prima della cottura. La cottura (a circa 1200°C) modifica le sue proprietà fisiche, rendendola impermeabile, dura e fragile. Questi cambiamenti sono irreversibili. Questo fenomeno è simile al metamorfismo ad alta temperatura. Non è più la molecola d'acqua a garantire i legami tra due minerali, ma l'atomo di ossigeno.*

## B

**BARDIGLIO** : Ensemble de marbres aux tonalités grises ou bleues provenant de diverses carrières. Dans les Apennins (Alpes Apuanes) au nord de la Toscane mais aussi en Ligurie dans la région de Carrare ou dans la Vallée d'Aoste. Ces marbres possèdent une structure saccharoïde (la cassure ressemble à celle d'un morceau de sucre) ou la cassure se fait en plusieurs morceaux. Leurs qualités physiques à grains fins et leur dureté moyenne leur permettent d'être polis. Leurs veines peuvent être sinueuses ou semblables à des fleurs (*bardiglio fiorito*). Certains sont plus sombres en raison de la présence de pyrites microcristallines. Dans leurs variétés de couleurs, les *bardiglio* appartiennent à la famille des marbres blancs cipolins.

Par sa nature géologique, ces marbres sont composés de cristaux de calcite à grains fins et colorés par du graphite disséminé.

\*\*\*

*BARDIGLIO - Gruppo di marmi con tonalità grigie o blu provenienti da varie cave. Si trovano negli Appennini (Alpi Apuane) della Toscana settentrionale, ma anche in Liguria nella regione di Carrara e in Valle d'Aosta. Questi marmi hanno una struttura saccharoide (la rottura assomiglia a*

*quella di una zolletta di zucchero) o la rottura avviene in più pezzi. Le loro qualità fisiche a grana fine e la media durezza ne consentono la lucidatura. Le venature possono essere sinuose o a fiore (bardiglio fiorito). Alcune sono più scure per la presenza di pirite microcristalline. Nelle loro diverse colorazioni, i bardigli appartengono alla famiglia dei marmi cipollini bianchi.*

*Per loro natura geologica, questi marmi sono composti da cristalli di calcite a grana fine colorati da grafite disseminata.*

BASALTE : Roche volcanique de couleur noire ou grise, légèrement cuivrée. Elle est imperméable mais peut être poreuse, dure et compacte. Sa structure montre phénocristaux de feldspath, (blancs) pyroxène (noirs) et d'olivine (verts) cimentés par des microcristaux et de verre volcanique. La présence de bulles (porosité) est liée à la viscosité de la lave initiale.

\*\*\*

*BASALTO - Roccia vulcanica nera o grigia, leggermente ramata. È impermeabile ma può essere porosa, dura e compatta. La sua struttura presenta fenocristalli di feldspato (bianco), pirosseno (nero) e olivina (verde) cementati da microcristalli e vetro vulcanico. La presenza di bolle (porosità) è legata alla viscosità della lava iniziale.*

BRÈCHE : Roche détritique de la famille des conglomérats. Elle peut être calcaire ou siliceuse. Elle est le produit de l'accumulation et de la consolidation de clastes (éléments de taille millimétrique à métrique). Les brèches ont plusieurs origines. Les clastes anguleux peuvent provenir d'une source unique ou d'un mélange de différents types de roches. Elles se forment par accumulation de projections volcaniques (brèche volcanique), par accumulation de produits d'érosion (brèche sédimentaire) ou par broyage des roches sur le plan d'une faille (brèche tectonique). L'aspect d'une brèche, aux éléments anguleux, s'oppose à celui d'un poudingue dont les éléments constitutifs, transportés par l'eau, sont usés et arrondis.

\*\*\*

*BRECCIA - Roccia detritica della famiglia dei conglomerati. Può essere calcarea o silicea. È il prodotto dell'accumulo e del consolidamento di clasti (elementi di dimensioni da millimetriche a metriche). Le breccie hanno diverse origini. I clasti angolari possono provenire da un'unica fonte o da una miscela di diversi tipi di roccia. Si formano per accumulo di proiezioni vulcaniche (breccia vulcanica), per accumulo di prodotti dell'erosione (breccia sedimentaria) o per frantumazione di rocce sul piano di una faglia (breccia tettonica). L'aspetto di una breccia, con i suoi elementi spigolosi, contrasta con quello di un budino i cui elementi costitutivi, trasportati dall'acqua, sono consumati e arrotondati.*

BRÈCHE PAVONAZZA : Brèche de fragments de calcaire mélangés gris, blanc, brun-rouge et parfois rose dans une matrice granulaire brun-rouge. Les cavités de la matrice sont remplies de calcite blanche. Cette roche tient son nom de « pavone », nom italien du paon, pour indiquer sa couleur violette, malgré les rares reflets violets des plumes des paons. Pourtant, la tradition a perpétué ce nom à travers les siècles.

\*\*\*

*BRECCIA PAVONAZZA - Breccia di frammenti di calcare misto grigio, bianco, bruno-rossastro e talvolta rosa in una matrice granulare bruno-rossastra. Le cavità della matrice sono riempite da calcite bianca. Questa roccia prende il nome da "pavone" per indicare il suo colore violetto, nonostante i rari riflessi violacei delle piume di pavone. Tuttavia, la tradizione ha perpetuato questo nome nei secoli.*

BRONZE : Nom générique, autrefois donné à l'ensemble des alliages de cuivre. Désormais ce terme est réservé aux alliages de cuivre possédant l'étain comme élément principal de l'alliage et entrant en fusion à environ 1000°C. Ses caractéristiques principales sont une grande résistance à l'usure mais une résistance moyenne à la corrosion.

\*\*\*

*BRONZO - Nome generico, dato in passato a tutte le leghe di rame. Questo termine è ora riservato alle leghe di rame con lo stagno come elemento di lega principale, che fondono a circa 1000°C. Le sue caratteristiche principali sono un'elevata resistenza all'usura ma una limitata resistenza alla corrosione.*

## C

CALCAIRE ALBERESE : Terme italien caractérisant un grès toscan altéré à forte teneur en carbonate de calcium. Se trouve particulièrement dans la région du Chianti.

\*\*\*

*ALBERESE - Termine che indica l'arenaria toscana alterata con un alto contenuto di carbonato di calcio. Si trova soprattutto nella regione del Chianti.*

CINABRE : Minéral composé de sulfure de mercure. Il peut être concentré en filons dont l'épaisseur varie et est largement présent dans les roches sédimentaires. Il était utilisé sous forme de pigment, lorsqu'il était extrait dans une veine pure des gisements, ou utilisé pour extraire le mercure.

L'intensité de sa couleur rouge, même lorsqu'il est réduit en poudre, en fait un pigment très répandu, et souvent utilisé pour les revêtements des lèvres en bronze.

\*\*\*

*CINABRO - Minerale composto da solfuro di mercurio. Può essere concentrato in vene di spessore variabile ed è ampiamente presente nelle rocce sedimentarie. Veniva utilizzato come pigmento se estratto da una vena pura nei giacimenti, o usato per estrarre il mercurio. L'intensità del suo colore rosso, anche quando è ridotto in polvere, lo rende un pigmento molto diffuso, spesso utilizzato per rivestire delle labbra in bronzo.*

COLOPHANE : Résine translucide, de teinte jaune à brun foncé, obtenue par distillation de la sève de pin. Elle ne fond pas à proprement parler, mais se ramollit à partir d'environ 110 °C.

\*\*\*

*COLOFONIA - Resina traslucida, di colore giallo fino al bruno scuro, ottenuta dalla distillazione della linfa di pino. Non fonde propriamente, ma tende ad ammorbidirsi a partire da circa 110 °C.*

CRISTAL DE ROCHE : Quartz hyalin translucide, incolore à brun. Ce minéral appartient au groupe des silicates. La formation est associée aux mécanismes volcaniques.

\*\*\*

*CRISTALLO DI ROCCA - Quarzo ialino traslucido, da incolore a marrone. Questo minerale appartiene al gruppo dei silicati. La sua formazione è associata a processi vulcanici.*

## F

FER : Il est le plus dur des métaux usuels, tout en étant malléable et ductile lorsqu'il est chauffé. Dans un environnement humide ou à l'air, le fer s'oxyde et forme des oxydes de couleur rouille (hématite). Certaines formes microcristallines sont utilisées comme pigment (limonite).

\*\*\*

*Ferro - È il più duro dei metalli comuni, ma malleabile e duttile quando viene riscaldato. In un ambiente umido o all'aria, il ferro si ossida, formando ossidi color ruggine (ematite). Alcune forme microcristalline sono utilizzate come pigmenti (limonite).*

## G

GRANITE : Roche grenue d'origine magmatique. De teinte très variable, le granite est clair ou foncé, bleu ou rose. La couleur est principalement due à la composition minéralogique. Les granites sont principalement composés de quartz, de feldspaths (blancs ou roses) et de micas (noirs ou

blancs). Des minéraux secondaires peuvent être présents : amphiboles, apatite, plus rarement du pyroxène, exceptionnellement du sphène. En géologie, lorsque le granite contient des amphiboles et des pyroxènes, on parle de granodiorite et de diorite.

Le mot granit, quant à lui, vient de l'italien « granito », grenu. Ce terme est rattaché à la commercialisation et à l'exploitation des carrières. Il désigne toute roche dure et grenue susceptible d'être polie et utilisée pour de l'ornement. Ainsi, les granites, les calcaires, les grès, les gneiss, et même les brèches, sont parfois repris sous cette appellation générique.

\*\*\*

*GRANITO - Roccia granulare di origine magmatica. Di colore molto variabile, il granito può essere chiaro o scuro, blu o rosa. La sua tonalità dipende principalmente dalla composizione mineralogica. I graniti sono composti principalmente da quarzo, feldspati (bianchi o rosa) e miche (nere o bianche). Possono essere presenti anche minerali secondari: anfiboli, apatite, più raramente pirosseni, ed eccezionalmente sfene. In geologia, quando il granito contiene sia anfiboli che pirosseni, si parla di granodiorite o di diorite.*

*Il termine "granito", invece, deriva dall'italiano « granito », che significa granuloso. Questo termine è legato all'ambito commerciale e all'attività estrattiva. Viene utilizzato per designare qualsiasi roccia dura e granulare che possa essere lucidata e impiegata come materiale ornamentale. Così, graniti, calcari, arenarie, gneiss e persino breccie rientrano talvolta in questa denominazione generica.*

GRÈS : Roche sédimentaire détritique (roches issues généralement de l'érosion de roches magmatiques tels que les granites) correspondant à un ancien sable consolidé par un ciment calcaire, siliceux ou ferrugineux. Sa nature sableuse le rend poreux et perméable. Cette roche est le plus souvent composée de quartz mais d'autres éléments peuvent être inclus modifiant ainsi la couleur. Un grès peut être jaune, orange, brun, rouge en présence d'oxyde de fer composant le ciment. Il peut prendre d'autres teintes en fonction des minéraux qui le composent, blanc pour le quartz, verdâtre pour la chlorite, ou noir grâce aux oxydes de manganèse. La matière organique partiellement décomposée peut donner également une couleur noire.

\*\*\*

*ARENARIA - Roccia sedimentaria detritica (rocce generalmente derivate dall'erosione di rocce magmatiche come i graniti) corrispondente a un'antica sabbia consolidata da un cemento calcareo, siliceo o ferruginoso. La sua natura sabbiosa la rende porosa e permeabile. Questa roccia è composta per lo più da quarzo, ma possono essere inclusi altri elementi che ne alterano il colore. L'arenaria può essere gialla, arancione, marrone o rossa in presenza di ossido di ferro, che costituisce il cemento. Può assumere altre tonalità a seconda dei minerali che la compongono:*

*bianco per il quarzo, verdastro per la clorite e nero per gli ossidi di manganese. Anche la materia organica parzialmente decomposta può dare un colore nero.*

GRIS ANTIQUE : Terme générique pour parler de différents types de marbres gris utilisés dans l'Antiquité. Ils ont un grain allant de moyen à grossier et présentent des marbrures ou des ondulations de différentes nuances, allant du blanc au gris. Leur succès dans l'Antiquité vient des qualités esthétiques de ces pierres mais aussi de leur bas coût. Polis, certains minéraux deviennent presque translucides. Ces pierres provenaient de plusieurs carrières, l'Île de Lesbos, ou des îles à l'Est de la mer Égée, ou encore de Turquie à Teos, Aphrodisias ou Izmir, ou bien de France dans les carrières de marbre gris de Saint-Béat. D'un point de vue géologique, le *bigio antico* correspond à un marbre calcitique à grains moyens ou grossiers contenant du graphite parsemé. Des fossiles peuvent être visibles.

\*\*\*

*BIGIO ANTICO - Termine generico per indicare i diversi tipi di marmo grigio utilizzati nell'antichità. Hanno una grana medio-grossa e presentano screziature o ondulazioni di diverse tonalità, dal bianco al grigio. Il loro successo nell'antichità derivava dalle qualità estetiche di queste pietre, ma anche dal loro basso costo. Lucidati, alcuni minerali diventano quasi traslucidi. Queste pietre provenivano da diverse cave, tra cui l'isola di Lesbo, le isole a est del Mar Egeo, Teos, Afrodisia e Smirne in Turchia e le cave di marmo grigio di Saint-Béat in Francia. Dal punto di vista geologico, il bigio antico è un marmo calcitico a grana medio-grossa contenente grafite sparsa. Possono essere visibili dei fossili.*

GROISIL : Débris de verre pulvérisés, utilisés dans la fabrication des verres communs issus des rebuts de fabrication, introduits dans la composition du verre mis en fusion. Ce terme désigne particulièrement les morceaux de cristaux concassés et réutilisés lors de la fusion. Un excès de groisil rend le verre sec.

\*\*\*

*ROTTAMI DI VETRO / VETRO DI SCARTO - Rottame di vetro polverizzato utilizzato nella produzione di vetro comune a partire da scarti di lavorazione, introdotto nella composizione del vetro fuso. Questo termine si riferisce in particolare ai pezzi di cristalli frantumati riutilizzati durante la fusione. Una quantità eccessiva di rottami di vetro rende il vetro secco.*

## M

MAGMATIQUE – ROCHE MAGMATIQUE : Roche issue du refroidissement et de la solidification d'un magma. Les roches plutoniques refroidissent en profondeur (granite), les roches volcaniques ou effusives refroidissent en surface (basaltes, andésites).

\*\*\*

*MAGMATICA - ROCCIA MAGMATICA - Roccia risultante dal raffreddamento e dalla solidificazione di un magma. Le rocce plutoniche si raffreddano in profondità (granito), quelle vulcaniche o effusive in superficie (basalti, andesiti).*

MARBRE : Dans les domaines de l'histoire de l'art et de la marbrerie, le terme marbre désigne communément une pierre calcaire compacte, ferme et solide, qui est imperméable et non poreuse. Difficile à tailler, elle reste tout de même simple à polir. Ce terme est polysémique car il englobe de nombreuses roches sédimentaires calcaires, mais le plus souvent des calcaires métamorphiques. Dans une acception plus ancienne, le terme s'appliquait à toute pierre suffisamment compacte et dure pour être lustrée et polie. C'est pourquoi, certaines pierres polies, comme le granit et le porphyre, deux roches magmatiques silicatées, étaient aussi appelées « marbre », et continuent parfois à être nommée ainsi dans le langage courant malgré leurs origines géologiques différentes. D'un point de vue géologique, le marbre correspond à une roche métamorphique dérivant de calcaire ou de dolomie. La formation de ces roches est liée à la formation des chaînes de montagnes (orogénèse) comme les Alpes. Les calcaires ou dolomies impurs donnent des marbres aux coloris variés, et sont le plus souvent veinés. Les veines correspondent à d'anciens dépôts plus argileux ou plus riches en oxydes métalliques.

\*\*\*

*MARMO - Nel campo della storia dell'arte e della lavorazione del marmo, il termine marmo si riferisce comunemente a una pietra calcarea compatta, solida, impermeabile e non porosa. Difficile da tagliare, è tuttavia facile da lucidare. Il termine è polisemico e comprende un'ampia gamma di rocce sedimentarie calcaree, ma più spesso un calcare metamorfico. In un'accezione più antica, il termine veniva applicato a qualsiasi pietra sufficientemente compatta e dura da poter essere lucidata. Per questo motivo alcune pietre levigate, come il granito e il porfido, due rocce magmatiche silicatiche, venivano chiamate anche "marmo", e talvolta continuano a essere chiamate così nel linguaggio comune nonostante la loro diversa origine geologica.*

*Da un punto di vista geologico, il marmo è una roccia metamorfica derivata dal calcare o dalla dolomia. La formazione di queste rocce è legata alla formazione di catene montuose (orogenesi) come le Alpi. Il calcare o la dolomia impuri danno origine a marmi di vari colori, il più delle volte venati. Le venature corrispondono ad antichi depositi più argillosi o più ricchi di ossidi metallici.*

MARBRE DE CANDOGLIA : Marbre calcitique à gros grains, de couleur blanche, rosée ou grise, extrait des carrières de la frazione de Candoglia, en Val d'Ossola (Piémont). Principalement utilisé dans le nord de l'Italie, son emploi reste cependant limité. Son usage le plus significatif est attesté à partir de 1387, lors de l'ouverture du chantier de la cathédrale de Milan.

\*\*\*

*MARMO DI CANDOGLIA – Marmo calcitico a grana grossa, di colore bianco, rosato o grigio, estratto dalle cave della frazione di Candoglia, nella Val d'Ossola (Piemonte). Utilizzato principalmente nel nord Italia, il suo impiego rimane tuttavia limitato. L'uso più significativo è documentato a partire dal 1387, con l'avvio del cantiere del Duomo di Milano.*

MARBRE DE CARRARE : Terme générique pour désigner un marbre blanc extrait depuis l'Antiquité des carrières de Carrare, dans les Alpes Apuanes. Parmi ces marbres, le Bianco di Carrara ou le Calacatta sont des plus prisés pour leur blancheur extrême qui ne présente qu'un léger veinage gris/noir. Dans ce cas précis, le marbre issu des carrières de Carrare est le résultat de la transformation d'un calcaire biodétritique, (roche calcaire résultant de l'accumulation de fragments de tests ou de coquilles fossilisés).

\*\*\*

*MARMO DI CARRARA - Termine generico per indicare un marmo bianco estratto fin dall'antichità dalle cave di Carrara, nelle Alpi Apuane. Tra questi marmi, il Bianco di Carrara e il Calacatta sono i più pregiati per il loro estremo candore, con solo una leggera venatura grigio-nera. In questo caso, il marmo delle cave di Carrara è il risultato della trasformazione di calcare biodetritico (calcare derivante dall'accumulo di frammenti di testine o conchiglie fossili).*

MARBRE PAVONAZZETO : Brèche de clastes de marbre calcitique blanc à grains moyens dans une matrice de calcite riche en hématite violet foncé. Les limites entre les fragments de marbre et la matrice sont assez diffuses. Depuis l'antiquité elle est connue sous le nom de *mamor Docimenum*, ou *marmor Phrygium*. Cette brèche se retrouve donc encore dans certaines études sous le nom de *Docimion* ou marbre phrygien.

\*\*\*

*MARMO DI PAVONAZZETO - Breccia di clasti di marmo calcitico bianco a grana media in una matrice di calcite ricca di ematite viola scuro. I confini tra i frammenti di marmo e la matrice sono piuttosto diffusi. Fin dall'antichità è conosciuta come mamor Docimenum, o marmor Phrygium. Alcuni studi si riferiscono ancora a questa breccia come Docimion o marmo frigio.*

MARBRE ROUGE DE VÉRONE : Pierre calcaire non métamorphisée, dite à faciès *ammonitico*. Ce marbre est composé de calcaire fin, plus ou moins argileux, à structure noduleuse, et il est le plus souvent parsemé de nombreux fossiles (ammonites). Sa grande variété de nuances de rouge en fait une pierre décorative très prisée. Les sections d'ammonites apparaissent clairement lorsqu'il est poli ou lustré. Outre ses qualités esthétiques, ce marbre est extrêmement dur et solide.

\*\*\*

*MARMO ROSSO DI VERONA - Calcare non metamorfosato con facies ammonitica. Questo marmo è costituito da calcare fine, più o meno argilloso, con una struttura nodulare, e di solito è disseminato di numerosi fossili (ammoniti). L'ampia varietà di sfumature di rosso lo rende una pietra decorativa molto apprezzata. Le sezioni di ammonite si evidenziano chiaramente quando vengono lucidate o smerigliate. Oltre alle sue qualità estetiche, questo marmo è estremamente duro e solido.*

MÉTAMORPHIQUE – ROCHE MÉTAMORPHIQUE : Sous l'action de l'augmentation de la température et de la pression (enfouissement), la roche perd de l'eau, des minéraux initiaux disparaissent au profit de nouveaux minéraux dits minéraux du métamorphisme. Ces roches sont souvent associées à la formation des chaînes de montagne. C'est une transformation minéralogique à l'état solide (Gneiss, marbre, micaschiste).

\*\*\*

*METAMORFICA - ROCCE METAMORFICHE - Sotto l'azione dell'aumento di temperatura e pressione (seppellimento), la roccia perde acqua, i minerali iniziali scompaiono lasciando il posto a nuovi minerali noti come minerali metamorfici. Queste rocce sono spesso associate alla formazione di catene montuose. Si tratta di una trasformazione mineralogica allo stato solido (gneiss, marmo, micascisti).*

## O

OR : Métal de transition lourd, dit noble et précieux. Sa nature dense et ductile en fait un minerai simple à travailler. Chimiquement inerte et stable, l'or ne s'oxyde ni dans un environnement humide, ni à l'air.

\*\*\*

*ORO - Metallo pesante di transizione, detto nobile e prezioso. La sua natura densa e duttile lo rende facile da lavorare. Chimicamente inerte e stabile, l'oro non si ossida né in ambiente umido né all'aria.*

## P

PIETRA DE VINCENZA : Roche principalement composée de carbonate de calcium. Ses nuances varient d'écru à gris, en passant par des teintes jaunes ou brunes. À sa surface granuleuse sont visibles des petites inclusions de fossiles marins. Sa nature poreuse et sa faible dureté font qu'elle s'érode facilement. Aussi connue sous le nom de Pierre de Nanto, elle est extraite des collines de Berici.

\*\*\*

*PIETRA DI VINCENZA - Roccia composta principalmente da carbonato di calcio. Le sue tonalità variano dall'ecru al grigio, passando per sfumature gialle o marroni. Sulla sua superficie granulare sono visibili piccole inclusioni di fossili marini. La sua natura porosa e la sua bassa durezza la rendono facilmente erodibile. Conosciuta anche come pietra di Nanto, viene estratta dai colli Berici.*

PIERRE D'ISTRIE : De couleur blanche à rose pâle, au vert pâle, ce calcaire microcristallin est essentiellement composé de microcristaux de calcite. Roche dense et peu poreuse, elle est extraite des carrières du comitat d'Istrie, actuelle Croatie. Elle fut longtemps comptée parmi les marbres car sa structure et sa composition sont très proches de celles des marbres.

\*\*\*

*PIETRA D'ISTRIA - Di colore dal bianco al rosa pallido al verde pallido, questo calcare microcristallino è composto essenzialmente da microcristalli di calcite. Si tratta di una roccia densa con bassa porosità, estratta dalle cave della contea dell'Istria, oggi in Croazia. Per molto tempo è stato classificato come marmo perché la sua struttura e composizione sono molto simili a quelle dei marmi.*

PIETRAFORTE : Grès à ciment calcaire d'origine clastique présent dans les carrières florentines. Lors de son extraction la *pietraforte* est de couleur grise et change de couleur, allant vers le marron, par oxydation du fer contenu dans la roche au contact de l'air. Son nom vient de sa résistance et de sa dureté, la rendant idéale pour les constructions.

\*\*\*

*PIETRAFORTE - Arenaria calcarea cementata di origine clastica presente nelle cave fiorentine. Al momento dell'estrazione, la pietraforte è di colore grigio, che cambia in marrone quando il ferro presente nella roccia si ossida a contatto con l'aria. Il nome deriva dalla sua resistenza e durezza, che la rendono ideale per l'edilizia.*

PIETRA SERENA : Grès de couleur gris clair à gris bleuté provenant des carrières de Firenzuola en Toscane. Du point de vue géologique, il s'agit d'un micaschiste. Roche métamorphique généralement issue de la transformation d'une roche initiale riche en argile.

\*\*\*

*PIETRA SERENA - Arenaria di colore da grigio chiaro a grigio bluastro proveniente dalle cave di Firenzuola, in Toscana. Dal punto di vista geologico, si tratta di un micascisto. Roccia metamorfica generalmente formata dalla trasformazione di una roccia iniziale ricca di argilla.*

PORPHYRE : Groupe de roches magmatiques filoniennes caractérisé par de grands cristaux de feldspath noyés dans une matrice composée de cristaux invisibles à l'œil nu (matrice aphanitique). Ces roches appartiennent au groupe des andésites (roche volcanique).

\*\*\*

*PORFIDO - Gruppo di rocce magmatiche venose caratterizzate da grandi cristalli di feldspato inseriti in una matrice di cristalli invisibili a occhio nudo (matrice afanitica). Queste rocce appartengono al gruppo delle andesiti (rocce vulcaniche).*

PORPHYRE ROUGE : Andésite dont la matrice et les feldspaths qui la recouvrent sont colorés par de l'épidote (minéral silicaté de couleur très variée). Connue sous le nom de lapis porphyrites, pierre pourpre, cette roche était extraite de la chaîne montagneuse, djebel Dokhan dans le désert oriental de l'Égypte.

\*\*\*

*PORFIDO ROSSO - Andesite la cui matrice e i feldspati sovrastanti sono colorati dall'epidoto (un minerale silicato con un'ampia gamma di colori). Conosciuta come lapis porphyrites, o pietra viola, questa roccia è stata estratta dalla catena montuosa del Jebel Dokhan, nel deserto orientale dell'Egitto.*

## S

SÉDIMENTAIRE – ROCHE SÉDIMENTAIRE : Roche formée par le dépôt plus ou moins continu de matériaux appelés sédiments. Les sédiments sont prélevés sur les continents après érosion des roches préexistantes (roches détritiques) ou issues de l'accumulation de restes ou de l'activité d'organismes vivants (roches biodétritiques : calcaire, sable, grés ; argiles).

\*\*\*

*SEDIMENTARIE - ROCCE SEDIMENTARIE - Rocce formate dalla deposizione più o meno continua di materiali chiamati sedimenti. I sedimenti sono prelevati dai continenti in seguito all'erosione di rocce preesistenti (rocce detritiche) o all'accumulo di resti o attività di organismi viventi (rocce biodetritiche: calcare, sabbia, arenaria; argille).*

SERPENTINITE : Roche relativement tendre, de couleur verte, marquée par des nuances colorées et traversée par de petits filons blanchâtres. Elle est principalement composée de serpentinite. Présente dans les Alpes, la serpentinite s'est formée par métamorphisme puis altération et d'anciennes roches profondes de la croûte océanique. En géologie, elle appartient aux ophiolites (massif du Chenaillet dans les Alpes françaises mais aussi dans le nord de Gênes en Ligurie). Leur nom provient de l'apparence de la cassure en surface semblable à la peau d'un serpent.

\*\*\*

*SERPENTINITE - Roccia relativamente morbida, di colore verde, caratterizzata da sfumature di colore e attraversata da piccole venature biancastre. È composta principalmente da serpentino. Presente sulle Alpi, la serpentinite si è formata per metamorfismo e successiva alterazione di antiche rocce profonde della crosta oceanica. In geologia, appartiene alle ofioliti (massiccio del Chenaillet nelle Alpi francesi, ma anche a nord di Genova in Liguria). Il nome deriva dall'aspetto serpentiforme della frattura superficiale.*

SERPENTIN : Porphyre vert qui est une andésite dont la matrice vert foncé est parsemée de très nombreux cristaux de labradorite (feldspath bleu-vert) et des pyroxènes noirs. Cette roche, aussi appelée *lapis porphyrites*, était extraite des carrières de Lacédémone.

\*\*\*

*SERPENTINO - Porfido verde, un'andesite la cui matrice verde scuro è costellata da numerosi cristalli di labradorite (feldspato blu-verde) e pirosseni neri. Questa roccia, nota anche come lapis porfirite, veniva estratta dalle cave di Lacedemonia.*

## V

VERRE : Matériau constitué de dioxyde de silicium et de fondant. Plus généralement, matériau dur, cassant et transparent, non cristallin résultant du phénomène de transition vitreuse. Le verre est obtenu par le refroidissement suffisamment rapide de la matière liquide pour éviter la formation de cristaux.

\*\*\*

*VETRO - Materiale costituito da biossido di silicio e fondente. Più in generale, un materiale duro, fragile, trasparente e non cristallino derivante dal fenomeno della transizione vetrosa. Il vetro si ottiene mediante un raffreddamento del materiale liquido sufficientemente rapido da impedire la formazione di cristalli.*

VERT DE GÊNES : Serpentine ou ophicalcite verte bréchique, veinée de calcite blanche. Aussi connue sous le nom de *Polcevera* de Gênes, cette pierre bréchique vert foncé existe également dans une variété rouge (*Rosso di Genova*). Dans certaines anciennes études, elle porte le nom de *vert d'Égypte*, en raison de veines de calcite plus larges et plus nombreuses.

\*\*\*

*VERDE GENOVA - Serpentinite o oficalcite verde brecciata, attraversata da venature di calcite bianca. Conosciuta anche con il nome di Polcevera di Genova, questa pietra brecciata di colore verde scuro esiste anche in una variante rossa (Rosso di Genova). In alcuni studi più antichi, è indicata con il nome di verde d'Egitto, a causa della presenza di venature di calcite più larghe e numerose.*

VERT DE PRATO : Serpentinite formée par métamorphisme d'une péridotite à enstatite (pyroxène). Elle peut contenir de fines veines réticulées de calcite et d'hydromagnésite. Souvent nommée marbre vert de Prato, cette serpentinite verte a été utilisée pour ses effets remarquables avec ses taches scintillantes d'enstatite altérée.

\*\*\*

*VERDE DI PRATO - Serpentinite formata dal metamorfismo di una peridotite enstatite (pirosseno). Può contenere sottili venature reticolate di calcite e idromagnesite. Spesso indicata come marmo verde di Prato, questa serpentinite verde è stata utilizzata per i suoi effetti notevoli con le sue macchie scintillanti di enstatite alterata.*

ANNEXE N °2  
GLOSSAIRE DES TECHNIQUES

Ce second glossaire a été élaboré dans le cadre de la présente thèse pour offrir un éclairage précis sur les techniques étudiées. Il répond à un besoin essentiel de clarification et d'uniformisation des termes techniques associés plus spécifiquement à la sculpture. Dans ce domaine, comme dans d'autres disciplines, la terminologie évolue souvent de manière disparate, et certains termes identiques sont employés différemment selon les langues et les contextes. Les champs de la conservation et de la restauration contribuent également à ces variations terminologiques, en introduisant des usages spécifiques. Ce phénomène peut entraîner des confusions, surtout lorsque certains termes n'ont pas d'équivalent exact dans une autre langue, ou sont utilisés de manière erronée pour désigner des concepts similaires, mais néanmoins distincts.

Ce travail a donc été conçu pour remédier à ces disparités, en fournissant des définitions précises et contextualisées des termes techniques. Les choix terminologiques ont été effectués à partir du corpus constitué dans cette thèse, en tenant compte des usages les plus courants, tant en italien qu'en français. L'objectif principal est ainsi de favoriser la compréhension des techniques entre les différents champs de recherche liés à la sculpture.

Conçu comme un outil académique, ce glossaire est destiné à accompagner le lecteur dans la compréhension des techniques décrites, en garantissant une terminologie à la fois claire et stable. C'est pourquoi le choix a été fait d'écrire et de traduire les définitions en français et en italien. En rendant ces définitions accessibles dans les deux langues, ce travail vise à promouvoir une compréhension mutuelle approfondie des techniques et de leurs spécificités.

## A

ABAISSER : Réduction de l'épaisseur d'un matériau dur, de façon à diminuer les zones (figures, formes) trop saillantes vers l'arrière. Ce procédé sert à mettre en valeur les figures du premier plan dans les bas-reliefs et moyen-reliefs.

\*\*\*

*ABBASSAMENTO - Riduzione dello spessore di un materiale duro, in modo da ridurre le aree (figure, forme) che sporgono troppo indietro. Questo processo viene utilizzato per evidenziare le figure in primo piano dei bassorilievi e dei medio-rilievi.*

ALTÉRATION : Procédé reposant sur la modification superficielle des caractéristiques physiques et plastiques d'une œuvre, en partie ou dans sa totalité. L'altération peut affecter les couleurs, les surfaces des matériaux, ou les formes. Elle peut être volontaire, résultant des choix de l'artiste ou des exigences des commanditaires, ou bien incombe au passage du temps (intempéries, usure naturelle, etc.).

\*\*\*

*ALTERAZIONE - Processo basato sulla modifica superficiale delle caratteristiche fisiche e plastiche di un'opera, in parte o nella sua interezza. L'alterazione può riguardare i colori, le superfici dei materiali o le forme. Può essere intenzionale, derivante dalle scelte dell'artista o dalle richieste del committente, oppure può essere il risultato del passare del tempo (agenti atmosferici, usura naturale, ecc.).*

APPLICATION : Élément ou ornements fabriqués séparément, puis fixés sur un ouvrage bidimensionnel ou tridimensionnel. Ces éléments ajoutés se distinguent du fond auquel ils sont attachés par leur exécution, leur texture, ou encore par la nature du matériau appliqué. Cette technique nécessite que les matériaux appliqués soient sous forme de fines couches. Parmi les formes les plus couramment utilisées, sont présents : l'émail, les impastations, les feuilles de métaux, ainsi que les pâtes gaufrées. Cette technique est le plus souvent employée pour mettre en valeur des motifs ou des éléments figuratifs sur une surface.

\*\*\*

*APPLICAZIONE - Elementi o ornamenti prodotti separatamente e poi applicati a un'opera bidimensionale o tridimensionale. Questi elementi aggiunti si distinguono dallo sfondo a cui sono attaccati per la loro esecuzione, la loro consistenza o la natura del materiale applicato. Questa tecnica prevede che i materiali applicati siano in forma di strati sottili. Le forme più utilizzate sono*

*lo smalto, l'impasto, la lamina metallica e le paste in rilievo. Questa tecnica viene utilizzata soprattutto per mettere in evidenza e evidenziare i motivi o elementi figurativi su una superficie.*

ARGENTAGE : Technique visant à recouvrir une surface d'un revêtement d'argent, selon différents procédés proches de ceux utilisés pour le dorage : argenture à la feuille, à la poudre, au mercure, par trempage ou électrolyse. Le terme « argenter » désigne l'action correspondante.

\*\*\*

*ARGENTATURA - Tecnica che consiste nel rivestire una superficie con uno strato d'argento, attraverso diversi procedimenti simili a quelli della doratura: argentatura a foglia, in polvere, al mercurio, per immersione o elettrolitica. Il verbo "argentare" indica l'azione corrispondente.*

ARGENTURE : Désigne le revêtement d'argent.

\*\*\*

*ARGENTATO - Si riferisce al rivestimento di argento.*

ARGENTURE À L'AMALGAME : Procédé utilisant un mélange de mercure et d'argent. À la suite de son application, l'amalgame, c'est-à-dire le mélange, est chauffé sur la surface jusqu'à évaporation complète du mercure. La couche d'argent se diffuse dans le mélange sous l'effet de la chaleur, assurant, par conséquent, l'adhérence du métal au support. L'argenture à l'amalgame prend aussi le nom d'« argenture au mercure ».

\*\*\*

*ARGENTATO AL MERCURIO - Processo che utilizza una miscela di mercurio e argento. Dopo l'applicazione, l'amalgama, cioè la miscela, viene riscaldata in superficie fino alla completa evaporazione del mercurio. Il calore fa sì che lo strato d'argento si diffonda nella miscela, garantendo l'adesione del metallo alla superficie.*

ARGENTURE À LA FEUILLE : Application à chaud ou à froid de feuilles d'argent pour couvrir une surface.

\*\*\*

*ARGENTATO A FOGLIA - Applicazione a caldo o a freddo di una foglia d'argento per coprire una superficie.*

ARGENTURE PAR PLACAGE DE FEUILLES D'ARGENT : Procédé consistant à plaquer par martelage et repliage des bords les feuilles d'argent, avec ou sans rainurage de la surface à argenter.

\*\*\*

*ARGENTATO PER POSA DI FOGLIE D'ARGENTO - Procedimento che consiste nel placcare le foglie d'argento martellando e piegando i bordi, con o senza scanalatura della superficie da argentare.*

ARGENTURE POLIE : Revêtement d'argent à l'eau révélant un aspect brillant et poli par brunissage. Ce type d'argenterie à liant aqueux s'applique sur une préparation posée sur l'assiette.

\*\*\*

*ARGENTATO LUCIDO - Rivestimento d'argento a base d'acqua dall'aspetto lucido e brunito. Questo tipo di argentatura a base d'acqua viene applicata a una preparazione posta sulla lastra.*

ASSEMBLAGE : Procédé visant à unir mécaniquement, de façon mobile ou fixe, des composants de matériaux de natures différentes - dans le cadre de la polymatérialité - par combinaison de sections, collage, agrafage, scellement, ou imbrication, sans qu'ils ne soient incrustés ou appliqués. Ces divers composants peuvent inclure des éléments ou fragments naturels, bruts, manufacturés ou façonnés.

\*\*\*

*ASSEMBLAGGIO - Procedimento volto a unire meccanicamente, in modo mobile o fisso, componenti di natura diversa – nel contesto della polimaterialità – mediante l'accostamento di sezioni, incollaggio, aggraffatura, sigillatura o incastro, senza che siano né incastonati né applicati. Questi componenti possono includere elementi o frammenti naturali, grezzi, lavorati o sagomati.*

ASSIETTE : Couche préparatoire destinée aux dorures et argenteries à l'eau. L'assiette est généralement constituée de terre argileuse broyée (bol, kaolin), et ensuite détrempée dans une colle organique (blanc d'œuf ou origine animale). Cette couche permet de préparer la surface pour faire adhérer la feuille métallique et de polir par brunissage.

\*\*\*

*BOLO - Strato preparatorio per la doratura e l'argentatura ad acqua. La lastra è generalmente costituita da argilla frantumata e poi imbevuta di una colla organica (albume d'uovo o colla animale). Questo strato prepara la superficie per l'adesione della foglia di metallo e la lucidatura mediante brunitura.*

## **B**

BOL : Argile riche en ocre. Le bol est communément rouge ou jaune et est utilisé dans la constitution de l'assiette, génériquement appelée « Bol d'Arménie », en raison de la provenance de l'argile utilisée.

\*\*\*

*BOLO* : Argilla ricca di ocra. Il bolo è solitamente rosso o giallo e viene utilizzato per realizzare lo strato di preparazione, genericamente noto come “Bolo d’Armenia”, a causa dell’origine dell’argilla utilizzata.

**BROCART APPLIQUÉ** : Application d’un décor en relief pour imiter des étoffes façonnées au fil d’or et d’argent (brocart ou broderie). Ce procédé fait nécessairement intervenir une feuille d’étain par la suite dorée, et parfois rehaussée de couleur.

\*\*\*

*BROCCATO APPLICATO* - Applicazione di una decorazione a rilievo per imitare i tessuti lavorati in filo d’oro e d’argento (broccato o ricamo). Questo processo prevede necessariamente un foglio di stagno che viene poi dorato e talvolta arricchito di colore.

**BRUNISSAGE** : Procédé de finition, permettant de donner un poli brillant à une surface à revêtement métallique, en l’écrasant de manière répétée à l’aide d’un brunissoir.

\*\*\*

*BRUNITURA* - Processo di finitura che conferisce lucentezza a una superficie rivestita di metallo schiacciandola ripetutamente con un brunitoio.

## C

**CABOCHONS** : Pierre précieuse, semi-précieuse, cristal de roche ou verroterie, taillée en forme de tête arrondie et polie, le plus souvent fixés dans une réserve creuse. Les cabochons ne sont jamais taillés en facettes.

\*\*\*

*CABOCHON* - Pietra preziosa, pietra semipreziosa, cristallo di rocca o vetro, tagliata a forma di testa arrotondata e levigata, solitamente incastonata in una riserva cava. I cabochon non sono mai sfaccettati.

**CÉRAMIQUE** : Procédé de fabrication à partir de l’élaboration d’un matériau solide cuit, obtenu par le mélange à froid de matières minérales et d’eau sous forme de pâte crue (souvent à base de roches silicatées). La composition de cette pâte peut être modifiée en fonction des besoins, par l’ajout de matériaux inertes non plastiques, l’enrichissement en argile, ou encore par décantation pour éliminer les matériaux organiques, facilitant ainsi le façonnage. La nature de la pâte, le façonnage, la dureté acquise par traitement thermique, ainsi que les conditions de cuisson et l’ajout

d'oxydes, de peinture ou de pigments, déterminent le résultat final. La céramique se décline ainsi en plusieurs sous-techniques, telles que la terre cuite, la porcelaine, la majolique, ou terre cuite émaillée.

\*\*\*

*CERAMICA - Processo di fabbricazione basato sulla produzione di un materiale solido cotto, ottenuto mescolando a freddo materiali minerali e acqua sotto forma di un impasto grezzo (spesso a base di roccia silicea). La composizione di questo impasto può essere modificata a seconda delle esigenze, aggiungendo materiali inerti non plastici, arricchendolo con argilla o decantandolo per eliminare i materiali organici, facilitando così la modellazione. Il risultato finale è determinato dalla natura dell'impasto, dalla modellazione, dalla durezza acquisita attraverso il trattamento termico, nonché dalle condizioni di cottura e dall'aggiunta di ossidi, vernici o pigmenti. La ceramica può essere suddivisa in diverse sotto-tecniche, come la terracotta, la porcellana, la maiolica o la terracotta smaltata.*

CHAMPLEVÉ : Procédé consistant à réserver en très léger relief un motif, qu'il soit figuratif ou géométrique, par rapport à un fond sommairement bûché. Le terme « champlevé » est emprunté aux techniques d'ornementation utilisées en orfèvrerie. Que ce soit en orfèvrerie ou en sculpture sur pierre, le fond est recouvert d'une matière malléable colorée (nielle, émail, pâte de verre, stuc, mastic). La rugosité du fond permet à ces matériaux colorés d'adhérer à la surface. Ce terme s'oppose à ceux d'en méplat et en réserve.

\*\*\*

*CHAMPLEVÉ - Processo in cui un motivo, sia esso figurativo o geometrico, è posto in leggerissimo rilievo su un fondo grossolanamente ricorpetto. Il termine "champlévé" è mutuato dalle tecniche di ornamento utilizzate nell'argenteria. Sia nell'oreficeria che nella scultura in pietra, la base è ricoperta da un materiale malleabile colorato (niello, smalto, pasta di vetro, stucco, stucco). La rugosità della base permette a questi materiali colorati di aderire alla superficie. Questo termine è usato in contrasto con en méplat e en réserve.*

COMPOSITE : Désigne une sculpture caractérisée par l'assemblage d'éléments hétérogènes et de natures différentes.

\*\*\*

*COMPOSITO - Si riferisce a una scultura caratterizzata dall'assemblaggio di elementi eterogenei di natura diversa.*

COSMATESQUE (STYLE) : Type d'ornementation caractérisé par la reprise des formes plastiques développées par les marbriers romains des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, désignées sous le nom d'*opus romanum*. Ces décors reposent sur la combinaison de tesselles de verre et, parfois, de pierres dures, taillées en formes géométriques et imbriquées de manière à former des motifs ornementaux. Malgré sa portée critique limitée, ce terme permet de désigner l'ensemble des formes et techniques issues de la tradition des *marmorari* romains. Sa connotation stylistique lui confère une capacité à exprimer visuellement les formes esthétiques qu'il désigne.

\*\*\*

*COSMATESCO (STILE) - Tipo di ornamentazione caratterizzato dal recupero delle forme plastiche sviluppate dai marmisti romani del XII e XIII secolo, note con il nome di opus romanum. Questi decori si basano sulla combinazione di tessere vitree e, talvolta, di pietre dure, tagliate in forme geometriche e incastrate per formare motivi ornamentali. Nonostante la sua limitata portata critica, il termine consente di designare l'insieme delle forme e delle tecniche derivate dalla tradizione dei marmorari romani. La sua connotazione stilistica gli conferisce la capacità di esprimere visivamente le forme estetiche che rappresenta.*

## D

DÉBITER : Procédé consistant en la découpe de matériaux durs, tels que la pierre ou le bois, en morceaux prêts à être utilisés.

\*\*\*

*TAGLIARE - Processo di taglio di materiali duri, come la pietra o il legno, in pezzi pronti per l'uso.*

DÉCORATION À LA GOUTTE : Décoration réalisée à partir d'une pâte plastique appliquée sur une surface dans le but de compléter un décor en relief, par adjonction locale de la préparation. La pâte peut être appliquée au pinceau ou modelée à main levée, avant la polychromie.

\*\*\*

*PASTIGLIA - Decorazione realizzata con una pasta plastica applicata su una superficie per completare una decorazione a rilievo, aggiungendo localmente la preparazione. La pasta può essere applicata a pennello o modellata a mano libera, prima della polichromia.*

DÉCOR EN CREUX : Ornement réalisé à main levée, en procédant à un retrait ou un enfoncement de la matière encore fraîche ou sèche, par gravure, ciselure, incision, ou encore poinçonnage.

\*\*\*

*DECORAZIONE INCAVOGRAFICO - Ornamento creato a mano libera, asportando o pressando il materiale ancora fresco o asciutto, mediante incisione, cesello, sgraffio o punzonatura.*

DÉCOR EN RELIEF : Décor créé à partir d'un élément modelé, moulé, ou sculpté à part, puis assemblé ou incrusté à l'œuvre.

\*\*\*

*DECORAZIONE A RILIEVO - Decorazione creata da un elemento modellato, plasmato o scolpito separatamente e assemblato o tarsiato all'opera.*

DORURE : Revêtement d'or pur ou en alliage, appliqué sur une surface sous forme de poudre, de feuille ou de dépôt, selon la technique employée.

\*\*\*

*DORATURA - Rivestimento di oro puro o legato applicato a una superficie sotto forma di polvere, foglio o deposito, a seconda della tecnica utilizzata.*

DORURE À L'AMALGAME : Procédé utilisant un amalgame d'or et de mercure. À la suite de son application, l'amalgame est chauffé sur la surface jusqu'à évaporation complète du mercure. La couche d'or se diffuse dans le mélange sous l'effet de la chaleur, assurant, par conséquent, son adhérence au support.

\*\*\*

*DORATURA AL MERCURIO - Processo che utilizza un'amalgama di oro e mercurio. Dopo l'applicazione, l'amalgama viene riscaldata sulla superficie fino alla completa evaporazione del mercurio. Lo strato d'oro si diffonde nella miscela sotto l'effetto del calore, garantendo l'adesione al substrato.*

DORURE À LA FEUILLE : Application à chaud ou à froid de feuilles d'or dont l'épaisseur peut varier.

\*\*\*

*DORATURA A FOGLIA - Applicazione a caldo o a freddo di foglia d'oro di spessore variabile.*

DORURE À LA MIXTION : Dorure à froid à mordant oléagineux, résineux ou oléo-résineux, qui ne peut être brunie et est par conséquent mate.

\*\*\*

*DORATURA CON MISSIONE ALL'OLIO - Doratura a freddo con mordente oleoso, resinoso o oleoresinoso, non brunibile e quindi opaca.*

DORURE À L'EAU : Dorure à froid à la feuille appliquée sur l'assiette, qui est ensuite laissée mate ou polie.

\*\*\*

*DORATURA CON MISSIONE ALL'ACQUA - Doratura a freddo applicata alla lastra, che viene poi lasciata opaca o lucidata.*

DORURE AU PINCEAU AVEC OR « EN COQUILLE » : Procédé utilisant l'or en poudre agglutiné par un liant (gomme, colle animale, blanc d'œuf), qui est ensuite appliquée au pinceau. Cette technique permet la mise en place des rehauts dorés ou d'appliquer une dorure sur des éléments délicats. Elle prend le nom du récipient dans lequel la poudre est entreposée, la coquille.

\*\*\*

*DORATURA A CONCHIGLIA - Procedimento che prevede l'utilizzo di oro in polvere agglutinato con un legante (gomma, colla animale, albume d'uovo), che viene poi applicato con un pennello. Questa tecnica consente di applicare riflessi d'oro o dorature su oggetti delicati. Prende il nome dal contenitore in cui viene conservata la polvere, la conchiglia.*

DORURE POLIE : Dorure réalisée à l'aide d'un liant aqueux, caractérisée par un aspect brillant obtenu par brunissage. Elle est appliquée sur une préparation spécifique, recouverte d'une couche appelée « assiette ».

\*\*\*

*DORATURA LUCIDA - Doratura eseguita con un legante acquoso, caratterizzata da un aspetto lucido ottenuto tramite brunitura. Viene applicata su una preparazione specifica, ricoperta da uno strato detto "bolo".*

## **E**

ÉMAIL : Verre fusible composé de silice, feldspath et kaolin, coloré dans la masse par l'ajout d'oxydes métalliques tel que le cobalt, le cuivre, ou le fer. Mélangé à une base comme la potasse ou la soude, il devient un fondant. Ce fondant coloré est ensuite broyé en poudre puis appliqué sur un support, avant d'être chauffé jusqu'à sa température de fusion. Pendant la cuisson, la poudre de verre se liquéfie et se lie au support en refroidissant. Les couleurs vitrifiables sont ensuite fixées par

une seconde cuisson. L'émail, qu'il soit opaque ou translucide, devient légèrement bombé une fois cuit et peut ensuite être façonné, cabochonné ou poli.

\*\*\*

*SMALTO - Vetro fusibile composto da silice, feldspato e caolino, colorato nella massa dall'aggiunta di ossidi metallici come cobalto, rame o ferro. Mescolato con una base come la potassa o la soda, diventa un fondente. Questo fondente colorato viene quindi macinato in polvere e applicato a un supporto, prima di essere riscaldato fino al suo punto di fusione. Durante la cottura, la polvere di vetro si liquefa e si lega al supporto mentre si raffredda. I colori vetrificabili vengono poi fissati con una seconda cottura. Lo smalto, sia opaco che traslucido, una volta cotto diventa leggermente curvo e può essere modellato, cabochonato o lucidato.*

ÉMAIL OPAQUE : Procédé permettant d'opacifier l'émail par l'adjonction de la calcine, mélange de plomb et d'étain. Il se distingue des émaux transparents, qui laissent apparaître le fond, ou des émaux translucides, où le fond est visible mais voilé. Les émaux opaques masquent entièrement le fond de leur support.

\*\*\*

*SMALTO OPACO - Processo utilizzato per rendere opaco lo smalto mediante l'aggiunta di calcina, una miscela di piombo e stagno. Si differenzia dagli smalti trasparenti, che lasciano vedere lo sfondo, o dagli smalti traslucidi, in cui lo sfondo è visibile ma velato. Gli smalti opachi nascondono completamente il supporto.*

ÉMAIL PEINT : Émail mélangé à de l'eau puis appliqué au pinceau sur une plaque métallique. Les couleurs sont ensuite modelées à l'aide du pinceau ou d'un couteau. La plaque est ensuite passée au four pour fixer la couleur.

\*\*\*

*SMALTO PITTURATO - Smalto mescolato con acqua e applicato con un pennello su una lastra di metallo. I colori vengono poi modellati con un pennello o un coltello. La lastra viene poi cotta per fissare il colore.*

## F

FAUX-MARBRE : Technique de polymicromie imitant ou évoquant le marbre, en superposant des couches de peinture à l'aide d'épongeage ou de veinage. Ce procédé se distingue du stuc-marbre par son approche picturale.

\*\*\*

*MARMO FINITO - Tecnica di polimicromia che imita o evoca il marmo, sovrapponendo strati di pittura con spugnature o venature. Questo processo si differenzia dallo stucco-marmo per l'approccio pittorico.*

FEUILLE MÉTALLIQUE : Métal – tel que l'or, l'argent, le laiton ou l'étain – ou alliage, battu ou laminé jusqu'à obtenir une épaisseur extrêmement fine, puis découpé en petites feuilles. Ces feuilles, très délicates, nécessitent un support lors de leur application afin d'éviter qu'elles ne se froissent ou ne se déchirent. Utilisées dans de nombreuses techniques de polychromie, les feuilles métalliques présentent des propriétés optiques, esthétiques ou techniques variables, selon le procédé d'application employé.

\*\*\*

*FOGLIA METALLICA – Metallo, come oro, argento, ottone o stagno, oppure lega, battuto o laminato fino a raggiungere uno spessore estremamente sottile, poi tagliato in piccole foglie. Queste foglie, molto delicate, richiedono un supporto durante l'applicazione per evitare che si stropicchino o si strappino. Utilizzate in numerose tecniche di policromia, le foglie metalliche presentano proprietà ottiche, estetiche o tecniche variabili, a seconda del procedimento di applicazione utilizzato.*

FEUILLETAGE : Processus par lequel un matériau, le plus souvent de la pierre, du métal ou du bois, se sépare naturellement sous l'effet de contraintes en multiples couches fines, appelées feuillets. Le feuilletage est souvent recherché pour ses qualités esthétiques ou pour faciliter certaines techniques de façonnage.

\*\*\*

*LAMINAZIONE - Processo mediante il quale un materiale, solitamente pietra, metallo o legno, si separa naturalmente sotto sforzo in più strati sottili chiamati lamine. La laminazione è spesso ricercata per le sue qualità estetiche o per facilitare alcune tecniche di modellazione.*

FRONTE À LA CIRE PERDUE : Technique de moulage utilisée pour créer des œuvres en métal, soit en creux, soit en plein. Le processus implique de réaliser un modèle en cire qui est ensuite recouvert d'un moule en matériau réfracteur. Le métal en fusion est ensuite coulé à l'intérieur du moule, et vient prendre la place du modèle de cire en la faisant fondre qui est évacuée par de petites ouvertures réalisées au préalable. Une fois refroidi, le moule est ouvert pour révéler la sculpture en métal, généralement en bronze. On distingue la fonte à la cire perdue, où le modèle est supprimé, de la fonte avec modèle épargné, où l'original est conservé. La fonte à la cire perdue désigne, par extension, la sculpture obtenue par le procédé.

\*\*\*

*FUSIONE A CERA PERSA - Tecnica di fusione utilizzata per creare opere in metallo, sia cave che piene. Il processo prevede la realizzazione di un modello in cera che viene poi ricoperto da uno stampo in materiale refrattario. Il metallo fuso viene quindi versato nello stampo, prendendo il posto del modello in cera, mentre si scioglie e viene evacuato attraverso piccole aperture praticate in precedenza. Una volta raffreddato, lo stampo viene aperto per rivelare la scultura in metallo, solitamente in bronzo. Si distingue tra la fusione a cera persa, in cui il modello viene rimosso, e la fusione con il modello risparmiato, in cui l'originale viene conservato. Per estensione, con fusione a cera persa si indica anche la scultura ottenuta con questo processo.*

Fonte au sable : Technique de moulage utilisée pour créer une sculpture en métal, soit en creux, soit en plein. Le métal en fusion est coulé soit directement sur une empreinte en sable réfractaire tassé, soit dans un moule réfractaire en sable, où il remplit l'espace libre entre le noyau et les différentes pièces du moule. La fonte au sable désigne par extension la sculpture obtenue par le procédé.

\*\*\*

*FUSIONE IN SABBIA - Tecnica di fusione utilizzata per creare una scultura in metallo, sia cava che solida. Il metallo fuso viene versato direttamente su uno stampo di sabbia refrattaria compattata o in uno stampo di sabbia refrattaria, dove riempie lo spazio vuoto tra il nucleo e le varie parti dello stampo. Per estensione, colata in sabbia indica anche la scultura ottenuta con questo processo.*

## G

GLAÇURE : Revêtement vitrifiable, coloré (*smalto*) ou transparent (*ingobbio*), appliqué sur la céramique pour la rendre imperméable, la durcir ou encore la décorer. La transparence ou la translucidité de la couche résulte soit de l'absence de pigments, soit de leur indice de réfraction proche de celui du liant.

\*\*\*

*INGOBBIO O SMALTO - Rivestimento vetrificabile, colorato (smalto) o trasparente (ingobbio), applicato alla ceramica per renderla impermeabile, indurirla o decorarla. La trasparenza o traslucenza del rivestimento deriva dall'assenza di pigmenti o dal loro indice di rifrazione vicino a quello del legante.*

GRAVER : Technique consistant à inciser un matériau dur (pierre, métal, bois, verre, marbre, etc.), pour délimiter des zones, des détails, des figures ou des ornements par des traits en creux. Ce procédé peut être réalisé à l'aide d'un outil pointu ou par l'application d'un acide.

\*\*\*

*INCIDERE - Tecnica che consiste nell'incidere un materiale duro (pietra, metallo, legno, vetro, marmo, ecc.) per delimitare aree, dettagli, figure o ornamenti mediante linee dentellate. Questo processo può essere eseguito con uno strumento appuntito o con l'applicazione di acido.*

GRAVURE : En sculpture, la gravure peut être utilisée comme une technique à part entière ou venir en complément de la taille ou du modelage pour affiner et perfectionner certains éléments ou détails.

\*\*\*

*INCISIONE - Nella scultura, l'incisione può essere utilizzata come tecnica a sé stante o come complemento dell'intaglio o della modellazione per affinare e perfezionare alcuni elementi o dettagli.*

## I

IMPASTATION : Substance composée d'un ou plusieurs matériaux broyés et réduite à l'état de pâte, qui durcit par cuisson, dessiccation ou exposition à l'air. Elle peut être colorée par l'ajout de divers pigments ou matériaux.

\*\*\*

*IMPASTO - Sostanza composta da uno o più materiali macinati e ridotti in pasta, che si indurisce per cottura, essiccazione o esposizione all'aria. Può essere colorato con l'aggiunta di vari pigmenti o materiali.*

INCRUSTATION : Technique ornementale qui consiste à insérer des matériaux ou des éléments dans des réserves ou intailles spécialement formées dans un support. Ces matériaux peuvent inclure des éléments précieux (ivoire, or, argent, pierres précieuses, etc.), semi-précieux (cristal de roche, jaspe, lapis-lazuli, corail, nacre, etc.) ou plus ordinaires (verroteries, bois, cuivre, mastique, etc.). Les incrustations servent à diverses fins, telles que mettre en valeur des détails vestimentaires ou anatomiques (comme des vêtements luxueux ou des iris), ou encore créer des jeux de couleurs et de lumière. Contrairement à l'application, qui modifie peu le support, l'incrustation nécessite une altération significative de sa surface. Les motifs et figures obtenus par niellure ou les ouvrages d'or et d'argent damasquinés sont également considérés comme des formes d'incrustation.

\*\*\*

*INCROSTAZIONE - Tecnica ornamentale che prevede l'inserimento di materiali o elementi in riserve o intagli appositamente formati in un supporto. Questi materiali possono essere elementi preziosi (avorio, oro, argento, pietre preziose, ecc.), semipreziosi (cristallo di rocca, diaspro, lapislazzuli, corallo, madreperla, ecc.) o più ordinari (vetro, legno, rame, stucco, ecc.). Gli intarsi sono utilizzati per diversi scopi, come evidenziare capi di abbigliamento o dettagli anatomici (come capi di lusso o iridi), o creare giochi di colore e di luce. A differenza dell'applicazione, che altera poco il substrato, l'intarsio richiede una modifica significativa della superficie. Sono considerate forme di intarsio anche i motivi e le figure ottenuti con la lavorazione del niello o dell'oro e dell'argento damascati.*

INSERT : Élément plat, qui est incrusté dans une surface sculptée. Il peut être fabriqué à partir de divers matériaux, tels que le verre, la pierre ou le bois. Les inserts sont utilisés pour ajouter des détails ornamentaux à un élément sculpté. Ils peuvent servir à créer des effets de surfaces, de textures, de couleurs et de lumière, en renforçant l'aspect plastique de la sculpture.

\*\*\*

*TARSIA - Elemento piatto che viene inserito in una superficie scolpita. Può essere realizzato in diversi materiali, come vetro, pietra o legno. Gli inserti vengono utilizzati per aggiungere dettagli ornamentali a un elemento scolpito. Possono essere utilizzati per creare effetti di superficie, texture, colore e luce, esaltando l'aspetto plastico della scultura.*

INTAILLE : Procédé dans lequel les formes sont d'abord gravées ou creusées sur une surface, puis remplies avec un ou plusieurs matériaux colorés. Ces matériaux se distinguent visuellement du fond, créant ainsi un contraste marqué entre les zones gravées et celles qui les entourent.

\*\*\*

*INTAGLIO - Processo in cui le forme vengono prima incise o scolpite in una superficie, poi riempite con uno o più materiali colorati. Questi materiali si distinguono visivamente dallo sfondo, creando un netto contrasto tra le aree incise e quelle circostanti.*

## M

MAJOLIQUE : Technique consistant à façonner une pièce en terre cuite, qui est ensuite plongée dans un émail à base d'étain, donnant une couche blanche et opaque. Sur cet émail non cuit, des oxydes métalliques sont ensuite appliqués à main levée. Après une cuisson à haute température, entre 800 et 900 degrés, les couleurs et le décor se révèlent. Elles peuvent présenter des motifs floraux, des scènes historiées ou des armoiries, ou bien être monochromes. La majolique a été

fortement influencée par les différents types de céramique islamique, introduite en Occident par l'Espagne.

\*\*\*

*MAIOLICA – Tecnica che consiste nel modellare un pezzo di terracotta, che viene poi immerso in uno smalto a base di stagno per ottenere uno strato bianco e opaco. Gli ossidi metallici vengono quindi applicati a mano libera su questo smalto non cotto. Dopo la cottura ad alta temperatura, tra gli 800 e i 900 gradi, vengono rivelati i colori e le decorazioni. Possono presentare motivi floreali, scene istoriate o stemmi, oppure essere monocromatici. La maiolica è stata fortemente influenzata dai diversi tipi di ceramica islamica introdotti in Occidente dalla Spagna.*

MARQUETERIE DE PIERRE : Procédé réalisé à partir de placage, où la pierre est découpée suivant un dessin (un carton), et collée sur un support. Les images obtenues peuvent être aniconiques, et principalement composées de formes géométriques, figuratives, ou combiner les deux types de processus. Par extension, la marqueterie de pierre désigne également l'*opus sectile* et mosaïque de pierre dite « florentine ».

\*\*\*

*TARSIA (lapidea) - Processo realizzato con l'impiallacciatura, in cui la pietra viene tagliata secondo un disegno (una scheda) e incollata su un supporto. Le immagini risultanti possono essere aniconiche, composte principalmente da forme geometriche, o figurative, o una combinazione di entrambe. Per estensione, l'intarsio di pietra si riferisce anche all'opus sectile e ai mosaici di pietra fiorentini. È importante notare che il termine « tarsia » viene utilizzato per la pietra e « intarsia » per il legno, l'avorio, l'osso o il corno.*

MÉPLAT : Type de sculpture en faible relief. Cette technique n'altère pas les volumes malgré sa très faible saillie.

\*\*\*

*STIACCIATO - Tipo di scultura a basso rilievo. Questa tecnica non altera i volumi nonostante la bassissima proiezione.*

MOSAÏQUE : Accumulation de tesselles pouvant être en marbre, verre, terre cuite, ou céramique, ou bien combiner plusieurs matériaux. De couleurs différentes, les tesselles sont juxtaposées de manière à composer un ou plusieurs motifs et scellées par un ciment ou une colle.

\*\*\*

*MOSAICO - Accumulo di tessere di marmo, vetro, terracotta o ceramica, o una combinazione di materiali. Le tessere di colore diverso vengono accostate per formare uno o più motivi e sigillate con cemento o colla.*

MONTER SUR CHATON : Procédé consistant à fixer une pierre taillée dans un serti à griffes. Le chaton peut prendre différentes formes : ronde, rectangulaire ou ovale. Cette technique, également appelée sertissage, a été initialement employée en joaillerie et en orfèvrerie.

\*\*\*

*INCASTONATURA : Procedimento che consiste nel fissare una pietra tagliata in un castone a griffe. L'incastonatura può assumere diverse forme: rotonda, rettangolare o ovale. Questa tecnica, detta anche incastonatura, è stata inizialmente impiegata in gioielleria e oreficeria.*

## N

NIELLAGE : Procédé décoratif consistant à incruster un matériau, le nielle, composé de sulfures d'argent noir dans une plaque d'argent.

\*\*\*

*NIELLO - Processo decorativo che consiste nell'intarsio di un materiale, il niello, composto da solfuri d'argento neri in una lastra d'argento.*

## O

OPUS ALEXANDRINUM : Variante de l'opus sectile appliqué aux pavements, réalisé à partir de tesselles de formes géométriques, soigneusement découpées dans des pierres dures. Les motifs géométriques parfois complexes, sont généralement des disques et/ou de filets de serpentinite et/ou de porphyre rouge, s'étendant tout autour de rubans et de nœuds de tesselles de pierres dures polychromes et parfois de pâtes de verre colorées. Certainement développée dans les ateliers de tailleur de pierre d'Alexandrie, s'est diffusée sous le règne de Sévère Alexandre (208-235). Cette technique, dans sa version byzantine, a influencé les ouvrages des marbriers de la péninsule italienne et de Sicile.

\*\*\*

*OPUS ALEXANDRINUM - Variante dell'opus sectile applicata alla pavimentazione, realizzata con tessere di forme geometriche, accuratamente tagliate da pietre dure. I motivi geometrici, talvolta complessi, sono generalmente dischi e/o filetti di serpentinite e/o porfido rosso, che si estendono intorno a nastri e nodi di tessere di pietra dura policroma e talvolta di pasta vitrea colorata. Sviluppatisi certamente nelle botteghe di scalpellini di Alessandria, si diffuse durante il regno di*

*Severo Alessandro (208-235). La versione bizantina di questa tecnica influenzò il lavoro dei marmisti della penisola italiana e della Sicilia.*

OPUS MUSIVUM : Technique de mosaïque composée de pâte de verre maintenue dans un mortier. Les origines de cet opus sont à rechercher dans les revêtements des nymphées pompéiennes. D'abord sous formes de pierre ponce ou concrétions calcaires, de coquillages et pigments colorés, les tesselles cubiques ont ensuite été réalisées en pâte de verre colorée. Ce type de décor est à mi-chemin entre la mosaïque, la peinture murale et le travail du stuc.

\*\*\*

*OPUS MUSIVUM - Tecnica di mosaico che consiste in una pasta di vetro trattenuta nella malta. Le origini di quest'opera si trovano nei rivestimenti dei ninfei pompeiani. Inizialmente sotto forma di pietra pomice o concrezioni calcaree, conchiglie e pigmenti colorati, le tessere cubiche furono poi realizzate in pasta vitrea colorata. Questo tipo di decorazione si colloca a metà strada tra il mosaico, la pittura murale e lo stucco.*

OPUS INTERRASILE : Technique empruntée à la joaillerie, consistant à ajourer un ouvrage métallique à d'un burin pour façonner un décor.

\*\*\*

*OPUS INTERRASILE - Tecnica mutuata dall'industria orafa, che consiste nel praticare un foro in un pezzo di metallo con uno scalpello per creare una decorazione.*

OPUS ROMANUM : Ce savoir-faire se situe à la croisée entre la mosaïque, l'*opus sectile* et la marqueterie de pierre. Il repose sur un agencement rigoureux et géométrique des pierres sélectionnées pour leurs couleurs naturellement vives. Dans ces réalisations, les surfaces des pierres pouvaient être polies pour mettre en valeur leurs qualités physiques et les teintes naturelles de leur structure géologique, ou laissées brutes afin de créer des effets de contraste entre les matériaux.

\*\*\*

*OPUS ROMANUM - Questa competenza si trova all'incrocio tra mosaico, opus sectile e intarsio di pietre. Si basa su una rigorosa disposizione geometrica di pietre selezionate per i loro colori naturalmente vivaci. In questi progetti, le superfici delle pietre possono essere lucidate per evidenziare le loro qualità fisiche e le tonalità naturali della loro struttura geologica, oppure lasciate grezze per creare effetti di contrasto tra i materiali.*

OPUS SECTILE : Technique consistant à utiliser des morceaux de marbre ou pierres dures colorées, parfois complétés par du verre coloré, de la nacre ou du métal, pour créer des décorations de

pavements ou muraux. Ce procédé est proche de celui de la marqueterie de pierre. Les matériaux sont découpés et assemblés de manière précise pour former des motifs géométriques ou figuratifs.

\*\*\*

*OPUS SECTILE - Tecnica che prevede l'utilizzo di pezzi di marmo o di pietra dura colorati, talvolta integrati da vetro colorato, madreperla o metallo, per creare pavimentazioni o decorazioni murali. Il processo è simile all'intarsio della pietra. I materiali vengono tagliati e assemblati con precisione per formare motivi geometrici o figurativi.*

## P

**PASTIGLIA** : Terme italien désignant une pâte plastique utilisée en polychromie. Cette préparation permet de créer un décor en relief par adjonction locale sur le support, soit à main levée, soit par dépôt au pinceau, par modelage ou par moulage, avant l'application de la polychromie.

\*\*\*

*PASTIGLIA - pasta plastica utilizzata nella policromia. Questa preparazione consente di creare un decoro in rilievo mediante applicazione localizzata sul supporto, a mano libera, con pennello, tramite modellatura o stampaggio, prima dell'applicazione della policromia.*

**PÂTE DE VERRE** : Composition vitrifiée résultant du broyage ou concassage à froid de verres, de manière à le réduire en poudre. La poudre est ensuite placée dans un moule réfractaire, et chauffée à 800°C. Elle peut être colorée dans la masse ou incolore, et permet d'obtenir des verres nuancés.

\*\*\*

*PASTA VITREA - Composizione vetrificata ottenuta dalla macinazione o frantumazione a freddo del vetro per ridurlo in polvere. La polvere viene poi posta in uno stampo refrattario e riscaldata a 800°C. Può essere colorata nella massa o incolore e può essere utilizzata per ottenere vetri sfumati.*

**PEINTURE SOUS VERRE** : Technique de peinture consistant à appliquer les pigments sur le verso d'une plaque de verre, sans nécessiter de cuisson. Contrairement à l'art du vitrail, où les couleurs sont visibles de l'extérieur, ici les motifs et les couleurs sont disposés dans l'ordre inverse de la peinture traditionnelle. Une fois l'application des couleurs terminée, le verre est retourné pour que l'image apparaisse dans le bon sens. Dans ce procédé, le verre sert à la fois de support et de couche protectrice pour la peinture. Contrairement au vitrail, où la lumière traverse la couleur, la peinture sous verre utilise la lumière incidente pour révéler les motifs.

\*\*\*

*PITTURA SOTTO VETRO - Tecnica pittorica in cui i pigmenti vengono applicati sul retro di una lastra di vetro senza cottura. A differenza del vetro colorato, dove i colori sono visibili dall'esterno, qui i motivi e i colori sono disposti nel senso opposto rispetto alla pittura tradizionale. Una volta applicati i colori, il vetro viene girato in modo che l'immagine appaia nella giusta direzione. In questo processo, il vetro funge sia da supporto che da strato protettivo per la pittura. A differenza del vetro colorato, dove la luce passa attraverso il colore, la pittura sotto vetro utilizza la luce incidente per rivelare i disegni.*

PLACAGE : Méthode de revêtement, permettant un recouvrement par une épaisse « feuille » ou plaque d'une matière, généralement du bois ou de la pierre.

\*\*\*

*IMPIALLACCIATO - Metodo di copertura con una spessa "lastra" o piastra di un materiale, solitamente legno o pietra.*

POLISSAGE : Procédé de finition consistant à donner à une surface un effet brillant et lisse, par intervention d'un abrasif.

\*\*\*

*LUCIDATURA - Processo di finitura che utilizza un abrasivo per dare a una superficie una finitura lucida e liscia.*

POLYCHROMIE : Qualité de ce qui possède plusieurs couleurs. La polychromie peut être générée par la diversité des matériaux, c'est-à-dire la polymatérialité, par l'application de revêtement sur une surface, ou par l'application de pigments.

\*\*\*

*POLICROMIA - La qualità di avere più colori. La policromia può essere generata dalla diversità dei materiali, cioè dalla polimatericità, dall'applicazione di rivestimenti su una superficie o dall'applicazione di pigmenti.*

POLYMATÉRIALITÉ : Qualité de ce qui est composé de plusieurs matériaux. La polymatérialité peut être le résultat de l'assemblage de plusieurs matériaux de natures ou de couleurs différentes laissés bruts, ou bien travaillés par le biais de diverses techniques (mosaïque, céramique, majolique, insert, application, verroterie, etc.).

\*\*\*

*POLIMATERICITÀ - La qualità di essere composto da più materiali. La polimatericità può essere il risultato dell'assemblaggio di più materiali di diversa natura o colore, lasciati grezzi o lavorati con varie tecniche (mosaico, ceramica, maiolica, inserto, applicazione, lavorazione del vetro, ecc.).*

## **R**

**RETAILLER** : Modification localisée de la forme initialement taillée, par des reprises effectuées généralement sur les contours ou les arêtes. Cette opération n'affecte pas le cœur de la forme, mais consiste à ajuster ou affiner certaines parties, sans en modifier la structure principale.

\*\*\*

*RIDIMENSIONARE - Modifica localizzata della forma precedentemente scolpita, tramite riprese eseguite generalmente sui contorni o sugli spigoli. Questo intervento non altera la struttura principale, ma serve ad adattare o affinare alcune parti della superficie.*

**RÉSERVES** : Partie du support laissée en réserve, dans l'attente d'y insérer un élément de nature et/ou de couleur différente. La forme de cette réserve est soigneusement contrôlée et taillée de manière à permettre un ajustement parfaitement adapté de l'élément rapporté.

\*\*\*

*RISERVA - Parte del supporto lasciata in riserva, in attesa dell'inserimento di un elemento di natura e/o di colore differente. La forma della riserva è accuratamente controllata e sagomata in modo da consentire un inserimento perfettamente aderente dell'elemento applicato.*

**REVÊTEMENT** : Fine couche de matériau allant d'une simple pellicule à quelques millimètres d'épaisseur, déposée sur une sculpture dans le but de la protéger des altérations naturelles ou pour lui conférer un aspect esthétique particulier.

\*\*\*

*RIVESTIMENTO - Un sottile strato di materiale, che va da una semplice pellicola a uno spessore di pochi millimetri, applicato a una scultura per proteggerla dal naturale deterioramento o per conferirle un particolare aspetto estetico.*

## **S**

**SCELLER** : Fixation définitive d'éléments sculptés entre eux au moyen de ciment, d'enduit ou métaux, comme le plomb.

\*\*\*

*SIGILLARE - Fissazione definitiva di elementi scolpiti tra loro con cemento, gesso o metalli come il piombo.*

STUC : Enduit décoratif, élaboré à partir de plâtre ou de poussière de marbre et de colle. A usage mural, il imite généralement le marbre.

\*\*\*

*STUCCO - Rivestimento decorativo a base di gesso o polvere di marmo e colla. Per uso murale, generalmente imita il marmo.*

## T

TAILLAGE : Ensemble des opérations de façonnage d'un matériau brut, depuis sa sortie de la carrière d'extraction jusqu'à sa mise en forme finale dans l'atelier du sculpteur, en passant par l'intervention du praticien.

\*\*\*

*SBOZZATURA - Insieme delle operazioni di lavorazione di un materiale grezzo, dalla sua estrazione in cava fino alla sua definizione finale nell'atelier dello scultore, passando per l'intervento del praticante.*

TAILLER : Action de façonner un matériau dur en lui donnant une forme définie à l'aide d'outils variés, par découpe ou enlèvement de matière. Les matériaux susceptibles d'être taillés présentent des propriétés physiques spécifiques : ils sont durs, stables, et leur état varie peu, voire pas du tout, avant et après la taille.

\*\*\*

*TAGLIARE - Azione di dare forma a un materiale duro conferendogli un profilo definito mediante strumenti vari, attraverso il taglio o l'asportazione di materia. I materiali che si prestano a questa lavorazione presentano proprietà fisiche specifiche: sono duri, stabili e il loro stato varia poco, o per nulla, prima e dopo l'intervento.*

TAILLE DIRECTE : Technique de taille où le sculpteur taille directement dans la matière brute, en utilisant soit des éléments préparatoires tels que des schémas, gabarits, ou ébauches modelées, soit en travaillant d'après nature.

\*\*\*

*TAGLIO DIRETTO - Tecnica di taglio in cui lo scultore incide direttamente sulla materia prima, utilizzando elementi preparatori come diagrammi, sagome o schizzi modellati, oppure lavorando dal vivo.*

TAILLE EN RÉSERVE : Technique de taille consistant à dégager le fond de la surface sculptée autour des figures réservées. Les surfaces des formes réservées sont ensuite détaillées et mises en valeur par gravure. La taille en réserve peut être réalisée de deux manières : à fond plat ou à fond de cuvette.

\*\*\*

*TAGLIO DI RISERVA - Tecnica di taglio che consiste nel liberare lo sfondo della superficie scolpita intorno alle figure riservate. Le superfici delle forme riservate vengono poi dettagliate ed evidenziate dall'incisione. L'incisione di riserva può essere eseguita in due modi: con una base piatta o con una base a scodella.*

TAILLER AVANT LA POSE : Procédé qui consiste à finaliser la taille d'une sculpture avant son installation dans l'espace architectural prévu à cet effet.

\*\*\*

*TAILORING PRIMA DELL'INSTALLAZIONE - Procedimento che consiste nel completare la lavorazione di una scultura prima della sua installazione nello spazio architettonico previsto a tal fine..*

TERRE CUITE : Argile façonnée cuite à basse température sans glaçure, la rendant imperméable.

\*\*\*

*TERRACOTTA : Argilla modellata cotta a bassa temperatura senza smalto, che la rende impermeabile.*

TESSELLES : Fragments, retaillés ou laissés bruts, de marbre, de céramique, de terre cuite, de pâte de verre ou de verre — sous leurs formes les plus courantes — constituant une mosaïque. Les différentes tesselles sont fixées dans un enduit de manière à être solidaires du support.

\*\*\*

*TESSERE - Frammenti, ritagliati o lasciati grezzi, di marmo, ceramica, terracotta, pasta vitrea o vetro — nelle loro forme più comuni — che costituiscono un mosaico. Le diverse tessere sono fissate in un impasto in modo da essere solidali con il supporto.*

TREMPAGE : Procédé consistant à immerger un élément, ou un fragment de celui-ci, dans un liquide (métal, alliage liquide, émail liquide, teinture etc.).

\*\*\*

*IMMERSIONE - Processo che consiste nell'immergere un elemento, o un suo frammento, in un liquido (metallo, lega liquida, smalto liquido, colorante, ecc.).*

## V

VERRE ÉGLOMISÉ : Technique consistant à fixer une fine feuille d'or, d'argent ou de cuivre sous une couche de verre. La feuille métallique est appliquée et fixée à l'aide d'un mélange à base de résine (un temps de pose spécifique est requis pour l'or). Cette technique, d'origine antique, s'est largement diffusée en Orient — probablement en Syrie — avant d'être importée en Occident.

\*\*\*

*VETRO SGRAFFITO - Tecnica che consiste nel fissare una sottile foglia d'oro, d'argento o di rame sotto uno strato di vetro. La foglia metallica viene applicata e fissata mediante una miscela a base di resina (per l'oro è necessario un tempo di posa specifico). Questa tecnica, di origine antica, si è ampiamente diffusa in Oriente — probabilmente in Siria — prima di essere importata in Occidente.*

VERRE PEINT : Technique de peinture consistant à appliquer les pigments sur le recto d'une plaque de verre, sans nécessiter de cuisson. Comme dans l'art du vitrail, les couleurs sont visibles de l'extérieur. Et la lumière traverse la couleur.

\*\*\*

*VETRO DIPINTO - Tecnica pittorica in cui i pigmenti vengono applicati sul fronte di una lastra di vetro senza cottura. Come nelle vetrate, i colori sono visibili dall'esterno. E la luce passa attraverso il colore.*

VERRE TEINTÉ DANS LA MASSE : Procédé permettant de colorer le verre tout en conservant sa transparence. La coloration est obtenue par l'adjonction de pigments dès la fabrication de la matière première. Le verre peut être rendu mat sur une face par application d'un acide, ce qui lui confère un aspect velouté et translucide.

\*\*\*

*VETRO COLORATO - Procedimento che consente di colorare il vetro mantenendone la trasparenza. La colorazione è ottenuta mediante l'aggiunta di pigmenti fin dalla fabbricazione della materia prima. Il vetro può essere reso opaco su una delle superfici tramite applicazione di un acido, che gli conferisce un aspetto vellutato e traslucido.*

VERROTÉRIES : Pâte de verre ouvragée et colorée, imitant les pierres précieuses. Ces verrotéries sont destinées à l'orfèvrerie, à la joaillerie, à la broderie ou à la sculpture. Elles peuvent être en

volume — sous forme de cabochons ou de perles — et sont alors incrustées ou enchâssées ; ou bien plates, auquel cas elles sont appliquées.

\*\*\*

*CONTERIE - Pasta vitrea lavorata e colorata, destinata a imitare le pietre preziose. Questi elementi vitrei sono utilizzati in oreficeria, gioielleria, ricamo o scultura. Possono avere forma tridimensionale — come cabochon o perle — e in tal caso sono incastonati o incastrati; oppure essere piatti, e quindi applicati.*

ANNEXE N °3  
RÉPERTOIRE GRAPHIQUE DES MODULES COSMATESQUES

L'élaboration d'un répertoire graphique des modules géométriques<sup>1</sup> présents dans les œuvres du corpus des sculptures à inserts de mosaïque cosmatesque constitue un outil fondamental pour structurer et approfondir l'analyse de ces décors. Présenté sous forme de tableau, ce répertoire a pour objectif de recenser les modules ornementaux selon une typologie précise, accompagnée d'une description détaillée de leur composition, ainsi que des références aux sculptures dans lesquelles ces motifs apparaissent.

Cette approche systématique permet non seulement de rassembler des données jusqu'alors dispersées sur les décors géométriques cosmatesques, mais aussi de mettre en place un cadre descriptif homogène, indispensable à toute étude approfondie de ces ornements. Le répertoire s'appuie en partie sur des modèles sémantiques et syntaxiques élaborés par des spécialistes du domaine. À cet égard, des travaux de synthèse tels que *Cosmatesque ornament : flat polychrome geometric patterns in architecture*, de Paloma Pajares-Ayula<sup>2</sup>, ainsi qu'*Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino. La storia, l'analisi dei resti sopravvissuti, i confronti con gli altri pavimenti coevi in una ricerca storica senza precedenti*, de Nicola Severino<sup>3</sup>, ont joué un rôle déterminant dans l'élaboration de cette grille de lecture.

L'un des objectifs de ce répertoire est de pallier les limites des descriptions existantes en recensant systématiquement chaque module et ses occurrences. Il constitue ainsi un outil autonome facilitant l'identification et la comparaison des motifs cosmatesques. Inscrit dans une démarche de normalisation du vocabulaire descriptif, il permet aussi de mieux saisir les variations typologiques, les logiques de composition et les spécificités de cette ornementation.

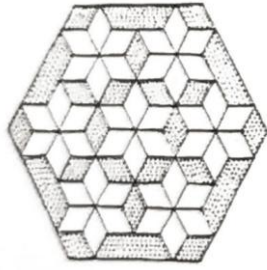
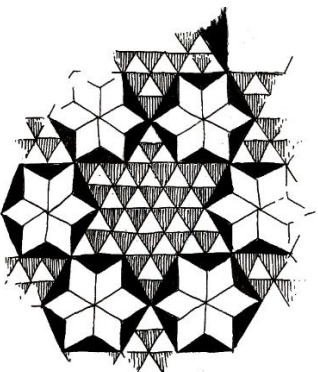
Ce répertoire remplit une double fonction : il complète l'analyse en approfondissant les descriptions parfois lacunaires, tout en constituant un outil autonome de référence pour la compréhension et la classification des modules cosmatesques. Par ce travail de systématisation, il permet une lecture plus précise des sculptures à inserts de mosaïque, dans toute leur complexité formelle et leur richesse plastique.

---

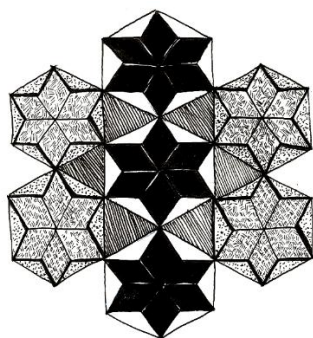
<sup>1</sup> Je remercie vivement Guillaume Grandcoing, qui a repris l'ensemble de mes clichés et dessins préparatoires afin de les refaire et d'en assurer la cohérence graphique.

<sup>2</sup> Paloma Pajares-Ayuela, *Cosmatesque ornament : flat polychrome geometric patterns in architecture*, Londres, Thames&Hudson, 2002.

<sup>3</sup> Nicola Severino, *Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino. La storia, l'analisi dei resti sopravvissuti, i confronti con gli altri pavimenti coevi in una ricerca storica senza precedenti*, Roccasacca, 2011, [ilmiolibro.it](http://ilmiolibro.it). [en ligne] <https://archive.org/details/IlPavimentoPrecosmatescoDellabbaziaDiMontecassino/page/n246/mode/1up>

Relevé graphique et description	Références catalogue
<b>Type 1 : motif principal en étoile</b>	
 <p data-bbox="199 705 805 873">Motif triaxial d'hexagones réguliers adjacents (motif en nid d'abeille) avec des étoiles composées de six losanges rayonnants. Les étoiles sont généralement dorées.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Ciborium Saint-Paul-hors-les-murs</i></li> <li>- <i>Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray</i></li> <li>- <i>Monument funéraire du pape Adrien V</i></li> <li>- <i>Tabernacle mural de l'abside de Saint-Clément-de-Latran</i></li> <li>- <i>Tombe murale du Cardinal Guglielmo Fieschi (frise du baldaquin)</i></li> <li>- <i>Bas-reliefs et fragments de la tombe du Conte Casati dans la nouvelle composition de Borromini</i></li> <li>- <i>Tondo avec le Christ en buste bénissant</i></li> <li>- <i>Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta</i></li> <li>- <i>Tombe du cardinal Gonzalez Gudiel</i></li> <li>- <i>Tombe du cardinal Stefaneschi</i></li> <li>- <i>Pape agenouillé</i></li> <li>- <i>Monument funéraire de Luca Savelli</i></li> </ul>
 <p data-bbox="199 1556 805 2016">Module isotrope composé de deux unités géométriques. La première est constituée d'étoiles dorées à six branches, dont les branches sont en réalité des losanges assemblés. Ces étoiles sont entourées de petits triangles isocèles noirs inscrivant les étoiles dans des hexagones. Leur agencement met en lumière la seconde unité, construite à partir de la disposition des hexagones qui forment une étoile à six branches de plus grandes dimensions. Cette étoile, qui apparaît dans un</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Monument funéraire du pape Boniface VIII</i></li> <li>- <i>Monument funéraire du pape Honorius IV</i></li> <li>- <i>Monument funéraire de Luca Savelli</i></li> <li>- <i>Monument funéraire de Luca Savelli</i></li> <li>- <i>Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.</i></li> </ul>

second temps, se détache par son remplissage de petits triangles équilatéraux bichromes, rouges et dorés.



Module dont l'unité géométrique hexagonale est constituée de formes triangulaires et losangiques quadrichrome et doré. Au centre du motif, des losanges composent une étoile à six branches, autour desquelles se déploient des triangles isocèles blancs pleins écrasés. Ces triangles inscrivent l'étoile dans un hexagone. Sur chaque côté de l'hexagone sont surmontés de triangles isocèles pleins allongés rouges. Ces mêmes triangles sont bordés sur leurs deux côtés disponibles de petits triangles isocèles pleins écrasés verts. L'agencement chromatique octroie au module un effet de profondeur et tridimensionnel.

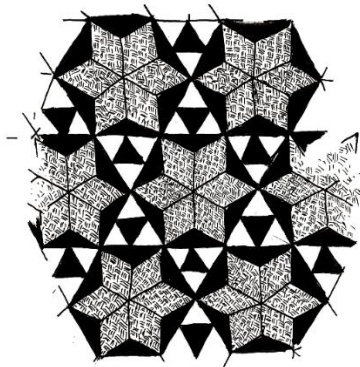
- *Pape agenouillé*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



Module dont l'unité géométrique hexagonale est constituée de formes triangulaires et losangiques bichromes et dorés. Au centre du motif, des losanges, généralement dorés, composent une étoile à six branches, autour desquelles se déploient des triangles isocèles

- *Monument funéraire de Pietro di Vico*
- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Monument funéraire du pape Boniface VIII*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*

pleins écrasés, pouvant être noirs, rouges ou bleus. Ces triangles inscrivent l'étoile dans un hexagone. Sur chaque côté de l'hexagone sont surmontés de triangles équilatéraux, eux-mêmes sous la forme de triangles équilatéraux pleins, flanqués sur leurs côtés par une seconde unité constituée de quatre triangles équilatéraux bicolores qui en construisent un plus grand.



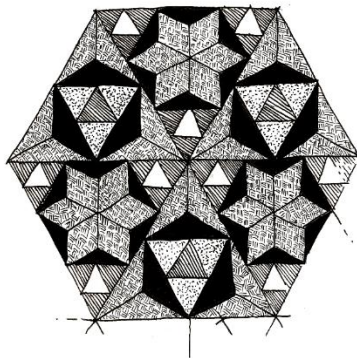
Module isotrope construit à partir de deux unités géométriques distinctes. Au centre du motif, des losanges dorés composent une étoile à six branches, autour desquelles se déploient des triangles isocèles pleins écrasés. Ces triangles inscrivent l'étoile dans un hexagone. Cette première unité est entourée par une seconde unité géométrique rayonnante plus complexe constituée d'hexagones composés de différents types de triangles. Au centre de ces petits hexagones ont été placés des triangles équilatéraux bichromes eux-mêmes composés de quatre triangles équilatéraux. Les deux côtés supérieurs des triangles sont surmontés de triangles isocèles écrasés de même couleur et de mêmes dimensions que les triangles entourant l'étoile dorée.

- *Monument funéraire du pape Boniface VIII*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire Guillaume Durand*
- *Monument funéraire de Pietro di Vico*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



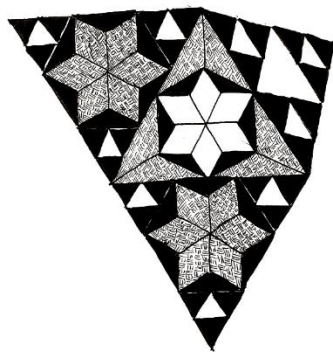
Module circulaire, présentant en son centre une étoile dorée à six branches, composée de losanges. L'étoile est bordée de triangles bichromes, construits à partir quatre petits triangles équilatéraux.

- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*



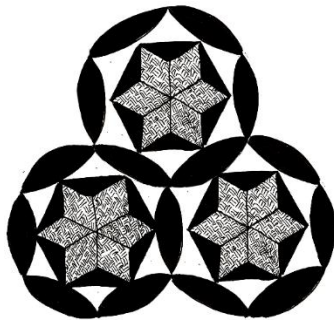
Module hexagonal, structuré autour d'un motif étoilé à six branches, chacune composée de losanges. Chaque étoile est encadrée par six trapèzes sombres formant une alternance de reliefs visuels. Entre les étoiles se déploient des figures triangulaires subdivisées en trois parties. Le module s'organise selon une symétrie radiale et une trame géométrique rigoureuse, fondée sur des compositions de triangles équilatéraux juxtaposés.

- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Pape agenouillé*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*



- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*

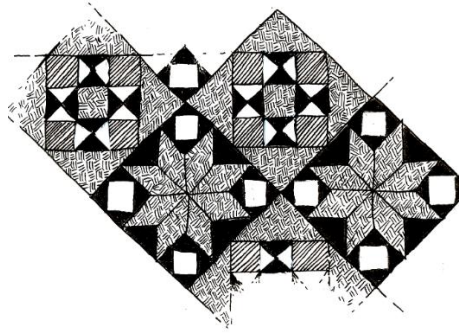
Module triangulaire, structuré autour d'un motif central en étoile à six branches, formée de losanges clairs aux contours nets. L'étoile centrale est enchâssée dans un triangle équilatéral, dont chaque côté est composé de trois trapèzes. Ce triangle rayonne vers trois autres étoiles à six branches, réalisées selon le même principe mais dont les losanges alternent zones sombres. L'ensemble est ponctué d'unités secondaires en triangles bichromes, composés de quatre petits triangles équilatéraux juxtaposés, et disposés aux extrémités de la composition. Le contraste entre les plages pleines, les zones texturées et les surfaces claires renforce la lecture géométrique du module et son effet de profondeur.



Module circulaire, structuré autour d'étoiles à six branches formées de losanges. Chaque étoile est centrée dans un hexagone régulier et présente une alternance de motifs losangiques, orientés selon différentes directions pour accentuer la structure radiale. Les étoiles sont inscrites dans des compositions circulaires, délimitées par six pétales en amande, qui relient les modules entre eux. Ce réseau de pétales forme des jonctions en pointe entre les cercles, créant un effet de maille visuelle continue. Le contraste entre les motifs graphiques internes et les aplats extérieurs intensifie la lisibilité géométrique de l'ensemble.

- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere* (faces occidentale et orientale)
- *Pape agenouillé*
- Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*
- *Monument funéraire du cardinal Pietro Stefaneschi*

- *Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray*

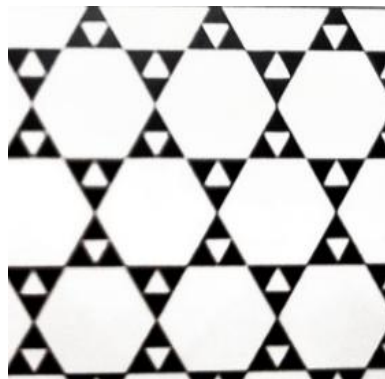


Module quadrangulaire, structuré selon une alternance rigoureuse de compositions étoilées et de carrés. Au centre de chaque carré étoilé se trouve une étoile à huit branches, formée de triangles isocèles agencés en pointe. Ces étoiles sont encadrées de carrés plus sombres rehaussant leur éclat central et renforçant la lisibilité de la forme rayonnante.

En alternance, des modules en damier présentent des compositions de petits carrés subdivisés en triangles contrastés.

Le tout repose sur une trame en losange, légèrement penchée, créant un effet de mouvement diagonal. L'usage combiné des motifs géométriques dorés et coloré accentue la dynamique visuelle de la composition.

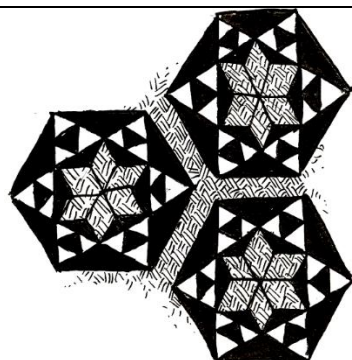
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



Module triaxial composé d'hexagones tangents, dont les côtés sont flanqués de grands triangles équilatéraux. Les hexagones sont généralement d'une couleur unie, contrairement aux triangles qui sont bichromes. Chaque grand triangle porte en son centre un triangle inversé inscrit entre trois autres triangles. L'assemblage des hexagones

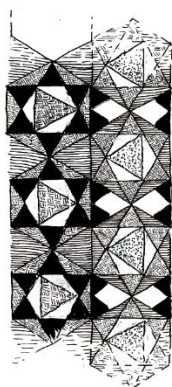
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

par les sommets des grands triangles équilatéraux, créent l'effet d'un motif d'étoiles à six branches.



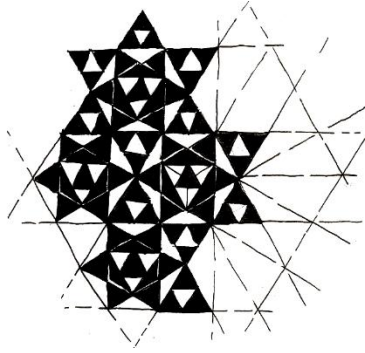
Module hexagonal, présentant en son centre une étoile à six branches, composée de losanges. L'étoile est bordée de triangles composés de quatre petits triangles équilatéraux bichromes, organisés en damier. Chaque ensemble de triangles s'inscrit dans un trapèze formant un second niveau de structure autour de l'étoile centrale. Le contour du module est défini par un hexagone régulier, accentuant l'organisation radiale de la composition.

- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*



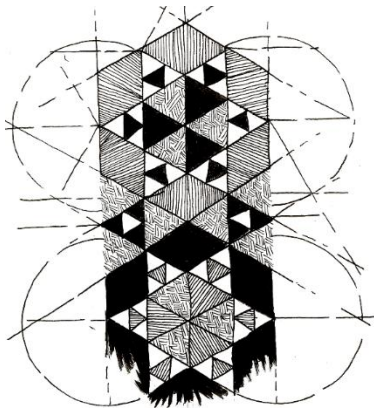
Module triangulaire, présentant en son centre un losange, encadré de triangles bichromes construits à partir de quatre petits triangles équilatéraux. Chaque triangle compose un motif en rotation autour du losange central, formant un hexagone visuel partiel. Les modules s'imbriquent les uns dans les autres par juxtaposition, créant un réseau régulier où s'alternent les orientations et les contrastes formels.

- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire de Riccardo Annibaldi*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*



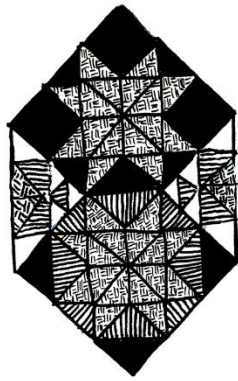
Module triangulaire, présentant en son centre un triangle inversé, encadré de triangles bichromes, chacun construit à partir de quatre petits triangles équilatéraux. Ces modules sont juxtaposés pour former un motif en étoile à six branches, dont l'armature est partiellement dessinée au trait. Le contraste entre les zones noires pleines et les blancs réservés accentue la géométrie du réseau, tandis que le tracé structurel visible en périphérie souligne la logique de construction modulaire.

- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



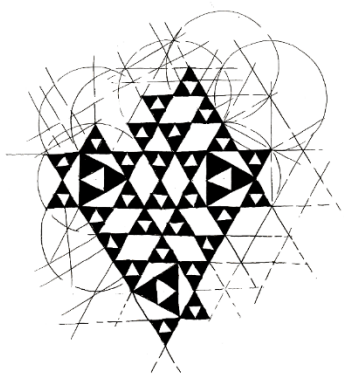
Module hexagonal allongé, présentant en son centre une étoile à six branches, composée de losanges. L'étoile est bordée de triangles bichromes, construits à partir de quatre petits triangles équilatéraux. Chaque module est juxtaposé verticalement, formant une colonne continue, encadrée par des figures géométriques secondaires visibles en tracé de construction. Le dessin laisse apparaître une structure rigoureuse fondée sur un réseau de cercles et de lignes droites croisées.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



Module caractérisé par deux unités géométriques. L'unité principale est caractérisée par un grand losange lui-même composé de différents éléments quadrangulaires et triangulaires créant un cadre. À l'intérieur est inscrite une étoile à huit branches formées par des petits triangles isocèles imbriqués les uns à côtés des autres, sur les côtés d'un losange lui-même découpé en petits triangles, servant de cœur à l'étoile. L'unité principale disposée en bande bordée, de part et d'autre, d'une bande composée de triangles, elles-mêmes créées par un assemblage de quatre triangles de forme complémentaire générant un triangle équilatéral. Les trois triangles placés aux extrémités du triangle central sont d'une même couleur unie

- *Fond des reliefs des anges (fragments) du monument funéraire du pape Boniface VIII*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

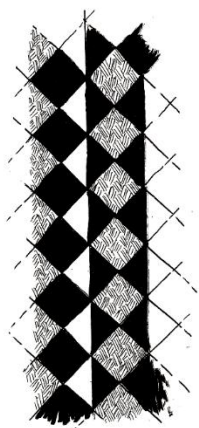


Module losangique, présentant en son centre une étoile, à six branches, composée de losanges. L'étoile est bordée de triangles bichromes, chacun construit à partir de quatre petits triangles équilatéraux. Aux extrémités du module, de grands triangles équilatéraux

- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

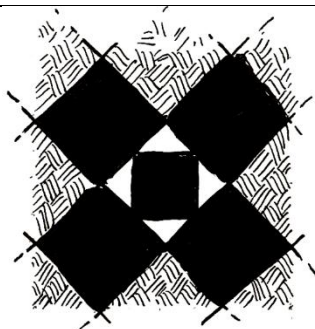
marquent les points cardinaux, tandis qu'un réseau de cercles et de lignes de construction visibles encadre l'ensemble. Le motif s'organise selon une symétrie axiale, fondée sur l'imbrication régulière des formes triangulaires.

### Type 2 : motif principal losangique



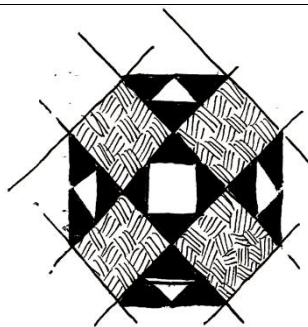
Frise composée de deux bandes centrales de losanges, bordées par deux bandes de triangles équilatéraux en sablier, placées de part et d'autre des losanges.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Fragment de pilastre avec un jeune frère dominicain*
- *Monument funéraire Riccardo Annibaldi*
- *Fragment de colonne avec saint Dominique*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Monument funéraire du cardinal Philippe d'Alençon*



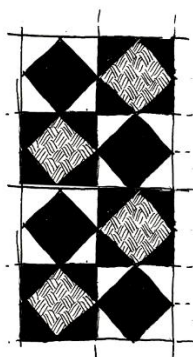
Module trichrome adoptant la forme d'une crois grecque composée de quatre losanges disposés en diagonale, constituant les bras de la crois. Un losange central, formé par des quatre triangles équilatéraux, est encadré par les bras de la crois. Il renferme en son cœur un carré de petite dimension. Le caractère graphique du module est accentué par des triangles, ici dorés, qui comblent les espaces vides.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*



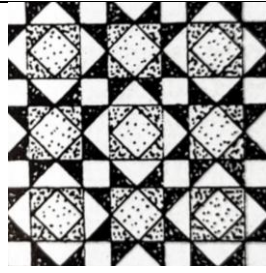
Module trichrome et doré constitué de deux unités distinctes. La première prend la forme d'une croix grecque, composée de quatre losanges disposés en diagonale, qui dessinent les bras de la croix. Un losange central, encadré par ces bras, est constitué de quatre triangles équilatéraux et renferme un petit carré en son centre. La seconde unité couvre le fond, où un assemblage de quatre triangles équilatéraux complémentaires, crée un grand triangle équilatéral. Cet agencement ajoute une illusion de profondeur, renforçant ainsi le dynamisme visuel.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire Riccardo Annibaldi*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*



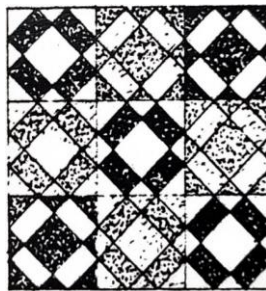
Module en damier composé de bandes de carrés tangents. Chaque carré présente en son centre un losange, dont les côtés sont flanqués de triangles équilatéraux formant la case. La composition en damier permet un jeu d'alternance et de réponse chromatique en deux couleurs, où le fort contraste permet effet de profondeur

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Monument funéraire de Riccardo Annibaldi*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



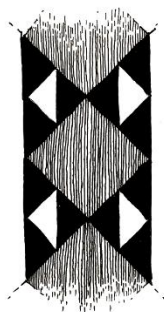
Module carré, présentant en son centre un losange inscrit dans un carré, décoré de petits points régulièrement répartis. Ce motif central est bordé de quatre triangles isocèles formant une étoile à quatre branches, elle-même inscrite dans un carré tourné. L'ensemble est encadré par un damier régulier, où alternent carrés pleins et modules étoilés, créant une composition rythmée et géométriquement rigoureuse.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Ciborium Saint-Paul-hors-les-murs*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument de Riccardo Annibaldi*
- *Pape agenouillé (socle)*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*



Module carré, présentant en son centre un losange clair inscrit dans un carré sombre tourné à 45°, formant une figure en étoile à quatre branches. Chaque module est bordé de quatre triangles noirs isocèles, disposés aux angles, qui renforcent la lecture diagonale de la composition. L'alternance régulière de modules unis et de modules tramés crée un effet de damier rythmé, fondé sur la répétition et la variation minimale des éléments géométriques.

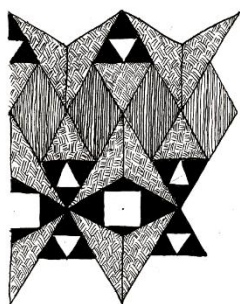
- *Ciborium Saint-Paul-hors-les-murs*
- *Monument funéraire de Riccardo Annibaldi*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*



- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray*
- *Tombe du cardinal Conte Casati.*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*

Frise composée d'une bande centrale de losanges, bordée, de part et d'autre, d'une bande composée de triangles, elles-mêmes créées par un assemblage de quatre triangles de forme complémentaire générant un triangle équilatéral. Les trois triangles placés aux extrémités du triangle central sont d'une même couleur unie.

**Type 3 : motif principal triangulaire**



Module composite, de forme triangulaire, structuré autour d'un carré central inscrit dans un losange. Ce carré est bordé de grands triangles allongés, eux-mêmes encadrés de triangles plus petits construits à partir de quatre triangles équilatéraux bichromes. Autour de ce centre, une alternance régulière de losanges et de triangles isocèles crée un maillage en diagonale. La composition repose sur une trame géométrique stricte, fondée sur l'imbrication d'unités triangulaires et losangiques.

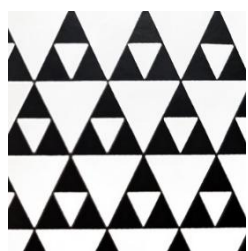
- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



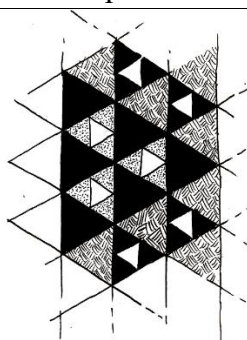
Module géométrique rayonnant, composé de différents types de triangles. L'unité principale est constituée de grands triangles isocèles

- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

dorés, disposés en croix à ligne perpendiculaire. Cette croix est fermée par un triangle isocèle horizontal. L'unité principale est placée sur un fond constitué de grands triangles équilatéraux, composés de deux unités, une centrale, sous la forme d'un triangle équilatéral plein, flanqué sur ses côtés par une seconde unité constituée de quatre triangles équilatéraux bicolores qui en construisent un plus grand.



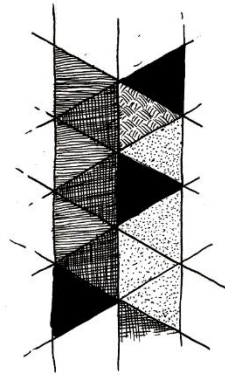
Motif en damier de triangles équilatéraux bichromes aux couleurs inversées. Les triangles sont disposés en bande, formant des motifs réplétifs en chevron. Chaque grand triangle est flanqué à sa base d'un triangle plus petit de couleur opposée, créant ainsi une illusion d'emboîtement et renforçant la dynamique visuelle. Le contraste chromatique génère un rythme visuel régulier, accentuant à la fois la symétrie et la profondeur.



Motif composé de courts triangles isocèles de trois couleurs contre-changées. Un espace sur deux est chargé d'un triangle inversé inscrit, formant trois intervalles triangulaires. Chaque intervalle porte successivement un triangle inscrit, formant trois triangles équilatéraux.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Ciborium Sainte-Cécile-in-Trastevere (faces occidentale et orientale)*
- *Monument funéraire du cardinal Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Pape agenouillé (socle)*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



Module en frise ou de remplissage, composé de triangles isocèles ou équilatéraux de formes complémentaires et s'imbriquant les uns dans les autres. Un espace sur deux est chargé d'un triangle inversé inscrit

- *Fragment de pilastre avec un jeune frère dominicain*
- *Pape agenouillé (socle)*
- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Fragment de colonne avec saint Dominique*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*
- *Monument funéraire de Luca Savelli*
- *Monument funéraire du cardinal Philippe d'Alençon*

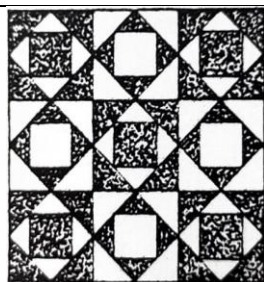
#### Type 4 : motif principal carré



Composition géométrique en damier, développant une alternance de carrés, flanqué sur leurs quatre côtés de triangles isocèles, inscrivant les carrés dans des losanges dans un système colorimétrique bichrome. Ces unités sont liées entre elles par leurs sommets. Leur union engendre la présence de losanges pleins monochromes.

Le contraste entre les formes géométriques et les couleurs crée une impression d'équilibre et de rythme visuel

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*
- *Ciborium Saint-Paul-hors-les-murs*



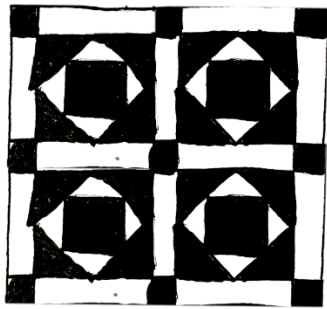
- *Monument Riccardo Annibaldi*
- *Pape agenouillé (socle)*

Composition en damier alternant deux unités géométriques distinctes et adjacentes, chacune développant un schéma colorimétrique bichrome.

La première unité, qui se lie sur une bande horizontale, est constituée d'un carré central, flanqué sur ses quatre côtés de triangles équilatéraux pour former un cadre dynamique. Formant un losange, ces triangles sont eux-mêmes flanqués de nouveaux triangles équilatéraux de la même couleur que le carré central. Cette première unité, linéaire horizontale, est formée par la jonction entre les sommets de la première série de triangles entourant les carrés centraux.

La seconde unité, quant à elle, visible en diagonale, se compose d'un carré subdivisé en quatre triangles de deux couleurs opposées. Ces triangles, en se touchant par leurs sommets (sabliers), renforcent la persistance du contraste, donnant une impression de léger relief.

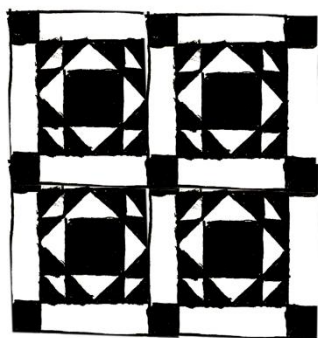
L'alternance des deux unités du damier génère un module visuel complexe, où la répétition et l'opposition des formes géométriques accentuent la dynamique et la profondeur de la composition.



Module bichrome composé de deux unités carrées, dans une composition orthogonale. La première unité est composée d'un carré central flanqué de triangles équilatéraux, eux-mêmes flanqués par des triangles équilatéraux formant les angles du caisson. Les angles de ces carrés marqués par des intersections de triangles, renforcent la symétrie et l'harmonie du module. Cette unité principale, qui semble

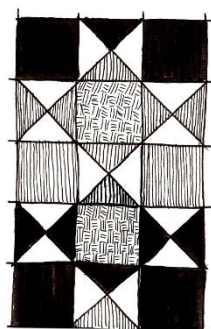
- *Monument funéraire du pape Adrien V*  
- *Pape agenouillé*

renfoncé dans un caisson, est entouré d'une série de cadres formés de rectangles blancs ou dorés, séparés par des carrés de la même couleur que les carrés principaux.



Module bichrome orthogonal complexe composé d'unités carrées. Chaque carré central est flanqué de triangles équilatéraux, eux-mêmes flanqués par des triangles formés par quatre triangles formant les angles du caisson. Les angles de ces carrés marqués par des intersections de triangles, renforcent la symétrie et l'harmonie du module. Cette unité principale, qui semble renfoncée dans un caisson, est entourée d'une série de cadres présentant de petits éléments géométriques. Les cadres sont formés de rectangles blancs ou dorés, encadrant des triangles généralement noirs et dorés ou rouges et dorés, séparés par des carrés de la même couleur que les carrés principaux

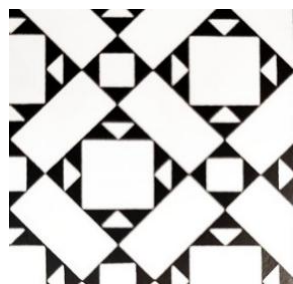
- *Monument funéraire du pape Adrien V*  
- *Pape agenouillé*



Module en croix grecque quadrichrome, disposé en frise, caractérisé par des carrés et des triangles. Des carrés dorés forment l'élément central de chaque unité, entourés par des triangles généralement rouges, bleus et blancs, (peuvent aussi être rouges, blancs et noirs) qui se rejoignent par leurs sommets (en

- *Monument funéraire du pape Adrien V*  
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*  
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

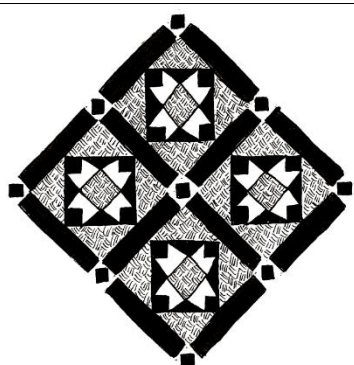
sablier). Les triangles rouges, disposés en diagonale, créent une continuité visuelle tandis que les triangles bleus et blancs s'alternent autour des carrés. Un carré bleu ou rouge est placé entre chaque bras



Module entrelacé isotrope, bichrome et doré, composé de deux unités géométriques. La première crée un motif de croix diagonales où en leurs centres, un carré de la même couleur est inscrit dans un cadre losangique composé de triangles équilatéraux d'un couleur différente ou doré. Les interstices sont remplis par la seconde unité géométrique. Le second motif se compose d'un carré central dans les côtés sont flanqués par des triangles isocèles composés bichromes, générés pas l'assemblage de trois triangles isocèles entourant un triangle central blanc. La grille générée par l'unité en croix diagonale, combinée à l'agencement des formes triangulaires et carrées, accentuent la symétrie et marquent la profondeur.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*

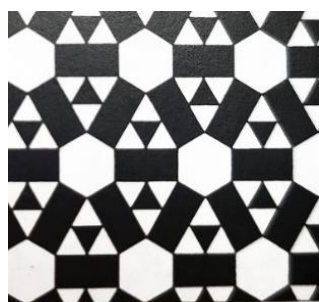
**Type 5 : motif composite**



Module entrelacé isotrope, bichrome et doré, composé de deux unités géométriques. La première crée un motif de croix diagonales où en leurs centres, un carré de la même couleur

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire Guillaume Durand*
- *Monument funéraire Riccardo Annibaldi*

est inscrit dans un cadre losangique composé de triangles équilatéraux d'un couleur différente ou doré. Les interstices sont remplis par la seconde unité géométrique. Ce motif est caractérisé par un grand losange formé par des triangles équilatéraux encadrant un carré lui-même composé de différents éléments quadrangulaires et triangulaires. Ces éléments forment une étoile à huit branches créées par des petits isocèles imbriqués les uns à côtés des autres sur les côtés d'un losange servant de cœur à l'étoile. Entre les pointes de l'étoile, aux angles, sont placés de petits carrés, complété dans les autres vides par des triangles isocèles. La grille générée par l'unité en croix diagonale, combinée à l'agencement des formes triangulaires et carrées, accentuent la symétrie et marquent la profondeur.

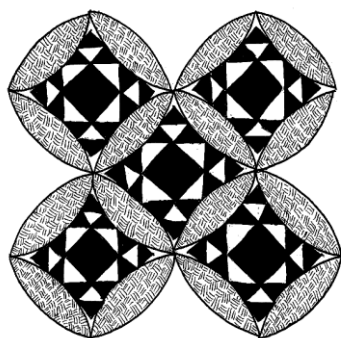


Module entrelacé isotrope, composé principalement de formes octogonales et triangulaires. Les octogones sont disposés de manière régulière et forment l'unité géométrique principale du module. Entre chaque octogone, on trouve un assemblage de trois triangles isocèles pointant vers le centre de l'octogone, créant une symétrie radiale autour de celui-ci. Chaque triangle central est flanqué sur ses côtés de triangles plus petits de couleur opposée, créant ainsi une illusion d'emboîtement et renforçant la dynamique visuelle.

Les triangles s'alignent sur des bandes diagonales qui traversent l'ensemble de la composition. L'alternance de formes octogonales et triangulaires renforce la

- *Monument funéraire du cardinale Guillaume de Bray*

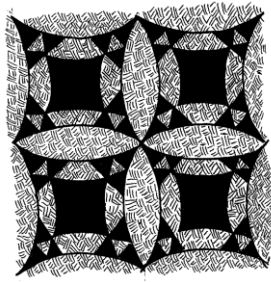
perception d'une grille modulaire complexe et dynamique.



Motif tétrachrome présente un effet de profondeur prononcé grâce à la combinaison de deux unités géométriques et de contrastes chromatiques.

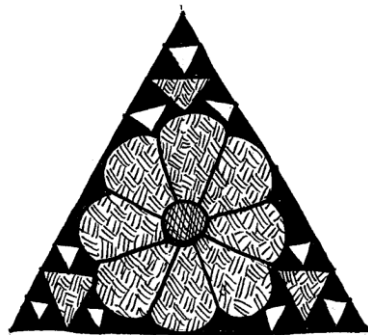
L'unité principale, une rose quadrifoliée aux pétales ovales, généralement dorée, est construite sur un modèle isotrope en croix à ligne perpendiculaire. Elle octroie à l'ensemble un équilibre visuel. Autour de ces pétales, le fond est orné d'une seconde unité géométrique plus complexe. Cette unité secondaire, occupant les espaces entre les pétales, est composée d'un losange central entouré de triangles équilatéraux, formant un cadre carré dynamique. Dans les écoinçons entre les pétales arrondis et ce cadre carré, l'agencement de quatre petits triangles équilatéraux génère un triangle plus large et équilibré, ajoutant de la profondeur. La bichromie soigneusement choisie pour ces éléments géométriques accentue cet effet. Les tesselles utilisées, particulièrement petites dans ces espaces contraints, s'adaptent à la structure courbe du module, contribuant à la précision et la richesse visuelle de l'ensemble. Le contraste visuel entre les formes courbes de la première unité et formes anguleuses de la seconde, crée un effet synergique qui renforce la profondeur et le mouvement dans l'agencement global du motif.

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*
- *Monument funéraire du pape Honorius IV*
- *Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



Motif quadrichrome à effet de profondeur, où l'unité principale se construit autour de formes ovales disposées en rosace quadrifoliées, généralement dorée. La rose, en croix grecque (pétales disposés verticalement et horizontalement), génère une composition régulière. Les espaces entre ces pétales sont remplis par une seconde unité géométrique plus complexe : des carrés centraux flanqués de triangles équilatéraux sur leurs côtés. Ces carrés sont insérés dans un cadre carré dynamique, et les écoinçons formés par les courbes des pétales et les côtés carrés sont occupés par de petits triangles équilatéraux alternant entre rouge et blanc. Le contraste entre les formes courbes des pétales et les angles vifs des éléments géométriques crée une tension visuelle, apportant à la fois harmonie et dynamisme à la composition globale. Les combinaisons de formes et de couleurs produisent un effet de profondeur et de mouvement, tout en maintenant une structure symétrique et équilibrée.

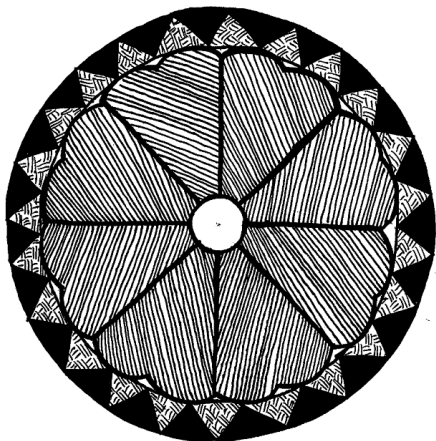
- *Monument funéraire du pape Adrien V*
- *Monument funéraire de Guillaume Durand*
- *Tabernacle de basilique San Clemente al Laterano*



Rose dorée à huit pétales disposés autour d'un cercle plein bleu. La rose est accolée à un motif

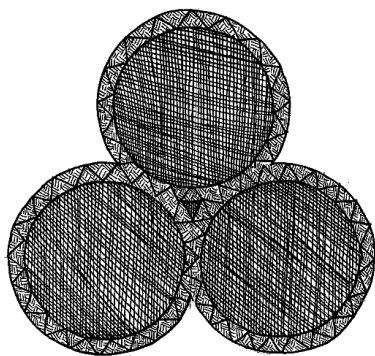
- *Monument funéraire du Pape Clément IV*

de trois triangles équilatéraux, eux-mêmes constitués de groupements de quatre triangles plus petits (rouges, noirs, et blanc au centre) s'agencant de manière complémentaire pour remplir l'espace. Ces trois sections triangulaires, sont réparties de part et d'autre d'un triangle central doré, de dimension légèrement plus grande. Ce fond permet à la rose dorée de se détacher et de contrefaire la profondeur.



Rose à huit pétales bilobés séparés et placés autour d'un cercle plein argenté à la feuille. Le motif est inscrit dans un cercle dont la bordure est construite à partir d'une première ligne de triangles équilatéraux dorés, qui s'imbriquent dans une rangée de triangles équilatéraux noirs.

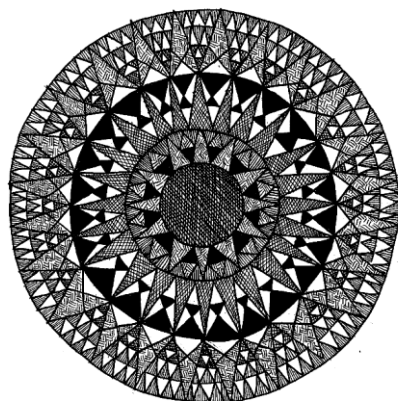
- *Monument funéraire du Pape Clément IV*



Ensemble de trois cercles tangentiels de porphyre rouge formant un triangle. Les trois cercles sont entourés individuellement par des bandes de triangles équilatéraux dorés, où les

- *Monument funéraire du Pape Clément IV*

triangles s'alternent sommets vers le haut puis vers bas pour s'imbriquer, et former un motif linéaire. La forme générale est générée par le filet extérieur continu qui cerne les trois cercles.



Roue décorative avec en son centre un cercle plein, autour duquel sont disposés sept cercles concentriques. Ceux-ci sont traversés par trois couronnes rayonnantes. Le premier rayonnement doré, sous la forme d'un triangle isocèle, traverse deux cercles concentriques, dont le premier, au plus proche du centre, est composé de triangles équilatéraux noirs, suivi d'un second cercle concentrique où deux rangées de triangles équilatéraux, dorés et rouges s'imbriquent.

Le second rayonnement formé par des triangles isocèles bleus, traverse à son tour deux cercles. Le premier est construit par des triangles isocèles blancs, qui s'ajustent formellement dans les espaces entre les rayons bleus. Le second cercle de cette section prend la forme d'une composition linéaire de motif en sablier (deux triangles équilatéraux, ici noirs, assemblés par leur sommet), séparé par des losanges blancs allongés.

- *Pape agenouillé* (fond sur lequel la sculpture est engagée)

ANNEXE N °4  
CATALOGUE DE NOTICES

Ce catalogue de notices constitue un complément essentiel aux analyses développées dans le corps de la thèse. Il n'a pas vocation à l'exhaustivité, mais rassemble un ensemble d'œuvres sélectionnées au sein d'un corpus élargi, dans le but de prolonger et d'enrichir la réflexion engagée sur la sculpture polymatérielle italienne entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle.

Le choix des œuvres repose sur une double logique. D'une part, il met en lumière les pièces majeures ayant nourri les apports centraux de la recherche, par leur valeur exemplaire sur les plans matériel, performatif et technique. D'autre part, il intègre des œuvres dites mineures, non abordées dans les chapitres de la thèse, mais essentielles pour saisir la diversité des pratiques et des expérimentations, ainsi que la circulation des savoir-faire à travers les territoires et les ateliers. Leur présence permet de mieux comprendre les réseaux d'influence, les logiques d'adaptation locale et les continuités formelles ou techniques qui n'apparaissent pas toujours dans les cas les plus célèbres.

Certaines sculptures volontairement écartées de l'analyse approfondie, bien que significatives, avaient déjà fait l'objet d'études monographiques précises concernant leur matérialité. Lorsqu'aucun nouvel éclairage n'apparaissait nécessaire, elles n'ont pas été reprises dans le catalogue, mais sont utilisées dans le corps de thèse dans une perspective comparative ou typologique.

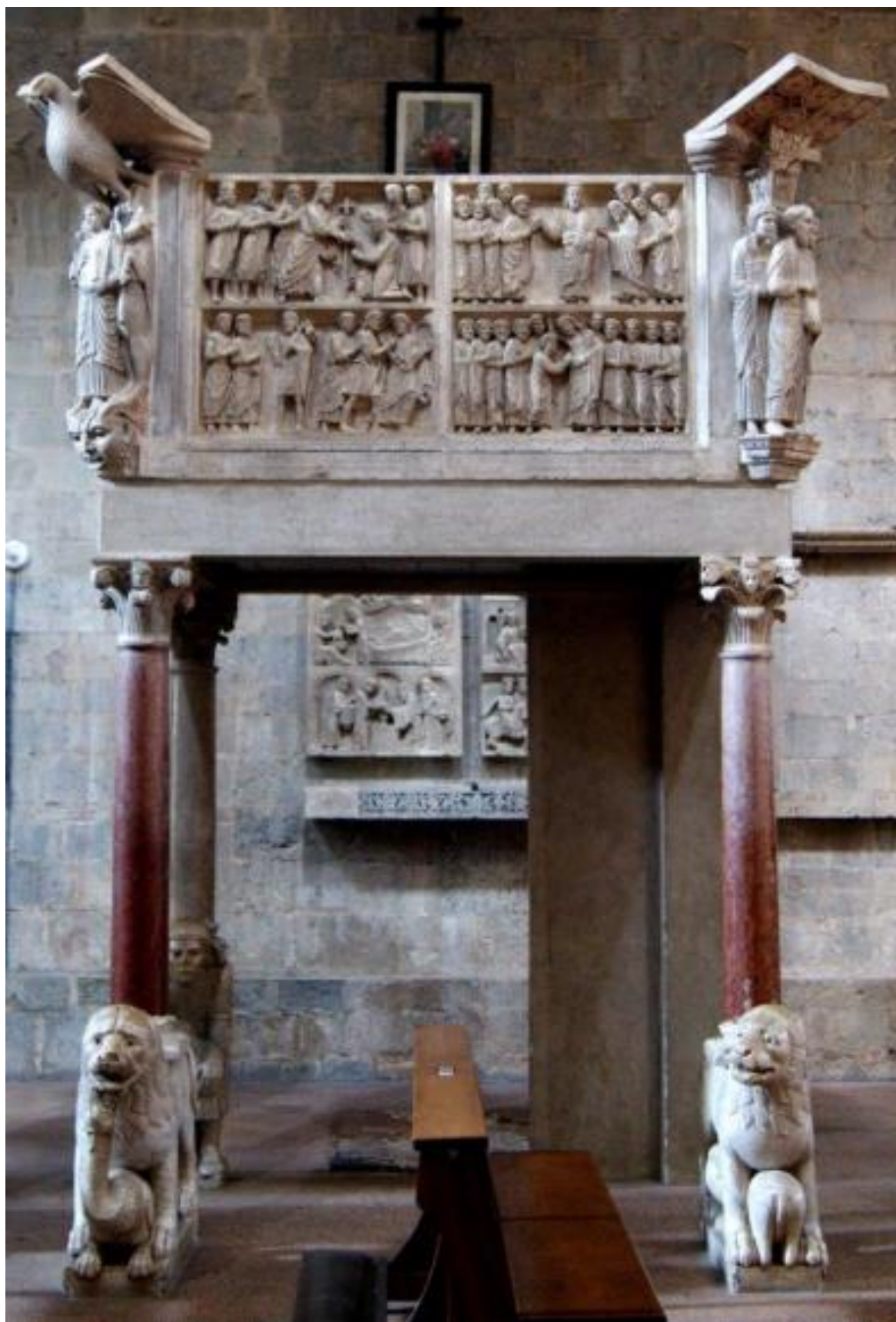
L'objectif de ce catalogue est ainsi de proposer une relecture des œuvres à partir d'une grille d'analyse attentive aux matériaux, à leur agencement, à leur activation sensorielle, ainsi qu'à leurs usages liturgiques ou mémoriels. Il s'agit moins de dresser un inventaire que de documenter, au fil des notices, les tensions, les écarts ou les continuités qui se dessinent à l'intérieur d'une même technique ou d'un même dispositif.

L'organisation des notices suit un classement par techniques, selon une typologie définie dans l'introduction, puis un ordre chronologique à l'intérieur de chaque section. Ce parti pris permet de suivre les évolutions stylistiques et matérielles tout en observant les persistances et les ruptures dans les procédés d'incrustation, d'application ou de juxtaposition.



Section 1  
Inserts de pierre

*Cat. 1. 1. Chair de l'église San Bartolomeo in Pantano*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Pistoia.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire fragmentaire.

**Dénomination :** *Chaire de l'église San Bartolomeo in Pantano.*

**Lieu de conservation :** Sous la septième travée nord de la nef après la zone presbytérale de l'Eglise San Bartolomeo in Pantano.

**Emplacement d'origine :** Sous la septième travée nord de la nef après la zone presbytérale, comme l'ont montré les fouilles archéologiques qui ont mis à jour les fondations de l'enceinte du chœur lors de la campagne de restauration entre 1951 et 1961 (Caffiero, Mei 2017) même si les chaires se trouvaient généralement à droite de la nef dans les églises des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles en Toscane (Milone, Tigler 1999).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, assemblage.

**Sous-techniques :** Bas-relief, haut-relief, ronde-bosse, inserts de marbre.

**Matériaux :** Marbre blanc, marbre rouge dit *Rosso di Garfagnana*, serpentinite, marbre rouge de Vérone.

**Dimensions :** Plaques sculptées de la *Nativité* et celle de la *Présentation au temple* 0,90 m x 0,80 m.

Plaques sculptées de l'*Annonciation* et celle de l'*Adoration des Mages* : 0,90 m x 0,83 m.

## Sujet

## Inscriptions : /

**Identification :** Épisodes de la vie du Christ. *Nativité ; Annonciation ; Présentation au temps ; Adoration des Mages* (Ces quatre épisodes ont été démontés de la chaire) ; *Descente du Christ aux Enfers ; Apparition aux pèlerins d'Emmaüs ; Apparition du Christ ressuscité aux Apôtres ; L'incrédulité de Thomas ; Tétramorphe ; Saint Paul, saint Tite et saint Timothée.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1239-1250.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Guido da Como et son atelier.

## Bibliographie

OLIVARI 1965, cat. 10, p. 33-44 ; BRUNETTI 1966, p. 371-377 ; DALLI REGOLI 1992 spé. p. 104 ; BRUSCHI 1981, p. 41-45 ; ASCANI 1991, p. 107-134 ; BALDALASSI 1995, p. 6-11 ; Bertelli 1999, p. 193-203 ; GURRIERI 1999, p. 9-15 ; MILONE, TIGLER, 1999 p. 181-183, cat. 55 ; ANTONELLI, TIGLER 2001, p. 87-102 ; TIGLER 2001, p. 87-102 ; TIGLER 2008, 14, p. 30-55 ; TIGLER 2011, 17, p. 8-28 ; CAFFIERO, MEI 2017, p. 77-101 ; CORIO 2021, p. 91-104.

**Webographie :**

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/guido\\_c/pulpit.html](https://www.wga.hu/html_m/g/guido_c/pulpit.html)

La *Chaire de l'église san Bartolomeo in Pantano*, est l'œuvre de Guido Bigarelli, dit Guido da Como et de son atelier. Plusieurs fois remontée et modifiée, la disposition actuelle de la chaire remonte à 1976, après le nettoyage de la chaire entre 1971 et 1972 par les restaurateurs de l'Opificio delle Pietre Dure. La recomposition de la structure a fait éliminer certains éléments ornementaux et quelques plaques sculptées, aujourd'hui exposés sur le mur placé à l'arrière de la chaire. Ces fragments pourraient provenir d'une autre chaire réalisée par Guido da Como et son atelier provenant de la cathédrale de la ville. Mais cette hypothèse est en partie contredite par les dires de Vasari, qui atteste en 1568, qu'une chaire à San Bartolomeo in Pantano est décorée d'épisodes de l'enfance du Christ et est réalisée par Guido da Como, qu'il date par erreur de 1199. En effet, la chronologie des épisodes ne correspond pas. Les parapets sculptés et incrustés retirés sont tous liés à des épisodes de la vie de l'enfance de Jésus, contrairement à ceux laissés en place sur la chaire qui correspondent à des épisodes de la vie du Christ après sa résurrection. Leur sens de lecture est différent. L'*Annonciation* placée au-dessus de l'*Adoration des Mages*, et la *Nativité* au-dessus de la *Présentation au temple*, se lisent de gauche à droite et de haut en bas, en passant d'un registre à l'autre, et les épisodes sont identifiés par des inscriptions sous les représentations. Dans les parapets encore présents sur la chaire, le *Christ aux Enfers* est placé au-dessus de l'*Apparition aux pèlerins d'Emmaüs*, et l'*Apparition du Christ ressuscité aux Apôtres* au-dessus de *L'incrédulité de Thomas* et les inscriptions les identifiant sont placées au-dessus, dans une écriture beaucoup plus petite et discrète et se lisent de bas en haut.

Faute de pouvoir réellement restituer l'ensemble des hypothèses de reconstitution, parfois complexes, proposées par les auteurs précédents, il est important de souligner que la découverte d'une inscription placée vers l'intérieur de la tribune du chœur, dont la chaire faisait partie au XVI<sup>e</sup> siècle, atteste de la date de 1239. La première inscription présente sur le soubassement de la cuve, juste sous les panneaux historiés, précisait la date de 1250 et était accompagnée des noms de Guido da Como et de celui du surintendant des travaux, Torrisiano (Milone, Tigler 1999). D'un point de vue historique, cette date correspond à l'année de construction de la deuxième muraille civique qui intégra l'abbaye de San Bartolomeo à l'enceinte de la ville (Baldalassi 1995). Mais, comme l'affirme Vasari malgré son erreur, 1239 (et non 1199) correspondrait à la datation du début du chantier de la chaire et donc à la création des reliefs liés à la vie de l'enfance de Jésus (Baldassi 1995 ; Tingler 2001 ; Corio 2021). De ce fait, l'exclusion de ces reliefs lors du remontage en 1976 déforme entièrement l'aspect original de la chaire.

La cuve de la chaire est portée par trois colonnes, deux en marbre rouge de Vérone à l'avant et une en marbre blanc à l'arrière, elles-mêmes supportées par deux lions stylophores devant et un homme assis, un *Télamon*, à l'arrière. Les deux lions sont individualisés, puisque l'un domine un monstre qui le mord tandis que l'autre nourrit un lionceau figurant l'idée que l'Église nourrit et protège ses fidèles. Le choix d'utiliser en premier plan des colonnes rouges, se rapprochant formellement des colonnes de porphyre rouge, insiste sur le triomphe de l'Église en conférant à l'ensemble une apparente préciosité. Outre les colonnes qui sont dans des marbres différents, la polymatérialité sur ces figures se limite aux yeux incrustés d'inserts de serpentinite. Aux angles de la cuve, sont présentés deux groupes de figures servant de pupitres. Le premier, représente le *tétramorphe*, où l'aigle de Jean, ailes ouvertes, constitue le lutrin, et Marc, Matthieu et Luc eux aussi dans leurs formes allégoriques, reposent sur une tête démoniaque. La Parole du Christ, c'est-à-dire l'Évangile, est le seul à pouvoir soumettre le mal. Ici aussi, les yeux sont incrustés de serpentinite. Ce procédé permet aux figures d'acquérir plus d'expressivité et une certaine vitalité. À l'angle opposé de la face frontale, est positionné le second groupe de figures en pied. Dans ce groupe, saint Paul, saint Tite et saint Timothée supportent le second pupitre destiné à l'Épître. Les figures statiques sont rehaussées d'incrustations de serpentinite dans les yeux, leur octroyant une vivacité solennelle. Une attention toute particulière a été octroyée au dessous du lutrin, qui présente un riche ornement de rinceaux encadrant des roses en marbre blanc, relevé par un fond d'inserts de *Rosso di Garfagnana*.

L'emploi unique d'inserts pour les yeux dans les différents parapets reprend ce principe. Le choix a été fait de dynamiser les échanges de regards, qui facilitent la compréhension du sens de lecture, par la mise en valeur des yeux noircis par la pierre. Les faces latérales, quant à elles, sont construites à partir de panneaux aniconiques avec une rose centrale, et révèlent des ornements en *tarsie* à la manière des *opus sectile* antiques. Le contraste fort entre le marbre blanc servant de support et les inserts géométriques de *Rosso di Garfagnana* et/ou de serpentinite, selon les panneaux, unifie le décor de la chaire, même si leur emploi serait tardif (Baldalassi 1995).

*Cat. 1. 2. Tombeau du Doge Marino Morosini*



Localisation

**Région :** Vénétie.  
**Commune :** Venise.

Localisation spécifique

**Typologie :** Sarcophage.  
**Dénomination :** *Tombeau du Doge Marino Morosini.*

**Lieu de conservation :** Bras Nord du narthex de la Basilique Saint Marc, Venise (n° cat. ICCD 02009035).

**Emplacement d'origine :** Bras Nord du narthex de la Basilique Saint Marc, Venise.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.  
**Sous-techniques :** Bas-relief, placage.

**Matériaux :** pierre d'Istrie, *Breccia Pernice*, marbre blanc grec (non identifié avec précision, *spolia*).

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscription :** HIC REQVIESIT. DNS. MARINUS. MOROCEN. DUX (Villano 2022).

**Identification :** *Jésus parmi les apôtres, figures masculines et féminines en orants ; encensoirs.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** V<sup>e</sup> siècle (*spolia*, sarcophage) (Anti 1954); VII<sup>e</sup> siècle (panneaux décoratifs latéraux) ; XIII<sup>e</sup> siècle (assemblage du tombeau) (Bergamo Rossi 2020).

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1253.

Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée.

Bibliographie

ANTI 1954, p. 17-21 ; BERGAMO ROSSI 2020, p. 83 ; VILLANO 2022, p. 103-104.

**Webographie :**

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/107979/Anonimo%20sec.%20VII%2C%20Tomba%20del%20doge%20Marino%20Morosini%2C%20Cristo%20e%20gli%20apostoli%2C%20Madonna%20orante>

<https://historica.unibo.it/entities/publication/f7af4f92-a94e-4ad7-96f2-6590ab8fab37>

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/Veneto/PhotographicHeritage/CRV-F\\_0032622-36](https://catalogo.beniculturali.it/detail/Veneto/PhotographicHeritage/CRV-F_0032622-36)

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/Veneto/PhotographicHeritage/CRV-F\\_0032622-36](https://catalogo.beniculturali.it/detail/Veneto/PhotographicHeritage/CRV-F_0032622-36)

Le tombeau du doge Marino Morosini, situé dans la première abside nord du narthex de la basilique Saint-Marc à Venise, constitue le premier exemple connu de monument funéraire ducal intégré à l'église (Bergamo Rossi 2020). Il fut probablement installé peu après la mort du doge, survenue en 1253.

Ce tombeau, monument majeur par sa portée historique et artistique, repose sur deux blocs massifs de pierre d'Istrie. Il intègre des matériaux en remploi (*spolia*), notamment des dalles de marbre grec et turc datées des IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècles (Anti 1954 ; Bergamo Rossi 2020). L'ensemble associe marbre blanc, pierre d'Istrie et pierre de Vérone, inscrivant l'œuvre dans une esthétique matérielle à la fois sobre et contrastée.

Deux registres figurés structurent la face principale. En haut, le Christ, identifiable à son nimbe crucifère, trône au centre, entouré des apôtres. En bas, six figures d'orants — trois femmes et trois hommes — occupent le registre inférieur, séparées par des encensoirs surmontés de croix. La Vierge, placée directement sous le Christ, se distingue par sa position centrale. Une bande médiane, ornée d'une inscription latine, marque la séparation entre les deux scènes. L'épithaphe ne cherche ni à expliquer ni à commenter les images sculptées. Elle ne les décrit pas, mais remplit une fonction précise : identifier le lieu de sépulture du doge. La formule *hic requiescit*, issue d'une tradition épigraphique largement répandue, désigne sobrement le tombeau comme lieu de repos (Villano 2022). Le texte assume une fonction spatiale plutôt que narrative. Il désigne le tombeau comme lieu de repos, sans interpréter les images, et oriente discrètement le regard vers la scène frontale, laissant au spectateur la liberté de sa lecture.

Le cadre rectangulaire mouluré qui entoure le relief, sans décor végétal, se distingue par ses contrastes de couleurs et de textures. Longtemps identifié comme du *Rosso di Verona*, en raison de sa provenance supposée et de ses teintes chaudes (Anti 1954 ; Bergamo Rossi 2020), il s'avère, après examen attentif, être en réalité de la brèche *Pernice*, une pierre décorative extraite du Monte Pastello, près de Fumane, en Vénétie.

La confusion s'explique par la proximité des carrières et la dominante rougeâtre des deux matériaux. Pourtant, ils diffèrent nettement, tant sur le plan géologique que visuel. Le *Rosso di Verona* est un calcaire nodulaire, de teinte rose saumon à rouge, homogène, riche en ammonites réparties régulièrement. La brèche *Pernice*, au contraire, présente une composition plus chaotique : un assemblage irrégulier de fragments calcaires roses, crème, beiges et rouges, mêlés à de nombreuses coquilles de mollusques. Ces éléments sont liés par un ciment rose, et les cavités sont fréquemment

comblées de calcite blanche. La matière, plus fracturée, produit ainsi des effets de surface instables et très différenciés (Price 2007).

Ce choix révèle une attention particulière portée à la polymatérialité, entendue non comme un simple placage de matériaux, mais comme une stratégie visuelle et mémorielle. L'alliance de textures contrastées — marbre blanc lisse, pierre d'Istrie compacte, pierre de Vérone plus granuleuse, et surtout brèche *Pernice* aux motifs éclatés — crée un effet optique volontairement hétérogène. Les différences de matière, de grain, de couleur et de brillance ne se limitent pas à un rôle ornemental : elles structurent la lecture du monument, attirent le regard, rythment les registres et hiérarchisent les éléments.

La brèche *Pernice*, en particulier, introduit une instabilité visuelle propre à captiver l'attention. Ses inclusions fossiles, ses fractures comblées de calcite blanche et la vivacité de ses nuances chromatiques forment un fond mouvant, presque organique, qui contraste avec la régularité narrative des reliefs. Ce matériau délimite l'espace sacré du sarcophage et met en valeur sa singularité.

Dans ce contexte, la polymatérialité ne traduit pas seulement un goût pour la rareté ou le luxe des pierres. Elle devient un langage plastique, où la variété des matériaux renforce l'impact visuel et confère au tombeau une dimension à la fois mémorielle, politique et liturgique. Elle s'inscrit dans les usages vénitiens du XIII<sup>e</sup> siècle, où la diversité des matières, souvent issues de butins orientaux, participe d'une rhétorique du pouvoir et de la permanence (Barry 2020).

*Cat. 1. 3. L'Architecture.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** *Formelle sculptées.*

**Dénomination :** *L'Architecture.*

**Lieu de conservation :** L'original est conservé au musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Florence depuis 1965.

**Emplacement d'origine :** Au premier niveau d'élévation de la façade Est du Campanile de la cathédrale de Florence, dit Campanile de Giotto. Afin d'assurer la conservation dans les meilleures conditions possibles, elle fut retirée et remplacée par une copie entre 1964 et 1970 (Simari 2012).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de pierre, traces de polychromie.

**Matériaux :** marbre blanc, marbre noir.

**Dimensions :** 0, 80 m x 0, 13 m x 0, 70 m.

Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Personnification de l'Architecture ; Euclide* (Santi 2017).

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

Données analytiques

**Fragmentation du siècle :** Du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1334-1359.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Attribué à Andrea Pisano (Giorgi 2017).

Bibliographie

SCHLOSSER 1896, p.37-76 ; VERDON 1994a, p. 9-32 ; VERDON 1994b, p. 85-115 ; CARLOTTI 2008, p. 48-90 ; SANTI 2017, p. 33-42, VERDON 2017, p. 43-59.

Le clocher de Santa Maria del Fiore, construit entre 1334 et 1359, présente un cycle iconographique très complet, proposant un message théologique fort et faisant de lui le second plus grand programme théologique de la Florence médiévale - le premier étant rattaché aux mosaïques à caractère patristique et biblique du baptistère de Florence (Verdon 1994a). Le cycle du Campanile, comprenant cinquante-quatre reliefs – vingt-six hexagonaux et vingt-huit losangiques – est conçu comme un programme scolastique et humaniste (Verdon 1994b). Il repose sur un schéma aristothomiste qui concilie les exigences de la foi chrétienne et de l'affirmation de l'Être comme réalité universelle (Verdon 2017).

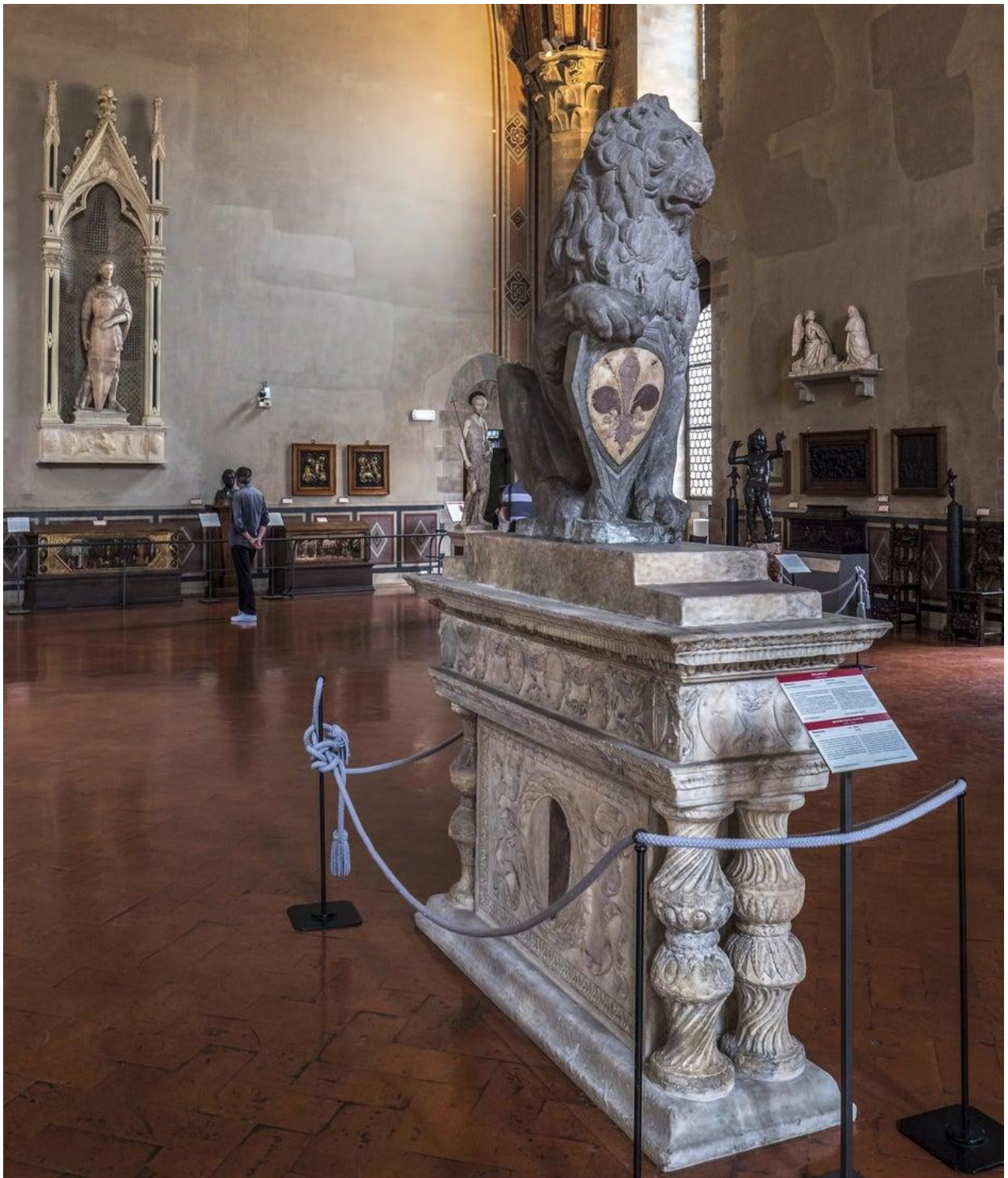
Dans ce cycle, chaque relief, qu'il soit hexagonal ou losangique, est rattaché à une activité humaine ou à un art qui se révèle comme un élément essentiel à l'apprentissage de la connaissance de Dieu. Chaque connaissance humaine, qu'elle soit manuelle, liée aux arts, ou à la théologie est ramenée à sa source première, Dieu. Par conséquent, ce cycle s'attache à montrer comment les capacités manuelles et intellectuelles aident les hommes à dominer le monde terrestre sous l'égide de la foi et de la protection céleste (Schlosser 1896). Ainsi, les savoir-faire terrestres ont été disposés dans des reliefs hexagonaux, dont les fonds étaient peints en bleu (Santi 2017). Aucun relief de ce niveau, outre l'architecture qui montre de petits inserts de marbre noir, ne présente d'incrustations.

Dans ce panneau, l'*Architecture* est personnifiée par un vieil homme barbu, assis sur un siège massif à haut dossier. Il tient dans sa main droite un compas, outil primordial pour le travail d'architecte. Il semble concentré sur la conception ou la prise de mesures d'un projet face à lui, sur

sa table de travail. La base du relief révèle sous les pieds de figure masculine une petite série d'ouvertures trilobées, dont les écoinçons sont remplis par des inserts de marbre noir, certainement du *bigio antico*, au vu de ses subtiles marbrures blanches. De manière à souligner les éléments architectoniques, et fonctionnant comme une accroche visuelle, des inserts carrés du même marbre dessinent une ligne de terre, séparant l'espace en deux : d'un côté l'architecture richement ornée par ses arcs gothiques et sa polymatérialité, résultant de l'activité de l'architecte et de l'autre le créateur, qui élabore ou perfectionne un bâtiment. Contrairement au panneau hexagonal de l'*Art d'édifier* sur la face Sud, qui montre l'homme en tant que bâtisseur et maçon, ce relief met en valeur l'activité d'architecte, représenté en plein travail, modelant l'espace, en répondant au geste de Dieu qui a façonné l'Univers. L'éloquence de la scène, presque dramatique, frappe le regardeur qui élève le geste solennel de l'architecte à un statut moral qui en devient presque sacré (Carlotti 2008).

Les incrustations mises en place dans cet hexagone peuvent être liées aux façades des bâtiments religieux et civiques toscans de la fin du Moyen Âge, qui offraient souvent au regard des faces bichromes et/ou ornées d'insertions de pierres colorées. Plus précisément, les ornements lapidaires de l'hexagone, qui ressortent par contraste avec le marbre blanc non poli et à l'origine peint en bleu, peuvent être directement rapprochés du décor polymatériel de la cathédrale vers laquelle il est orienté. Dans ce bas-relief, Andrea Pisano célèbre pour Florence et pour lui-même - sculpteur architecte reconnu suite à son tour de force avec la porte en bronze du baptistère - les grands projets architecturaux du XIV<sup>e</sup> siècle, en offrant une vision sur le chantier vers lequel il est tourné. L'*Architecture* est le dernier hexagone du cycle Est du clocher, et est presque placée à l'angle à la jonction avec la cathédrale. Tournée vers Santa Maria del Fiore, cette personnification est le résultat des enseignements religieux, des savoir-faire, et des créations des hommes qui s'accomplissent en Dieu pour atteindre la plénitude.

*Cat. 1. 4. Marzocco.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Lion héraldique de la République florentine.

**Dénomination :** *Le lion de Florence*, dit *Marzocco*.

**Lieu de conservation :** Musée National du Bargello (inv. 133 S). La base fut associée postérieurement (n° cat. ICCD de la base : 0900293845).

**Emplacement d'origine :** Elle était destinée à être placée au pied de l'escalier reliant le cloître de Santa Maria Novella aux appartements du pape, à l'occasion de la visite de Martin V à Florence. La sculpture fut oubliée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle lors de la destruction de l'escalier au XVI<sup>e</sup>. En 1812, Giuseppe del Rosso la réutilisa pour remplacer le lion en pierre du XIV<sup>e</sup> siècle sur la place de la Seigneurie (Caglioti 2022).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, inserts de pierre.

**Matériaux :** *Pietra serena*, marbre rouge antique, marbre blanc.

**Dimensions :** Marzocco : 1, 35 m x 0, 38 m x 0, 60 m.

Base : 1, 28 m x 1, 84 m x 0, 70 m.

## Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Emblème de la République florentine.

## Données analytiques

## Datation

**Datation générique**

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Premier quart du XV<sup>e</sup> siècle (Marzocco). Dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle (base).

**Datation précise :** v. 1418-1420 (Marzocco), v. 1480-1485 (base).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit Donatello pour le Marzocco.

La base composée de pieds moulurés à corps parallélépipédique et de quatre supports en balustres a été attribué à l'atelier de Benedetto da Maiano (Cecchi 1994).

## Bibliographie

Archivio del Museo Nazionale del Bargello, 7 novembre 1865, 4, position 23 (Publié par BAROCCHI 1985); Giuseppe Martelli, *Lettre de G. Martelli à G. Ballati Nerli le 5 juin 1845*, 1845, Archivio di stato di Firenze, Fabbriche, 67 (Publié par BAROCCHI 1985); Giuseppe Martelli, *Rapporto sul restauro del Marzocco del Donatello*, 1846, Archivio di stato di Firenze, Fabbriche, 2194 (Publié par BAROCCHI 1985); MILANESI 1887, p. 25; KAUFFMANN 1935, p. 40; PLANISCIG 1947, p. 137, fig. 27-28; JANSON 1957, p. 59-61; PETRIOLI TOFANI 1978, n° 63, p. 226; PAOLA BAROCCHI 1985, p. 176-183, cat. III; CECCHI 1994, p. 148-157; JOHNSON 1994, p. 401-408; TADDEI 2016, p. 124-127; CAGLIOTI 2022, p. 352-353, cat. 12.2.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900287038>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900293845>

La statue du *Marzocco*, emblème héraldique de Florence, fut commandée à Donatello en 1418 pour être installée au sommet de l'escalier monumental reliant le grand cloître de Santa Maria Novella aux appartements pontificaux (Del Rosso 1815). Il fut conçu comme un gardien républicain, symbole de stabilité dans un contexte de transition politique (Johnson 1994). Cette commande s'inscrivait dans le cadre des préparatifs organisés pour l'arrivée du pape Martin V à Florence, au début de l'année 1419.

Donatello, alors au service de l'*Opera*, était déjà engagé sur d'autres chantiers majeurs. Trois paiements effectués par les *Operai dell'Opera del Duomo* permettent tout de même de situer l'exécution de la sculpture entre 1418 et 1420 (Johnson 1994).

L'escalier sur lequel il devait être placé fut détruit au début du XVI<sup>e</sup> siècle, et le *Marzocco* disparut des sources pendant près de trois siècles (Missirini 1830). Il ne refit surface qu'en 1812, lorsque l'architecte Giuseppe del Rosso le remit en place sur la place de la Seigneurie. Il remplaçait alors un lion de pierre du XIV<sup>e</sup> siècle, fortement dégradé, qui ornait les grilles du Palazzo Vecchio (Barocchi 1985). Cette nouvelle installation dans l'espace public augmenta la visibilité de la sculpture, provoquant un grand nombre de reproductions dans des gravures du XIX<sup>e</sup> siècle (Barocchi 1985 ; Johnson 1994).

En 1847, l'œuvre fut retirée pour conservation. Elle fut transférée à la Galerie des Offices, puis définitivement au Musée national du Bargello en 1865. Une copie prit sa place sur la place de la Seigneurie. Cette nouvelle présentation, bien que postérieure, restitue une position plus proche de l'effet originel (Barocchi 1985).

Le *Marzocco* se distingue par la vivacité de sa pose et l'expressivité de ses traits, que plusieurs historiens ont rapproché de l'Abraham de Donatello pour le campanile de Giotto (1421), notamment dans le traitement du visage et la tension du corps (Janson 1957 ; Gregori 1980 ; Johnson 1994). Au-delà de sa fonction civique, l'œuvre témoigne d'une véritable pensée de la matière. Sculpté dans un grès gris, rugueux et dense, le lion met en valeur les qualités physique et optique de la pierre. Certaines zones, comme les pattes et le museau, ont été polies, tandis que la crinière et le flanc préservent une finition plus brute. Ce traitement contrasté active la lumière, attire le regard, et renforce l'effet de présence. Le matériau devient un vecteur d'expression, au service de la portée allégorique de la figure.

L'écu que le lion maintient sous sa patte produit un autre effet polymatériel. Il présente le lys florentin en marbre rouge, incrusté dans un champ blanc. Chaque pétale de marbre rouge antique présente une nuance propre. Ce contraste chromatique accentue la lisibilité de l'emblème. L'éclat minéral du marbre se distingue de la matière mate du grès, mettant en valeur le blason de la ville de

Florence (fleur de lis de gueules sur écu à champs argent). Cette polychromie, même si discrète, relève d'une stratégie visuelle autant que symbolique.

L'emplacement originel, sur une colonne aujourd'hui disparue, renforçait encore la monumentalité de l'ensemble. Placé en hauteur, le lion dominait l'espace, exhibant les armes de la ville tout en projetant une autorité souveraine par sa posture et son regard tourné vers l'horizon (Petrioli Tofani 1978). Cette disposition verticale amplifiait aussi les effets matiéristes : poli, incrustations, contrastes de surface gagnaient en lisibilité avec la lumière rasante.

En 1435, à l'occasion d'un nouveau séjour papal à Florence, celui d'Eugène IV, l'Opera del Duomo décida de dorer la sculpture. Aucune trace n'en a été conservée, ni dans les paiements, ni sur la surface du lion (Caglioti 2022). Cette initiative montre toutefois la volonté de présenter l'œuvre comme un objet précieux, et à affirmer, par sa matière, la richesse et l'autorité de la République florentine. Les matériaux sont ainsi pensés pour produire un rayonnement symbolique, au service de la monumentalité civique.

L'association ultérieure avec un socle en marbre sculpté, réalisé vers 1480 par Benedetto da Maiano, participe de cette logique. Longtemps attribué à Donatello, ce piédestal présente une grande richesse décorative : marbres clairs, colonnettes cannelées, motifs végétaux (Cecchi 1994, Caglioti 2022). Il introduit une stratification stylistique qui attira l'attention des artistes au XIXe siècle. Ingres, entre 1820 et 1834, en étudia minutieusement les rapports avec la figure. Lorenzo Bartolini, dans sa *Confiance en Dieu* (1835), s'en inspira directement. Viollet-le-Duc mentionna également l'œuvre dans ses lettres florentines (1836–1837), en soulignant l'intensité expressive du fauve (Barocchi 1985 ; Johnson 1994.).

La fortune critique du Marzocco évolua au rythme de ses déplacements et restaurations. Dès 1845, des détériorations furent signalées : bouclier brisé, fissures dorsales, atteintes dues au gel. L'architecte Giuseppe Martelli s'opposa à une restauration trop intrusive. Dans un rapport daté du 30 mars 1846, il rejeta l'idée d'interventions modernes : « On lui enlèverait son originalité ; sacrilège de l'art » (Martelli 1845 ASF). Il proposa un compromis : mouler l'original *in situ*, le mettre à l'abri, et exposer une copie en bronze. La réalisation fut confiée à Clemente Papi en 1847. Une fonte fut produite à partir d'un moulage réalisé dans l'atelier même du sculpteur (Martelli 1846 ASF). La base de présentation fut conçue par l'architecte Felice Bartolini. Le Marzocco retrouva ainsi une place publique, sur un piédestal sobre, au pied de l'escalier du Bureau de la Réforme, à proximité des archives de la République (Barocchi 1985).

La réception moderne de l'œuvre fut marquée par le renouveau de l'intérêt pour la sculpture civique. En 1865, à la création du Musée national du Bargello, le Marzocco fut transféré dans la salle des sculptures médiévales (AB 1865). Il y fut présenté sur une base inspirée de celle de la place de la

Seigneurie. En 1887, pour le centenaire de Donatello, il rejoignit la salle principale du premier étage et devint l'un des symboles les plus largement diffusés de la sculpture florentine (Barocchi 1985).

L'attribution à Donatello, longtemps discutée, est aujourd'hui largement acceptée (Caglioti 2022). Certains critiques, comme Milanesi ou Semper, avaient exprimé des réserves, notamment en raison du silence de Vasari (Barocchi 1985). Les analyses stylistiques contemporaines, en particulier celle de Kauffmann, ont souligné les affinités avec d'autres sculptures de Donatello : tension dynamique, modelé dense, monumentalité expressive. Le traitement des volumes, la lumière sur la crinière et la musculature, la présence contenue rejoignent les recherches menées sur les Prophètes du Campanile (Johnson 1994).

Ainsi, le *Marzocco* articule symbolique politique, mémoire urbaine et expressivité matérielle. Il fait de la pierre une figure d'autoreprésentation, et du contraste des matières une grammaire visuelle. Grès, marbre, incrustations, piédestaux sculptés composent un dispositif polymatériel conçu pour capter la lumière, structurer le regard et manifester la puissance de la cité (Johnson 1994 ; Taddei 2016).

*Cat. 1. 5. Vierge de Douleur.*



Localisation

**Région :** Île-de-France.

**Commune :** Paris.

Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief dévotionnel.

**Dénomination :** *Vierge de Douleur.*

**Lieu de conservation :** Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes (inv. RF 1697).

**Emplacement d'origine :** Proviendrait des décors du château de Montisi dans la province de Sienne. Le relief sculpté aurait ensuite été acquis par la famille Frescobaldi à Montepulciano, sans qu'aucune date ne soit

connue, puis par l'antiquaire florentin Stefano Bardini (1836-1922). Il fut donné sous réserve d'usufruit par l'antiquaire Godefroy Brauer niçois (1857-1923) en 1921 (Comités du 20 octobre 1920 et du 3 février 1921, conseil du 8 novembre 1920, décret présidentiel du 26 juillet 1922). La sculpture entre définitivement au Louvre en juin 1936, à la suite du décès de sa veuve (Dossier d'œuvre).

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, insert de marbre.

**Matériaux :** deux marbres blancs différents, marbre *Portoferraio*.

**Dimensions :** 0,483 m x 0,43 m x 0,085 m.

#### Sujet

**Inscription :** Inscription sur la bordure du médaillon : *[PERTRAN] SIVIT GLADIVS*.

**Identification :** D'abord identifiée comme étant *Lucrèce* (d'après une photographie de 1951, Dossier d'œuvre), l'inscription laisse à penser que la figure féminine se réfère à une *Vierge de Douleur* (Bresc-Bautier 2012).

#### Données analytiques

Cette *Vierge de Douleur* fut identifiée comme telle par l'inscription qui borde le médaillon. Cette inscription reprend les paroles de Siméon, lors du rituel de la présentation au Temple de l'Enfant par Marie et Joseph. (Bresc-Bautier 2012). La prophétie annonce la Passion du Christ à Marie en ces termes : « Voici que cet enfant provoquera la chute et le relèvement de beaucoup en Israël. Il sera un signe de contradiction – et toi, ton âme sera traversée d'un glaive – : ainsi seront dévoilées les pensées qui viennent du cœur d'un grand nombre. » (Lc, 2, 34-35). Outre la Passion, Siméon révèle à Marie la souffrance qu'elle éprouvera face au Sacrifice de son fils.

Sans se référer avec exactitude au verset 35 de Luc, cette inscription se limitant *[PERTRAN] SIVIT GLADIVS* peut se rapporter aux paroles du chant marial du *Stabat Mater*, chant très répandu entre les

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1450 (Bresc-Bautier 2006).

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée, mais le style laisse penser à un atelier toscan.

#### Bibliographie

Dossier d'œuvre RF 1697, musée du Louvre, Paris ; BRES-CBAUTIER (DIR.) 2006, p. 233, ill. 233 ; BRES-CBAUTIER (DIR.) 2012, p. 214, ill. 214, n° 135.

**Webographie :**

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010094039>

XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, centré sur la douleur de Marie lors de la Passion et de la Crucifixion du Christ (tercet 2 « *Cuius animam gementem contristatam et dolentem, pertransivit gladius* ») (Hulgo 1976).

Mais il se peut aussi - et c'est là l'hypothèse la plus probable - que cette inscription ainsi que l'auréole aient été ajoutées postérieurement. Si l'on observe bien les différents marbres, la jeune femme en buste est sculptée dans un marbre plus blanc que le contour et l'auréole, qui eux sont de nature plus jaune. Il se pourrait donc qu'un thème profane fût transformé et christianisé à la suite d'une réfection. G. Bresc-Bautier a mis en avant la forte analogie formelle existant entre la figure féminine de ce bas-relief et une figure de Danseuse de style néo-attique présente sur un puteal aux Musées du Capitole à Rome (Bresc-Bautier 2006). La figure buste de trois-quarts et visage de profil est habillée à l'antique. Une attention toute particulière a été apportée au dessin des drapés de son chiton qui façonne son buste et aux traits presque archaïques de son visage (grands yeux en amande, arête du nez droite).

Le marbre gris avec des veines blanches, n'a encore jamais été identifié. Sa couleur foncée ainsi que les veines blanches incurvées et superposées, dites veines en échelon, permettent de le rapprocher du marbre gris/noir de Portoferraio. Ce marbre se retrouve le plus souvent dans des colonnes, des panneaux muraux et dans les inserts (Price 2007). L'utilisation d'un marbre gris en fond permet de faire ressortir la figure féminine par un jeu de contrastes. Il isole la figure, et l'unifie à la fois. Les veines blanches qui ponctuent l'arrière-plan dématérialisent le fond en inscrivant le personnage féminin dans un espace intemporel.

*Cat. 1. 6. Vierge à l'Enfant.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Pontremoli.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Relief dévotionnel.

**Dénomination :** *Madone di Pontremoli*.

**Lieu de conservation :** Chapelle de la Visitation (troisième chapelle latérale nord) de l'église San Francesco de Pontremoli (n° cat. ICCD de la base : 0900025829).

**Emplacement d'origine :** La localisation première du relief reste incertaine. Si sa présence dans l'église San Francesco est attestée dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, aucune source contemporaine ne permet d'en identifier précisément l'emplacement initial. Le bas-relief fut replacé dans la chapelle de la Visitation à la suite d'un accord passé avec la famille Trincadini, qui finança sa restauration. L'acte notarié mentionne un « retour à l'emplacement d'origine », sans qu'il soit possible de confirmer que la chapelle actuelle corresponde à ce lieu. Il est envisageable que le relief ait été destiné à un autre autel latéral de l'église, aujourd'hui disparu ou non localisé (Pisani 2012).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, haut-relief, bas-relief, inserts de pierre.

**Matériaux :** Marbre de Carrare, serpentinite (Vert de Prato).

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Vierge à l'Enfant*.

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1464-1469.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'attribution du relief à Agostino di Duccio repose sur des critères stylistiques solides, confirmés par la critique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La typologie des visages, l'élégance linéaire des drapés, le raffinement des détails ornementaux, renvoient directement au répertoire caractéristique du sculpteur.

L'œuvre a ainsi été reconnue par la plupart des historiens comme une création autographe, bien que son contexte de commande et de réalisation demeure mal documenté.

## Bibliographie

POGGI 1909, p. 52-53 ; BELLI BARSALI 1960, p. 480-483 ; PISANI 2012 p. 107-118.

Ce bas-relief, inséré directement dans le mur de la Chapelle de la Visitation, déploie une iconographie subtile. La Vierge Marie, en prière et silencieuse, se penche vers son Enfant couché dans un sberceau qui ressort en saillie. Ce geste de tendre contemplation s'inscrit dans une composition où les volumes, les matériaux et les effets de surface travaillent à intensifier l'émotion dévotionnelle du fidèle. La Vierge, légèrement en retrait, garde la main droite posée sur son cœur, et tient un petit livre — sans doute un psautier ou une allusion à l'Annonciation — tandis que sa main gauche, finement détachée du plan, se tend vers l'Enfant. Celui-ci, sculpté en ronde-bosse, repose sur un drap orné de motifs floraux, qui conserve encore des traces de polychromie d'origine.

Agostino di Duccio, dans cette sculpture, réussit à mettre en place un réel dialogue entre les matériaux et l'iconographie. La combinaison des matériaux y revêt une fonction structurante, tant sur le plan technique que sémantique. Le fond en Vert de Prato encadre la scène principale, dont les figures émergent en marbre blanc de Carrare. Le contraste chromatique ainsi produit est renforcé par les zones sombres et polies du fond, qui accroissent la lisibilité des volumes en lumière. Ce dispositif met en place une hiérarchie des plans. La Vierge, en léger retrait, se détache du mur, tandis que l'Enfant, sculpté en ronde-bosse, avance nettement dans l'espace du fidèle. Cette projection hors du champ du relief induit une relation directe avec l'observateur, renforçant le caractère immersif de la scène.

La mise en œuvre du matériau témoigne d'un soin extrême dans le traitement de la surface. Le drapé de Marie, parcouru de plis réguliers et profondément incisés, évoque l'effet de transparence de tissus légers. La surface du vêtement, animée par des motifs floraux, des bordures brodées et des inscriptions pseudo-coufiques, déploie une iconographie minutieuse qui densifie le message visuel. L'épingle retenant le manteau, figurée sous les traits d'un chérubin, renvoie à un motif caractéristique d'Agostino di Duccio et introduit un élément miniature dans l'ensemble sculpté, reprenant à petite échelle le principe d'incarnation au cœur de la scène.

La diversité des textures contribue à moduler les effets lumineux : le poli du marbre capte la lumière de façon différenciée selon les zones — carnations, étoffes, arrière-plan — et accentue les écarts de matière. La position frontale du berceau, saillante et détachée du plan de fond, introduit une dimension scénique inédite. Cette configuration rappelle certains dispositifs de crèches sculptées et de représentations de la Nativité diffusées dans l'Italie du Nord au XV<sup>e</sup> siècle (Belli Barsali 1960). À ce titre, le bas-relief manifeste une parenté formelle avec des prototypes émiliano-lombards et s'inscrit dans des réseaux d'échanges artistiques à l'échelle transrégionale.

L'insertion du relief dans un autel latéral, à faible hauteur, renforce encore son efficacité visuelle et sensorielle. Sa position permettait un accès rapproché, propice à la prière individuelle.

La figure du Christ enfant, rendue en volume, établit un contact visuel et tactile immédiat avec le fidèle. Ce rapport étroit était probablement amplifié par la lumière des cierges et les pratiques dévotionnelles : les ombres portées, les reflets sur les surfaces polies et la gestuelle contenue participaient à une mise en condition du regard et de l'émotion.

Des vestiges de polychromie demeurent visibles, en particulier sur la couverture de l'Enfant et dans les armoiries désormais effacées du trône de la Vierge. Ces restes picturaux rappellent que l'œuvre était initialement conçue dans un environnement coloré, dont les composantes visuelles répondaient à une logique cérémonielle. Ces traces, même ténues, prolongent la matérialité de la sculpture dans la mémoire sensible de son apparence d'origine.

*Cat. 1. 7. Chaire intérieure.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Prato.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire intérieure circulaire.

**Dénomination :** *Chaire intérieure de la cathédrale San Stefano.*

**Lieu de conservation :** L'original est conservé dans l'avant-dernière travée entre la nef et le collatéral nord de la cathédrale San Stefano.

**Emplacement d'origine :** Située entre la quatrième et la cinquième colonne de la nef et du collatéral nord de la cathédrale San Stefano (Apfelstadt 1987).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de pierre.

**Matériaux :** marbre blanc, serpentinite.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** ANTONII ROSSELLINI FLORENT ET MINI FESULANI OPUS LAUDATISSIMUM AN. MCCCCLXXIII (panneau de bois peint fixé sur le côté Est de la chaire).

**Identification :** *L'Assomption de la Vierge ; Marie remettant sa ceinture à saint Thomas ; La Dispute et le Martyre de saint Étienne ; La Dispute et le Martyre de saint Étienne ; La Danse de Salomé ; La Décollation de saint Jean-Baptiste ; Les Funérailles de saint Étienne.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1469-1473. La datation précise est rendue possible grâce aux paiements documentés de la chaire (Carli 1981).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier d'Antonio Rossellino. Conception générale attribuée à Antonio Rossellino. Les reliefs des parapets sont attribués à Mino da Fiesole et Antonio Rossellino (Carli 1981). Le piédestal fut attribué à Pasquino (Apfelstadt 1987).

## Bibliographie

PLANISCIG 1942, p. 39, p. 57; MORSELLI 1979, p. 25-26 ; CARLI 1981, p. 223-235 ; APFELSTADT 1987, p. 38-73.

Commandée par l'Opera del Sacro Cingolo, la chaire intérieure de la cathédrale de Prato fut entreprise en 1469, avec l'achat de marbre facilité par Pasquino da Montepulciano. Elle fut achevée en 1473, année des règlements versés à Antonio Rossellino et Mino da Fiesole pour les reliefs, puis de son installation définitive le 3 septembre.

La chaire adopte une forme inédite, celle d'un grand calice circulaire reposant sur une tige carrée. Deux blocs carrés simples servent de base. Ils supportent un troisième bloc mouluré, orné à l'ouest des armes de l'Opera : fleurs de lys, couronne de laurier et rubans. Le quatrième bloc, entièrement ajouré, figure quatre sphinx accroupis tournés alternativement vers le haut et l'extérieur. La tige, haute et étroite, est rythmée de niches à coquilles flanquées de pilastres cannelés. Elle accueille des statues en relief de la Vierge à l'Enfant, saint Jean-Baptiste, saint Laurent et saint Étienne. Ce fût débouche brusquement sur un segment cylindrique qui assure, de façon maladroite, la transition avec le podium circulaire de la cuve.

La tribune de l'orateur est divisée en six panneaux convexes, séparés par des pilastres cannelés appariés. Cinq reliefs animent les parapets. Côté ouest, *L'Assomption de la Vierge* montre Marie remettant sa ceinture à saint Thomas. Cette scène, placée face à la nef et à la chapelle du Sacro Cingolo, renvoie à la relique conservée dans la cathédrale. Le côté nord accueille *La Dispute et le Martyre de saint Étienne* et *Les Funérailles de saint Étienne*. Au sud, figurent *La Danse de Salomé* et *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, toutes deux sculptées par Mino da Fiesole.

L'ensemble est surmonté d'une bande décorative à incrustations : des X blancs sur fond noir alternent avec un second blason de l'Opera. L'usage de l'incrustation, bien que discret, joue ici un rôle structurant. Un ruban ornemental de losanges allongés et de triangles encadrés de marbre blanc relie visuellement les scènes. Réalisés dans une pierre sombre, probablement de la serpentinite, ces inserts accentuent les contrastes et guident le regard du fidèle. Ils assurent la continuité du récit et renforcent la lisibilité des reliefs.

Cette polymatérialité, discrète mais efficace, renforce l'impact visuel de la chaire. L'ornementation ne se limite pas à une fonction décorative : elle soutient la narration et participe à l'intelligibilité des scènes. Rossellino, attentif aux formes mesurées, aborde des sujets dramatiques sans pathos excessif. Dans *Les Funérailles de saint Étienne*, la figure accroupie au premier plan, visage enfoui dans les mains, exprime un deuil silencieux et retenu (Planiscig 1942).

La paternité du projet reste discutée. Mino da Fiesole, Pasquino da Montepulciano et Antonio Rossellino sont tous mentionnés dans les documents. Mino fut payé en août 1473 pour deux reliefs. Pasquino joua un rôle important dès l'origine : il participa à l'achat du marbre, fournit les

spécifications, fut nommé garant financier de l'Opera, et reçut divers paiements jusqu'en mai 1473. Il est probable qu'il ait dirigé les premières étapes et contribué à la réalisation du piédestal. En 1473, Antonio Rossellino reçut commande de trois reliefs : la *Présentation de la Ceinture à saint Thomas*, la *Lapidation de saint Étienne* et les *Funérailles de saint Étienne*. Son traitement sculptural mêle clarté formelle et citation antique, perceptible dans les perforations des chevelures ou les colonnes inspirées des monuments romains.

Sur le plan stylistique, la chaire témoigne d'un équilibre entre références classicisantes et recherche d'unité formelle fondée sur le *disegno*. Sa structure rigoureuse – pilastres, niches, chapiteaux corinthiens – n'exclut pas des touches de *varietas* : putti, masques ou figures allégoriques animent le socle. L'ensemble reflète les tensions esthétiques du *Quattrocento*, entre permanence des formes anciennes et affirmation de nouveaux principes d'harmonie visuelle. Malgré l'élégance de son décor, certaines maladresses techniques subsistent. Le segment cylindrique de jonction, trop court, assure mal la transition entre la tige et la cuve. Les blocs massifs et dépourvus d'ornementation à la base contrastent avec la finesse générale. Ils pourraient avoir été ajoutés tardivement pour des raisons de stabilité ou d'ajustement, et rompent avec l'homogénéité du programme sculpté.



Section 2 :  
Placage de pierre

*Cat. 2. 1. Tombe du Doge Giovanni Soranzo.*



## Localisation

**Région :** Vénétie.

**Commune :** Venise.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Sarcophage.

**Dénomination :** *Tombe du Doge Giovanni Soranzo.*

**Lieu de conservation :** Baptistère de la Basilique Saint Marc, Venise. (n° cat. ICCD 0500070903).

**Emplacement d'origine :** Baptistère de la Basilique Saint Marc, Venise.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, placage.

**Matériaux :** pierre d'Istrie, *cipollino*.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscription :** le monument funéraire ne comporte aucune inscription mais les armoiries de la famille du doge y sont murées.

**Identification :** *Saint Jean-Baptiste tenant un clipeus avec l'agneau mystique (au centre) ; Deux évêques anonymes (aux angles).*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle (Bergamo Rossi 2020).

### Précision de datation

## Données analytiques

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1328.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée.

## Bibliographie

PLANISCIG 1916, p. 59 ; WOLTERS 1976, p. 156, cat. 17 ; BERGAMO ROSSI 2020, p. 83 ; VILLANO 2022, p. 103-104.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500070903>

Le tombeau de Giovanni Soranzo, sculpté peu après sa mort en 1328, est le premier monument funéraire d'un doge à avoir été placé dans le baptistère de la basilique Saint-Marc. Le sarcophage, soutenu par deux consoles modernes en pierre d'Istrie, se trouve à hauteur d'œil. Cette position favorise une visibilité directe et s'accorde avec la fonction rituelle du lieu, que Soranzo lui-même avait fait aménager (Bergamo Rossi 2020).

La face principale du sarcophage se compose de deux grandes dalles en marbre *cipollino*, plaquée, encadrant un haut-relief central figurant saint Jean-Baptiste, patron du doge. Le saint présente un médaillon portant l'effigie de l'Agneau mystique. Aux extrémités, deux évêques mitrés, tenant crosse et livre, sont sculptés directement dans les montants verticaux. Leurs silhouettes, allongées et schématiques, rappellent des œuvres de série, peut-être inspirées de modèles byzantins. Selon Wolters, le relief de saint Jean-Baptiste pourrait être de la même main que celui du Baptême du Christ dans le même baptistère, notamment en raison du traitement disproportionné des mains et des pieds, des yeux creusés et des drapés aplatis. Cette hypothèse rattache le tombeau à un atelier vénitien actif dans les années 1320–1330, déjà impliqué dans les commandes décoratives de la basilique (Planiscig 1916 ; Wolters 1976).

Le choix du marbre *cipollino*, pierre grecque à grain moyen, marquée de veines vertes et grises rehaussées de mica et de graphite, révèle une attention particulière à la polymatérialité. Extrait de l'île d'Eubée ce matériau, prisé dans l'Antiquité, fut réemployé à Venise comme signe d'autorité et de prestige (Price 2007). Ses motifs ondulés, fluides, créent un fond instable qui contraste avec la frontalité rigide des figures sculptées. Ce flux visuel évoque une surface mouvante, entre mer minérale et mer céleste, en résonance avec l'identité même de Venise (Barry 2020). Loin d'un simple effet décoratif, ce jeu de matière stimule les sens, renforce la portée symbolique du tombeau et engage le fidèle dans une expérience visuelle et mémorielle. Placé dans le baptistère de la basilique, ce motif prend un sens particulier : il fait écho aux eaux baptismales comme à la mer sur laquelle repose la ville. Par ce lien entre mer céleste et mer minérale, le matériau tisse une analogie entre le sacrement du baptême et l'identité de Venise, inscrivant le tombeau dans un espace de transition, de passage et de régénération. Le *cipollino* participe ainsi à une culture du matériau recherché, où l'usage de marbres antiques — souvent issus de carrières prestigieuses de Méditerranée orientale — soutient une rhétorique de légitimation, d'autorité et d'inscription dans une tradition monumentale héritée de l'Antiquité (Barry 2020).

Au-dessus du sarcophage, le mur accueille un relief encadré de marbre vert antique. Il présente les armoiries des Soranzo. Le champ héraldique, orné de restes de dorure et de bleu, est soutenu par deux figures sculptées en bas-relief. Ce choix marque une affirmation claire de l'identité familiale, inscrite au cœur même du monument funéraire.

*Cat. 2. 2. Tombe du Doge Bartolomeo Gradenigo.*



Localisation

**Région :** Vénétie.

**Commune :** Venise.

Localisation spécifique

**Typologie :** Sarcophage.

**Dénomination :** *Tombeau du Doge Bartolomeo Gradenigo.*

**Lieu de conservation :** Travée d'angle nord-ouest du narthex occidental basilique Saint Marc de Venise (n° cat. ICCD : 0500070751).

**Emplacement d'origine :** Travée d'angle nord-ouest du narthex occidental basilique Saint Marc de Venise (Pincus 2000).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, polychromie peinte.

**Sous-techniques :** Bas-relief, placage.

**Matériaux :** Serpentine, pierre d'Istrie, *cipollino*.

**Dimensions :** 0,80 m x 2,44 m.

Sujet

**Inscription :** MORIBVS INSICNIS / RECTI BASIS / INDOLE CLARVS / CLARIOR ET MERITIS / PATRII SERVATOR HONORIS / CLA VISITVR HOC TVMVEO CRADONICO BARTHOLAMEVS DVX FVIT IS VENETVM / QVAR TO DEFVNCTVS IN ANNO.

**Identification :** *Annonciation ; Vierge en majesté ; saint Barthélemy ; saint Marc ; doge Bartolomeo Gradenigo.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** Après 1342.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Généralement attribuée à Andriolo de Santi — actif en Vénétie et documenté pour la première fois à Venise — la tombe présente une sculpture inégale, marquée par certaines maladresses gestuelles (Wolters 1976). Malgré ces irrégularités, la composition demeure cohérente et imprégnée de la gravité propre au langage giottesque adopté par l'atelier. Ces limites traduisent moins un manque de ressources qu'une certaine méconnaissance du potentiel figuratif de la sculpture de la part des exécuteurs

testamentaires, les commandes funéraires étant encore assurées à cette époque par les familles du doge (Pincus 2000).

Bibliographie

DA MOSTO 1939, p. 353 ; WOLTERS 1976, p. 31, p. 165 ; CAHN 1987, p. 18 ; PINCUS 2000, p. 39, p. 124-132 ; BERGAMO ROSSI 2020, p. 96-97.

Le tombeau du doge Bartolomeo Gradenigo (1339–1342), situé dans la travée d'angle nord-ouest du narthex occidental de la basilique Saint-Marc, se trouvait le long du parcours reliant la Porta da Mar à l'intérieur de la basilique. Visible depuis l'entrée maritime et placé dans une niche absidale, il s'intégrait directement aux circulations liturgiques, associant la figure du doge défunt à l'un des axes majeurs de traversée rituelle de l'édifice (Pincus 2000 ; Bergamo Rossi 2020). Cet itinéraire – aujourd'hui altéré par des transformations architecturales, notamment la fermeture du passage liée à la construction de l'autel de la chapelle Zen en 1512 (Bergamo Rossi 2020) – structura longtemps l'un des principaux accès rituels à la basilique. Il permettait d'inscrire la sépulture du doge dans une scénographie civique fondée sur l'interaction entre espace, lumière et affirmation du pouvoir.

Le sarcophage rectangulaire, adossé au mur et dépourvu de consoles visibles, est placé sous une voûte en cul-de-four. Celle-ci, recouverte d'une mosaïque représentant le *Jugement de Salomon* – réalisée en 1538 par Vincenzo Bianchini – fut vraisemblablement précédée d'une version antérieure déjà en place lors de l'installation du tombeau (Pincus 2000). Le programme décoratif de cette travée, centré sur le *Jugement de Salomon*, a été mis en relation avec une fonction judiciaire spécifique, en particulier par la présence d'un médaillon voisin figurant la *Justice*, daté du XIII<sup>e</sup> siècle (Pincus 2000). L'emplacement du tombeau semble étroitement lié aux vertus associées à l'exercice du pouvoir à Venise, fondé sur la justice, la sagesse et le discernement. La proximité du *Jugement de Salomon* et du médaillon inscrit la sépulture dans un espace à forte charge symbolique, en écho aux principes éthiques que la République Vénitienne entendait affirmer dans ses dispositifs commémoratifs. La niche absidale délimitait ainsi un espace distinct au sein du narthex, conçu à la fois comme lieu de mémoire et comme cadre liturgique. La fenêtre haute, située au-dessus du sarcophage, introduisait un éclairage vertical qui renforçait la visibilité du monument et accentuait sa présence dans l'architecture.

Le tombeau reprend la typologie du coffre en pierre d'Istrie sans gisant, délimité au sommet par une corniche à larges feuilles et posé sur une dalle inférieure moulurée. Ce modèle, déjà attesté sur la *tombe de Giovanni Soranzo*, est ici enrichi d'éléments nouveaux qui en renforcent les dimensions visuelle et théologique (Pincus 2000). La face principale est scandée par un relief central figuratif encadré de deux scènes d'angle représentant l'*Annonciation*. Entre les sculptures sont insérés de larges panneaux de marbre *cipollino*, dont les veines ondoyantes gris-vert sur fond clair introduisent un jeu de textures et de surfaces au sein de la composition. Sous la tombe, un panneau de serpentinite d'un vert sombre, animé de veinures plus claires, est encadré par une moulure de brique. Ce bloc, servant à la fois de soubassement et de cadre à l'inscription, accentue l'effet chromatique et renforce la présence matérielle du monument dans la pénombre du narthex.

L'inscription funéraire, gravée en lettres en relief sur une tablette de pierre d'Istrie, loue les vertus morales du doge en des termes généraux. L'insistance sur la droiture et la clarté du caractère reflète une volonté de renforcer l'image ducal après un règne bref et peu marquant sur le plan institutionnel (Pincus 2000).

Le relief central, directement sculpté sur la face du coffre, introduit une innovation notable dans l'iconographie funéraire vénitienne. Pour la première fois, la *Vierge en majesté* est représentée en relation directe avec un doge (Bergamo Rossi 2020). Celui-ci, agenouillé devant Marie à une échelle réduite — environ un tiers de celle des figures sacrées — adopte une posture de prière humble et implorante. Il est accompagné de deux saints : Barthélemy, son patron personnel, et Marc, protecteur de la cité. Ce dernier en effleurant le *cornio* ducal, le présente à la Vierge, inscrivant ainsi sa fonction politique dans l'ordre du Salut (Pincus 2000). L'Enfant, assis sur le genou gauche de Marie, se détourne pour bénir le doge, prolongeant par son geste l'intention de saint Marc.

L'*Annonciation*, sculptée aux extrémités de la cuve, introduit une stratification supplémentaire de sens. Elle condense l'histoire chrétienne à travers une économie iconographique efficace et renvoie à la fondation légendaire de Venise, située le 25 mars 421, jour de l'*Annonciation* (Pincus 2000). Cette double fonction – eschatologique et politique – s'inscrit dans une relecture proto-humaniste de l'histoire de la ville, influencée par les cercles intellectuels de Padoue et intégrée dans les programmes sculptés dès les années 1330. Ce motif apparut dans la sculpture funéraire vénitienne dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle. On le retrouve notamment sur le tombeau de l'évêque Castellano à Trévise et sur le monument de Marsile de Carrare à Padoue, où l'image de la *Vierge à l'Enfant*, encadrée par l'*Annonciation*, visait à légitimer une souveraineté temporelle inscrite dans l'histoire du Salut (Cahn 1987 ; Pincus 2000).

Le recours à des matériaux antiques comme le cipollino ou la serpentinite traduit une volonté de réactivation mémorielle de l'Antiquité dans un langage visuel mis au service du prestige ducal (Price 2007). Associés aux figures en pierre d'Istrie, ces marbres participent d'une esthétique de la *varietas* pensée pour stimuler les sens et amplifier la portée liturgique du monument. La polymatérialité convoquée ici relève d'une véritable théologie de la matière, où chaque élément — veinure, éclat, couleur — agit comme opérateur de transcendance.

Inscrit dans le dispositif narratif de San Marco, le tombeau dépasse ainsi sa fonction commémorative pour dialoguer avec les mosaïques de la Porta da Mar et s'intégrer à la *praedestinatio* de la ville. Par cette stratégie d'ancrage dans le sacré, la figure du doge est élevée à une dignité quasi prophétique, portée par la médiation mariale et l'iconographie de saint Marc. Sous l'influence croissante d'Andrea Dandolo, cette construction visuelle et matérielle du pouvoir prolonge dans la pierre l'économie du salut. C'est bien la matière — choisie, agencée, magnifiée — qui assure ici la synthèse entre liturgie, mémoire et souveraineté.

*Cat. 2. 3. Monument funéraire d'Enrico Scrovegni.*



## Localisation

**Région :** Vénétie.

**Commune :** Padoue.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire.

**Dénomination :** *Complexe funéraire d'Enrico Scrovegni.*

**Lieu de conservation :** Le tombeau d'Enrico Scrovegni est conservé *in situ*, dans l'abside de la chapelle de l'Arena à Padoue, également appelée chapelle des Scrovegni (sans numéro d'inventaire).

**Emplacement d'origine :** Abside de la chapelle de l'Arena à Padoue, également appelée chapelle des Scrovegni.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, polychromie peinte, peinture murale.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, placage, polychromie, dorure, fresque.

**Matériaux :** Marbre blanc, *Rosso Maremma*, or.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** HIC LOCUS ANTIQVVS DE NOMINE DICTVS ARENA / NOBILIS ARA DEO FIT MVLTQ NUMINE PLENA / SIC AETERNA VICES VARIAT DIVINA POTESTAS / VT LOCA PLENA MALIS IN RES CONVERSAT HONESTAS / ECCE DOMVS GENTIS FVERAT QVAE MAXIMA DIRAE / DIRUTA CONSTRVITVR PER MVLTOS VENDITA MIRE / QUI LUXVM VITAE PER TEMPORA LAETA SECVTI / DIMISSIS OPIBVS REMANENT SINE NOMINE MUTI / SED DE SCROVEGNIS HENRICVS MILES HONESTVM / CONSERVAT ANIMVM FACIT HIC VENERABILE FESTVM / NAMQVE DEI MATRI TEMPLVM SOLEMNE DICARI / FECIT VT AETERNA POSSIT MERCEDE

BEARI / SUCCESSIT VITIIS VIRTUS DIVINA  
PROPHANIS / CAELICA TERRENIS QVAE  
PRAESTAT GAUDIA VANIS / CVM LOCUS  
ISTE DEO SOLEMNI MORE DICATUR /  
ANNORVM DOMINI TEMPVS TUNC TALE  
NOTATUR / ANNIS MILLE TRIBVS  
TERCENTVM MARTIVS ALMAE / VIRGINIS  
IN FESTO CONJVNXERAT ORDINE  
PALMAE.

**Identification :** *Gisant d'Enrico Scrovegni ; anges.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1376-1380.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'attribution du tombeau demeure incertaine, en l'absence de toute mention documentaire ou inscription. La qualité du gisant, la gestuelle des anges et l'organisation frontale de la composition renvoient à un atelier actif en Vénétie vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, peut-être influencé par le langage des Masegne ou d'artistes comme Andriolo de Santi. Par ses effets de matière, ses contrastes polychromes et son dispositif tripartite, l'œuvre s'inscrit dans une tradition funéraire gothique tardive, nourrie des échanges entre Padoue, Venise et la Toscane (Wolters 1976).

## Bibliographie

WOLTERS 1976, p. 22-25, p. 29-31, p. 36-37 p. 161-162, cat. 29 ; BASILE 2003 ; CORDEZ 2013, p. 9-25 ; GUARNIERI 2018, p. 147-159.

Le tombeau d'*Enrico Scrovegni*, inséré dans l'abside de la chapelle de l'Arena à Padoue, présente une composition funéraire à la fois sobre, hiératique et hautement symbolique. Il se compose d'un sarcophage rectangulaire en marbre blanc, surmonté de la figure gisante du défunt sculptée en marbre blanc, encadrée par deux anges soulevant un dais textile rigide. Trois placages de *Rosso Maremma* rythment la façade et animent l'ensemble d'un contraste chromatique fort, structurant la lecture du monument selon une logique de hiérarchisation visuelle. En concentrant l'attention sur l'axe médian, ces placages soulignent la figure du défunt et structurent visuellement la façade. Leur couleur rouge intense confère au monument une solennité accrue et participe d'un système de mise en valeur matérielle de la mémoire. La pierre, choisie pour sa teinte symbolique, articule ainsi un langage visuel fondé sur la couleur, la hiérarchie des éléments et le contraste sensoriel. La présence du *rosso Maremma*, pierre précieuse et coûteuse, accentue le caractère exceptionnel de la tombe. Par sa teinte profonde, il renvoie à la fois au sang, à la charité et à la force, et établit un lien direct avec les vertus chrétiennes représentées à fresque sur le mur oriental de l'abside, immédiatement en contrebas du monument.

Ce jeu de matières obéit à une dynamique polymatérielle complexe, où les effets de surface furent exploités pour intensifier la tension entre présence physique et élévation spirituelle. Le poli des marbres blancs, la translucidité des carnations sculptées et la densité chromatique des placages intensifient la présence du corps figuré. La survivance d'une polychromie peinte, encore visible sur l'oreiller et la tunique du gisant, accentue cet effet de seuil : le tombeau devient un espace liminaire, suspendu entre monde terrestre et sphère céleste. Cette multisensorialité visuelle est activée par la lumière rasante filtrant depuis l'abside, laquelle joue sur les contrastes entre matité des pigments et éclat des pierres, animant littéralement la surface.

La mise en œuvre de cette stratégie matérielle ne peut se comprendre indépendamment du décor peint réalisé par Giotto dans le reste de la chapelle. Dans les soubassements des murs, l'artiste simule à fresque de faux placages lapidaires, imitant le porphyre et les marbres veinés selon des effets illusionnistes raffinés. Ce faux appareil, souvent décrit comme un décor architectural secondaire, participe en réalité d'un système cohérent d'intégration visuelle, au sein duquel le tombeau vient se fondre et se détacher à la fois. Ce dialogue entre sculpture réelle et peinture mimétique active une grammaire commune des textures, de la couleur et de la lumière, où le corps du défunt devient l'un des points de convergence visuels et théologiques de la chapelle. Les panneaux rouges répondent aux tons profonds des encadrements fictifs ; les ombres sculptées dialoguent avec les clairs-obscurs peints ; les volumes se répondent dans un continuum visuel réglé.

La mémoire du commanditaire ne s'inscrit pas dans un espace neutre, mais dans une scénographie totale, où le matériau porte le dogme autant que l'image.

Ce dispositif sculpté n'est pas isolé. Il dialogue avec un autre ensemble de marbres conservé dans le chœur, au sommet de l'autel : le groupe marial de Giovanni Pisano. Composé d'une Vierge à l'Enfant couronnée, flanquée de deux anges céroféraires, il présente les mêmes choix de matériaux et de traitement des surfaces. L'inscription « DEO GRATIAS + OPUS / JOH[ann]IS MAGISTRI NICOLI / DE PISIS » gravée sur le socle en atteste l'autographie. La Vierge, légèrement déhanchée, adopte une posture d'équilibre mesuré pour soutenir l'Enfant. La souplesse du geste, l'élégance des drapés et la délicatesse de l'interaction maternelle traduisent le raffinement formel de la pleine maturité de Giovanni Pisano, en parfaite cohérence avec la date de consécration de la chapelle (1305). Là encore, la sculpture était peinte. Des restes de polychromie subsistent sur les couronnes, les vêtements et les carnations, attestant une volonté d'unification chromatique et sensorielle de tout l'espace liturgique.

Ce lien profond entre sculpture, peinture et matière a été au cœur du chantier didactique mené par l'Istituto Centrale per il Restauro à l'automne 2022. L'analyse conjointe du groupe marial, du tombeau d'Enrico Scrovegni et de la statue du donateur conservée dans la sacristie a permis, grâce à des investigations non destructives et à des examens multispectraux, de documenter finement la diversité des matériaux utilisés, les techniques de polychromie et les effets recherchés. Ces recherches ont mis en lumière la complexité de la mise en œuvre des surfaces, le rôle structurant des contrastes de matière, et l'intelligence des dispositifs de mise en scène sculptée dans un espace pensé comme total, unifié par la lumière, la couleur et la théologie visuelle.

Dans cet ensemble, le *tombeau d'Enrico Scrovegni* ne se présente pas comme une simple sépulture mais comme un pivot théologico-liturgique intégré à une architecture de mémoire. Il articule la sculpture, la matière, la lumière et la couleur dans une même logique visuelle, faite pour guider le regard, soutenir la prière et inscrire la mémoire individuelle dans une communauté eschatologique. Son caractère polymatériel et mimétique le place à la croisée de plusieurs arts, dans un dialogue fécond avec la peinture murale, les vertus personnifiées et l'image du Salut que toute la chapelle incarne.

*Cat. 2. 4. Tombe du Doge Andrea Contarini.*



Localisation

**Région :** Vénétie.

**Commune :** Venise.

Localisation spécifique

**Typologie :** Sarcophage.

**Dénomination :** *Tombeau du Doge Andrea Contarini.*

**Lieu de conservation :** Cloître de l'église Santo Stefano à Venise. (n° cat. ICCD : 0500070908).

**Emplacement d'origine :** Cloître de l'église Santo Stefano à Venise.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, polychromie peinte.

**Sous-techniques :** Bas-relief, placage.

**Matériaux :** marbre blanc, *verde antico*.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscription :** HIC SACER ANDREAS STIRPS CONTARENA MORATUR / DUX PATRIAE PRECIBUS SENIOR QUI IANUA CIVIS / MARTE TUOS FUNDENS ET VICTOR CLASSE POTITUS / AMISSAM VENETO CLUGIAM PACEMQUE REDUXIT / MCCCLXXVII\_ DUX CREATUS MCCCLXXXII IN COELUM SUBLATUS (Wolters 1976).

**Identification :** *Christ en majesté ; Annonciation ; Vierge Marie ; Archange Gabriel.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle (Bergamo Rossi 2020).  
Ajout d'une inscription au XVII<sup>e</sup> siècle  
(Cicogna 1877).

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du  
XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1382.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier vénitien. L'exécution  
exacte n'est, à ce jour, pas documentée.

Bibliographie

PLANISCIG 1916, spé. p. 111 ; DA MOSTO 1939, p. 353 ;  
WOLTERS 1976, p. 205, cat. 120 ; BERGAMO ROSSI  
2020, p. 83.

Données analytiques

Conformément aux volontés du doge Andrea Contarini, sa sépulture fut installée dans le cloître de l'église Santo Stefano (Da Mosto 1939). Initialement, et selon le souhait du défunt, aucune épitaphe ne fut apposée, bien que plusieurs projets aient été envisagés (Sanudo 1733). L'actuelle inscription, fut ajoutée en 1645 dans le but d'énumérer les hauts faits du doge et célébrer sa victoire sur Gênes (Nicolai 1877).

Le monument adopte un modèle caractéristique des tombeaux vénitiens du début du XIV<sup>e</sup> siècle : un sarcophage adossé à un mur, soutenu par deux consoles ornées de motifs végétaux, surmonté d'un registre figuré et encadré d'un dispositif architectural structurant l'ensemble. Ce cadre formel accueille un programme iconographique centré sur l'*Annonciation*. Le *Christ en majesté*, assis frontalement, bénit la Vierge Marie et l'archange Gabriel qui l'entourent, tout en étendant symboliquement son geste au défunt placé sous sa protection, ainsi qu'aux fidèles venus se recueillir. Les trois figures, traitées en haut-relief, sont rehaussées de dorures et conservent des traces de polychromie, notamment dans les drapés. Elles se détachent sur deux plaques rectangulaires de marbre vert antique, ou *verde antico*, matériau prisé dès le I<sup>er</sup> siècle et particulièrement recherché sous l'Empire byzantin pour sa préciosité et ses effets visuels (Price 2007). Ce marbre se distingue par une teinte vert clair animée de veines sombres aux motifs sinueux, mêlant des éclats noirs, des veinures

blanches et des nuances allant de l'émeraude au bleu profond. Dense et traversé d'inclusions claires, il réagit fortement à la lumière : il atténue les ombres portées et rehausse les volumes sculptés, générant un jeu optique subtil. En encadrant la scène sacrée d'un halo minéral à la résonance presque cosmique, ce fond confère à l'ensemble une profondeur visuelle singulière. L'intensité chromatique est telle que la surface semble se dématérialiser, suggérant l'irruption du royaume céleste.

Le contraste entre la blancheur du marbre sculpté et la densité colorée des fonds renforce la matérialité des figures, dont la polychromie — révélée par une restauration récente — accentue encore la présence visuelle (Bergamo Rossi 2020). Des pigments subsistent dans les creux des feuillages, sur les drapés et dans les carnations. Ces rehauts animaient la pierre et amplifiaient les effets de matière, accentuant les tensions entre opacité et brillance, abstraction et incarnation.

Les visages, aux volumes pleins, contrastent avec la sobriété rigoureuse de l'encadrement. La stylisation des vêtements, inspirée de modèles antiques, s'inscrit dans le langage formel du gothique tardif ; le traitement abondant des plis structure les silhouettes et intensifie leur présence plastique.

Cette tension entre archaïsme et expressivité a nourri le débat critique. Certains historiens de l'art ont mis en doute l'attribution du tombeau à Contarini, estimant que les reliefs présentaient des caractéristiques stylistiques antérieures à sa mort et suggérant une exécution plus ancienne (Planiscig 1916). D'autres ont souligné que de telles survivances formelles restaient fréquentes à Venise et qu'une réalisation tardive par un sculpteur âgé, fidèle à un idiome désormais marginal, restait tout à fait plausible (Wolters 1976). La cuve du sarcophage présente une inscription latine gravée sur une plaque de marbre blanc, enchâssée dans un encadrement mouluré et soutenue par deux consoles corinthiennes ornées de feuilles d'acanthe. Le texte, en grande partie érodé, célèbre *Andreas Stiris Contarena Morari*, désigné comme *dux patriae* et pacificateur, mort à Venise après une carrière militaire victorieuse. Deux blasons héraldiques, sculptés dans des cartouches feuillagés, rappellent l'identité nobiliaire du défunt. Après l'incendie du cloître en 1534, les descendants de Contarini firent transporter la pierre tombale comportant l'éloge funèbre dans leur palais de la rue de la Testa. Cette dalle, aujourd'hui conservée au Musée archéologique de Venise, témoigne d'une volonté de transmission familiale. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, une nouvelle plaque fut commandée par le sénateur Giacomo Contarini. Elle porte la proue héraldique de la famille Sormontani, empruntée à la corne ducale, et fut placée dans une niche sous le sarcophage (Wolters 1976 ; Bergamo Rossi 2020).

Malgré ses inflexions archaïsantes, le monument manifeste une appropriation réfléchie des codes vénitiens de la mémoire civique. Par l'association de pierres d'ornement, de rehauts peints et de reliefs sculptés, il donne forme à une esthétique polymatérielle, à la fois solennelle et visuellement élaborée. Le contraste entre la blancheur de la pierre, les veines sombres et les traces de polychromie révèle une attention soutenue aux effets de lumière, mobilisés pour affirmer la présence du défunt dans l'espace public de la mémoire.

*Cat. 2. 5. Monument funéraire de Léonardo Bruni.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire.

**Dénomination :** *Tombe monumentale de Leonardo Bruni.*

**Lieu de conservation :** Le monument est placé à son emplacement d'origine, sur le mur du bas-côté Sud (sixième travée) de la basilique santa Croce (n° cat. ICCD : 0900281083-0).

**Emplacement d'origine :** Mur du bas-côté Sud (sixième travée) de la basilique santa Croce.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, polychromie peinte.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, placage, polychromie, dorure.

**Matériaux :** Marbre blanc de Carrare, *Rosso Maremma*, serpentinite (Vert de Prato), or.

**Dimensions :** 7, 15 m x 3, 16 m x 0, 74 m.

## Sujet

**Inscriptions :** POSTQUAM LEONARDUS E VITA MIGRAVIT / HISTORIA LUGET, ELOQUENTIA MUTA EST / FERTURQUE MUSAS TUM GRAECAS TUM / LATINAS LACRIMAS TENERE NON POTUISSE

**Identification :** *Gisant de Leonardo Bruni ; Vierge à l'Enfant ; armoiries de la famille Bruni ; Prudence ; Justice ; Tempérance ; Force.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1445-1450.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Bernardo Rossellino et assistants.

## Bibliographie

BODE 1892-1905, p. 88 ; MARKHAM SCHULZ 1977, p. 32-51, 99-104 ; POPE-HENNESSY 1985, p. 353-354 ; VENTICONTI, 1992, p. 166-168 ; PARMIGGIANI 2010, p. 65-80, spé. p. 66.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281083-0>

Le tombeau de *Leonardo Bruni*, s'inscrit dans la nef latérale droite de Santa Croce selon une composition en arc de triomphe, d'une rare maîtrise formelle. À l'intérieur de la niche, le gisant repose sur un sarcophage orné d'un cartouche et d'un panneau d'armes. La lunette supérieure accueille un haut-relief figurant la *Vierge à l'Enfant bénissant*, tandis que l'*intradós* de l'arc présente une inscription latine monumentale vantant la grandeur civique et intellectuelle du défunt, chancelier humaniste de la République florentine. L'ensemble est encadré par deux pilastres et est couronné par un entablement à frise dorique.

L'unité architectonique dissimule une complexité matérielle soigneusement orchestrée. Réalisé dans un marbre blanc de carrare, le monument associait à l'origine des rehauts de dorure et des incrustations polychromes aujourd'hui très atténués. Des traces d'or, bien conservées dans les cannelures des pilastres et sur la frise de l'entablement, signalaient certaines zones structurantes du dispositif et en soulignaient les rythmes internes. Le panneau d'armoiries, sculpté en bas-relief sur le sarcophage, comportait lui aussi des applications de couleur et de dorure, désormais partiellement effacées, qui renforçaient la présence visuelle des symboles héraldiques et leur fonction identitaire. S'y ajoutent des placages de marbre *Rosso Maremma*, sous forme de bandes relativement étroites, qui accentuent les lignes de force. Ce rouge dense et veiné de blanc, jouait le rôle d'accent visuel. Il créait un contraste marqué avec le marbre blanc et mettait en valeur les éléments sculptés. Ce marbre coûteux permettait d'inscrire la mémoire du défunt dans une économie de signes colorés à forte portée symbolique. Sa teinte profonde, associée à la noblesse d'âme, au sang sacrificiel et à la dignité civique, renforçait la singularité du monument tout en s'intégrant à une palette hiérarchisée. Placé aux zones de transition — base, encadrements, bandeaux — le *Rosso di Maremma* instaurait un rythme visuel qui contrastait avec le blanc du marbre sculpté et les rehauts dorés. Par cette mise en tension chromatique, la matière soutenait le discours commémoratif en activant une mémoire sensible, fondée sur l'équilibre entre structure et éclat.

La lunette, sculptée d'un seul bloc, fut longtemps interprétée comme une adjonction à l'ensemble, mais les analyses stylistiques et matérielles menées lors de la restauration de 1992 ont confirmé son intégration originelle (Giusti, Venticonti 1992). La scène, d'une douceur presque picturale, oppose la frontalité hiératique de la Vierge à la vitalité de l'Enfant bénissant. Le travail de la lumière sur les plis amples, les carnations douces et les fonds creusés participe à un effet de présence silencieuse. Le traitement de la surface, polie avec soin dans les zones charnelles et texturée dans les draperies, évoque les contrastes tactiles de la peinture de dévotion contemporaine.

Le programme iconographique articule la théologie chrétienne à une lecture politique de la mort. La figure de Marie, *Stella Maris* et *Mater Ecclesiae*, guide les fidèles et surplombe le gisant avec la solennité d'un sceau céleste. La frontalité du regard, la bénédiction de l'Enfant et la

monumentalité du cadre renvoient à une fonction de protection, mais aussi d'intercession. L'image n'est pas isolée : elle prend place au sein d'un champ visuel pensé pour la dévotion comme pour la rhétorique civique.

La base du monument, rythmée par deux consoles soutenant le sarcophage, présente un registre secondaire fondamental : un relief en bas de caisse figurant les *Vertus*. Leur présence n'est pas seulement décorative. Ces figures féminines personnifient les qualités civiques et intellectuelles associées à Bruni — *Prudence, Justice, Tempérance, Force* — et traduisent en langage figuré les valeurs humanistes portées par le défunt. Placées sous le corps, elles incarnent les fondements de sa mémoire : des principes moraux élevés à la dignité plastique. La matière elle-même y participe : les plis structurés, les profils nets, la surface légèrement patinée rendent visible un idéal de mesure, de droiture et d'harmonie.

Le tombeau de Bruni manifeste ainsi, par ses matériaux et son agencement, une pensée humaniste où l'image du défunt, élevée à la dignité du marbre, s'adosse à la Vierge et aux Vertus pour instituer un véritable théâtre de la mémoire. L'articulation entre l'architecture et la sculpture, entre dorures, reliefs et surfaces lisses, produit une expérience sensorielle maîtrisée : la lumière effleure les contours, accroche les dorures, glisse sur les étoffes minérales. L'éclat du marbre, modulé par la patine du temps, renforce cette impression de présence silencieuse, où la matière rend la pensée tangible.

*Cat. 2. 6. Monument funéraire de Carlo Marsuppini.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire.

**Dénomination :** *Tombe monumentale de Carlo Marsuppini.*

**Lieu de conservation :** Le monument est placé à son emplacement d'origine, sur le mur du bas-côté Nord (sixième travée) de la basilique Santa Croce (n° cat. ICCD : 0900281062-0).

**Emplacement d'origine :** Mur du bas-côté Nord (sixième travée) de la basilique Santa Croce.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, polychromie peinte, peinture murale.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, placage, polychromie, dorure, fresque.

**Matériaux :** Marbre blanc apuan, *Rosso Maremma*, or.

**Dimensions :** 6,01 m x 3,58 m x 0,75 m.

## Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Gisant de Carlo Marsuppini ; Vierge à l'Enfant ; armoiries de la famille Marsuppini.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1454-1459.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Desiderio da Settignano et assistants.

## Bibliographie

BODE 1892-1905, p. 88 ; MARKHAM SCHULZ 1977, p. 32-51, p. 99-104 ; POPE-HENNESSY 1985, p. 353-354 ; VENTICONTI 1992, p. 166-168 ; DANTI, GIUSTI, CRISTINA, LANFRANCHI, WEEKS 1998, p. 36-56 ; PARMIGGIANI 2010, p. 65-80, spé. p. 66.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281083-0>

Le monument funéraire de Carlo Marsuppini, sculpté entre 1454 et 1459 par Desiderio da Settignano, se dresse en vis-à-vis du tombeau de Leonardo Bruni. Commandé à la mort du chancelier en 1453, il fut financé par les familles Marsuppini, Martelli et Médicis, dans une volonté explicite d'hommage civique et familial. Si la structure reprend le modèle mis au point par Bernardo Rossellino — sarcophage dans une architecture à arc triomphal, surmonté d'une Vierge —, Desiderio da Settignano en transforme profondément le langage visuel. La frontalité solennelle du monument de Bruni cède ici à un raffinement rythmique : les lignes se courbent, les figures s'animent, les volumes respirent.

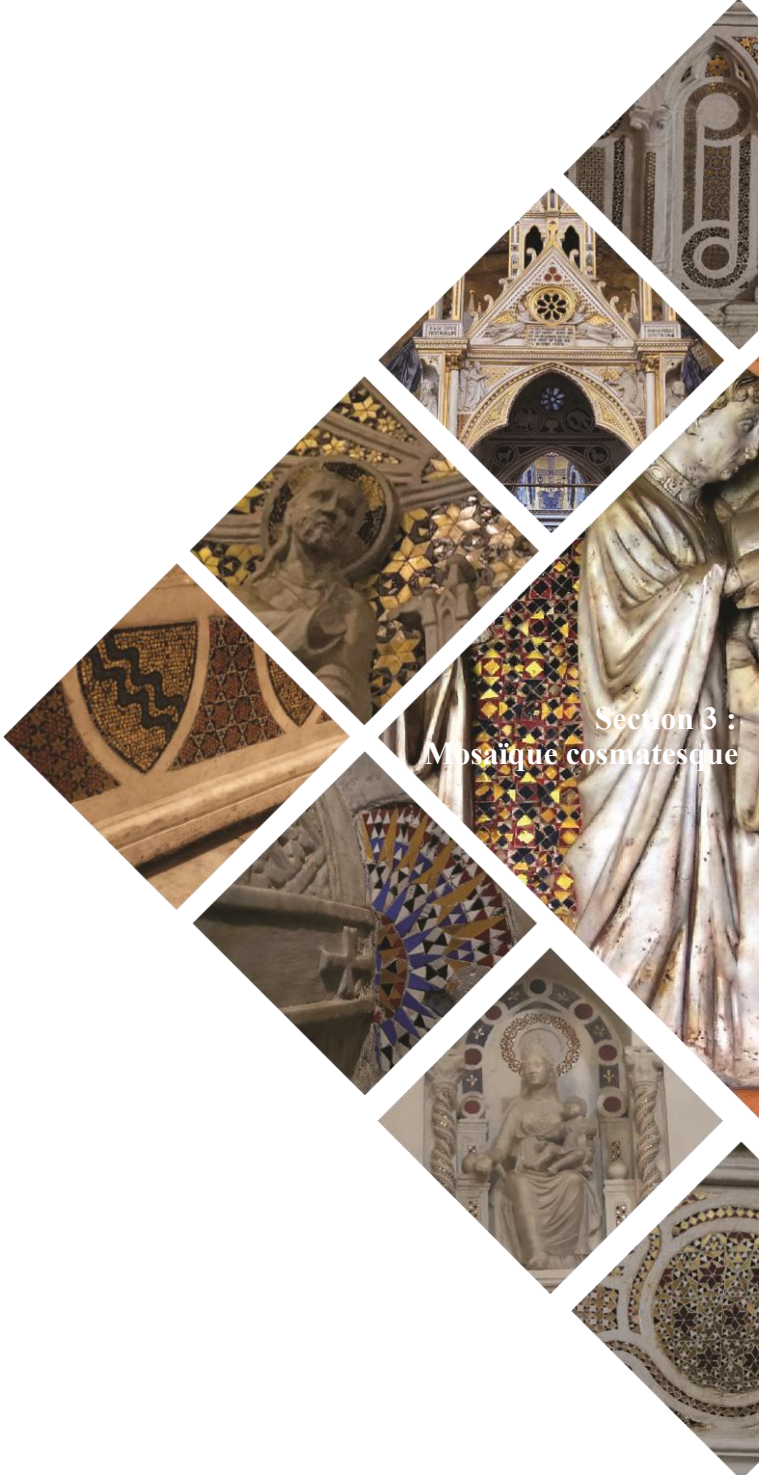
L'une des spécificités majeures du tombeau réside dans son insertion dans une paroi peinte. Cette peinture murale, redécouverte et restaurée dans les années 1990, simule un baldaquin tendu de draperies vert foncé et ocre jaune, encadrées de bordures rouges, qui enveloppe le monument en une architecture fictive (Danti, Giusti, Lanfranchi, Weeks, 1998). L'ensemble crée une illusion de profondeur et de sacralité, absorbant le tombeau dans un espace pictural continu. Cette interaction étroite entre sculpture et peinture, pensée dès l'origine, manifeste une conception intégrée de la commémoration, où les supports dialoguent pour amplifier l'effet de présence. Le mur peint n'est pas un fond neutre mais une surface active, qui encadre, oriente, et intensifie la fonction anagogique du monument.

La sculpture elle-même témoigne d'un raffinement extrême. Les figures des anges porteurs de guirlandes, les putti tenant les armoiries, les rinceaux végétaux, les drapés creusés en vagues douces, sont exécutés avec une maîtrise qui confère au marbre la légèreté du textile ou la douceur de la chair. Le gisant, d'un réalisme apaisé, repose sur un sarcophage orné de motifs antiques, évoquant la culture humaniste du défunt. Le vocabulaire décoratif, emprunté aux formes classiques, se déploie sans rigidité, dans une harmonie mesurée où chaque détail participe à une esthétique du calme, de la grâce et de la mémoire pacifiée.

Le rôle de la polymatérialité est fondamental dans cette économie visuelle. Desiderio da Settignano combine le marbre blanc apuan avec des insertions de marbre coloré, en particulier le *Rosso di Maremma*, dont les placages ponctuent les colonnes, les encadrements et certains reliefs. Ce marbre, aux veines rouges profondes, introduit des contrastes vibrants dans l'ensemble sculpté. Son usage contribue à rythmer la lecture du monument, à souligner certains éléments structurants, et à renforcer la perception d'ensemble par des effets de matière et de couleur. Ce marbre coûteux permettait d'inscrire la mémoire du défunt dans une économie de signes colorés à forte portée symbolique. La rougeur veinée du Rosso évoque à la fois le sang du sacrifice, la vertu civique et la densité terrestre de la matière. Elle soutenait visuellement le message moral du tombeau, tout en accrochant la lumière pour renforcer la lisibilité plastique.

Les effets sensoriels produits par la combinaison des matériaux, des textures et des pigments sont particulièrement subtils. Le poli du marbre blanc, en captant la lumière incidente, faisait vibrer les drapés et les reliefs. Les placages colorés, en alternance avec les zones monochromes, guidaient le regard du fidèle, dans une montée graduée du socle vers le fronton. La surface devenait un espace dynamique, à activer par la lumière, le mouvement et la proximité. La peinture murale elle-même, par ses contrastes modulés, jouait avec la matière sculptée, créant une profondeur mouvante qui enveloppait la tombe d'un halo sacralisé.

La complémentarité entre la peinture et la sculpture forme un dispositif visuel cohérent, pensé pour créer une atmosphère immersive, propice à la prière comme à la remémoration. La texture peinte des tentures — souple, sombre, ombrée — sert d'écrin au marbre lumineux, accentuant la hiérarchie entre support et image. Dans cette dialectique des matières, chaque élément est signifiant : les guirlandes sculptées répondent aux marges peintes, les colonnettes cannelées verticales s'alignent avec les plis des draperies murales, les jeux de clair-obscur se renforcent mutuellement. L'effet d'ensemble produit une expérience sensorielle graduée, où la vue, la mémoire et l'émotion sont sollicitées simultanément.



Section 3 :  
Mosaïque cosmatesque

*Cat. 3. 1. Monument funéraire de Luca Savelli.*



## Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Sarcophage à baldaquin.

**Dénomination :** *Monument funéraire de Luca Savelli.*

**Lieu de conservation :** Le monument funéraire est adossé à la paroi orientale de la chapelle San Francesco, également appelée chapelle Savelli, située dans le bras sud du transept de l'église Santa Maria in Aracoeli à Rome. (n° cat. ICCD : 1200248798).

**Emplacement d'origine :** Le monument était initialement adossé à la paroi orientale de la chapelle San Francesco, située dans le bras sud du transept de l'église Santa Maria in Aracoeli à Rome.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, peinture.

**Sous-techniques :** Bas-relief, moyen-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille, trace de polychromie.

**Matériaux :** Marbre *pavonazzetto*, marbre blanc, stuc, verre.

**Dimensions :** Ensemble avec le baldaquin : environ 3,50 m x 2 m x 0,80 m. (Rapports ISCR).

## Sujet

**Inscriptions :** + HIC. IACET. D(omi)N(u)S. PA(n)DULFUS. D(e) SABELLO. (et). D(omi)NA. A(n)DREA. FILIA. EI(us). Q(ui). OBIER(un)T. AN(n)O. D(omi)NI. M. CCC. VI. I(n)VIG. B(ea)TI. L(vce).

+ HIC. IACET. D(omi)N(u)S. LUCAS DE SABELLO. PAT(er). D(omi)NI. P(a)P(ae). HONORII. D(omi)NI. IOH(ann)IS. (et).

D(omi) NI. PANDULFI. Q(ui). OBIIT. DU(m)/ ES(se)T. SENATOR. URBIS. ANNO. D(omi)NI. M.CC.LX.VI. C(uius). A(n)I(m)A. REQUIESCAT. I(n) PACE. AM(en).

HIC. IACET. NOBILISSIMA. D(omi)NA. D(omi)NA. MABILIA. UXO(r)/ AGAPITI. DE. CO/LUMPNA.

LUCA SAVI/ELLO.

**Identification :** *Vierge à l'Enfant* ; armoiries Savelli.

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> – XIV<sup>e</sup> siècles.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Entre le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** La chronologie du tombeau reste sujette à débat. Si l'inscription mentionne la mort de Luca Savelli en 1266, elle évoque également son fils devenu pape sous le nom d'Onorio IV en 1285, ce qui implique une datation postérieure. La sépulture fut ensuite utilisée pour Pandolfo Savelli, mort en 1306, ce qui fournit un *terminus ante quem*. Certains chercheurs suggèrent que c'est Pandolfo lui-même qui commanda le tombeau de son père, dans le contexte de sa carrière politique (Gardner 1992).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier romain. Le monument de Luca Savelli est généralement attribué à Arnolfo di Cambio. La statuette de la *Vierge à l'Enfant* est considérée comme étant de sa main, tandis que les mosaïques et la structure (hors sarcophage antique) relèvent sans doute d'ateliers de marmorari romani, sous sa direction (Herklotz 1983 ; Carta, Russo 1988 ; Gardner 1992).

## Bibliographie

HERKLOTZ 1983, p. 567-583 ; CARTA, RUSSO 1988, p. 173-176 ; D'ACHILLE 1991, p. 210-211 ; GARDNER 1992, p. 77-78.

## Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200248798>  
[http://icr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti\\_Savelli\\_02\\_TECNICHE\\_DI\\_ESECUZIONE.pdf](http://icr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti_Savelli_02_TECNICHE_DI_ESECUZIONE.pdf)  
[http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti\\_Savelli\\_01\\_ANALISI\\_STORICO-CRITICA.pdf](http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti_Savelli_01_ANALISI_STORICO-CRITICA.pdf)

## Données analytiques

Le monument funéraire de Luca Savelli, adossé à la paroi orientale de la chapelle familiale dans l'église Santa Maria in Aracoeli, compte parmi les premiers tombeaux de laïcs conservés dans une église médiévale romaine (Gardner 1992). Il adopte la forme d'un édifice sous baldaquin, combinant un sarcophage antique réemployé, un couronnement architectural orné de mosaïques, et un fronton sculpté, surmonté d'une *Vierge à l'Enfant en trône* logée dans une niche ogivale. Le monument connut tout de même d'importantes modifications en 1727. L'édicule original à pinacles fut remplacé par un baldaquin à corniche plate, contraignant à tronquer le fronton gothique. Les mosaïques furent partiellement remaniées, et la polychromie d'origine modifiée. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les parois furent recouvertes de faux marbres peints imitant le *giallo di Siena*, remplaçant les enduits en faux *cipollino* visibles sur les photographies anciennes (Rapport IsCR).

Le socle du monument correspondant au sarcophage est de type *lenos*, et est daté du début du III<sup>e</sup> siècle. Il est décoré d'un riche répertoire dionysiaque. Des *satyres dansants* soutiennent des guirlandes de fruits, surmontées des bustes de deux défunts, tandis que les côtés sont animés par des têtes de satyres en relief. Le sarcophage, intégré tel quel dans le monument, témoigne d'un attrait marqué pour la matière antique, la richesse de ses formes et la complexité de son iconographie. (Carta/Russo 1988 ; D'Achille 1991). Au-dessus repose un élément architectural orné de mosaïques cosmatesques, encadré de pinacles finement sculptés. Cet ensemble est surmonté d'une structure évoquant la façade d'une église à pignon, flanquée de deux pilastres verticaux également coiffés de pinacles. Le fronton, qui couronne cette composition, est percé en son centre d'un oculus orné de mosaïques, dont le traitement évoque celui des vitraux. Cette organisation architecturale reproduit, à une échelle réduite, la silhouette d'un édifice ecclésial, soulignant par analogie formelle la sacralité de la sépulture. Le décor adopte une composition plane, frontale, évoquant les *house shrines* d'Europe du Nord, notamment le *reliquaire des Rois Mages* de Cologne, auquel le monument fait écho par sa forme basilicale et son agencement vertical (Gardner 1992). La niche culminante abrite une statuette

de la *Vierge en trône*, attribuée à Arnolfo di Cambio. Son style sculptural contraste avec celui plus rigide du reste du monument, probablement réalisé par des collaborateurs issus du milieu des *marmorari romani* (Herklotz 1983 ; Carta, Russo 1988).

Les effets décoratifs du monument reposent en grande partie sur une mise en œuvre sophistiquée de modules cosmatesques. Les surfaces de la façade sont animées par des motifs géométriques — carrés, étoiles, quadrilobes — composés de fragments de verre coloré rouge, noir, doré, parfois bleu ou vert, associés à des pierres dures, dont de la serpentinite (Rapport IsCR). Ces éléments sont enchâssés dans des cavités courbes taillées dans le marbre, selon des arabesques qui épousent les formes architectoniques et accompagnent les lignes de tension du décor. Les mosaïques confèrent ainsi à l'ensemble une tactilité visuelle. Elles soulignent les volumes, structurent les surfaces et orchestrent une hiérarchie sensorielle des matériaux. Le contraste entre la matité des marbres antiques veinés — notamment le *pavonazzo* des colonnes, réemployées du ciborium de la chapelle (Rapport IsCR) — et l'éclat des incrustations vitreuses génère un dialogue de textures qui intensifie l'expérience perceptive.

La lumière joue aussi un rôle fondamental. Réfléchi par les tesselles dorées, absorbée ou diffractée par les verres colorés, elle transforme les surfaces selon l'angle de vision, animant la façade de vibrations chromatiques changeantes. Ces miroitements accentuent les modulations du relief sculpté et produisent une profondeur optique instable, où la surface devient un écran actif, oscillant entre opacité matérielle et éclat symbolique. Cette diffraction lumineuse, pensée comme un ressort visuel, renforce l'impact perceptif du décor dans une logique dynamique propre à l'esthétique cosmatesque.

Sur la partie centrale, les trois écus sculptés en relief sont eux aussi ornés de mosaïques, prolongeant la logique visuelle et esthétique du monument. Les armoiries des Savelli — coupé au 1 d'argent à une rose surmontée d'un oiseau et accostée de deux lions affrontés, le tout de gueules ; au 2 bandé d'or et de gueules ; et une devise de sinople chargée d'une anguille ondoyante en fasce d'azur — est mis en valeur par le scintillement des tesselles, qui transforment les signes héraldiques en motifs lumineux. La lumière vient ici activer la dimension symbolique de l'emblème, en soulignant ses contours, en enrichissant sa texture et en amplifiant sa lisibilité depuis la nef. Par cet usage maîtrisé de la lumière et de la matière, le tombeau s'affirme comme une image sensible, conçue pour capter le regard et guider l'attention rituelle (Gardner 1992). Dans le monument, la maîtrise de la polymatérialité offre une réponse sensorielle à l'enjeu mémoriel : faire émerger le défunt dans une architecture de lumière et de matière, où chaque surface réfléchit une part de son statut social et spirituel.

*Cat. 3. 2. Monument funéraire du Cardinal de Bray.*



## Localisation

**Région :** Ombrie.  
**Commune :** Orvieto.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire (fragmentaire).

**Dénomination :** *Tombe monumentale du cardinal Guillaume de Bray.*

**Lieu de conservation :** Mur nord de l'église San Domenico d'Orvieto (n° cat. ICCD: /).

**Emplacement d'origine :** Le tombeau de Guillaume de Bray se trouvait probablement à l'origine près de l'autel de la Vierge dans l'église San Domenico d'Orvieto, dans une position frontale et surélevée (Gardner 1992).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, haut-relief, moyen-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** Hoc opus fecit Arnolfus. L'épithaphe en latin est mal intégrée dans la structure du monument : elle se trouve sous le trône de la Vierge, ce qui la rend illisible.

**Identification :** *Gisant du cardinal Guillaume de Bray ; Vierge en trône ; anges ; saint Marc ; saint Dominique.*

## Données analytiques

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** La datation du tombeau de Guillaume de Bray est fixée autour de 1282, année de la mort du cardinal, mentionnée dans l'épithaphe.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Le tombeau de Guillaume de Bray est attribué à Arnolfo di Cambio sur la base d'une signature.

## Bibliographie

GARDNER 1992, p. 95-101 ; PARAVICINI BAGLIANI 1994, p. 97 ; BLAMOUTIER, ROMANINI 1994, p. 9-18  
Pour une bibliographie complète voir : *Bollettino d'Arte, Arnolfo di Cambio : il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, volume spécial, vol. VII, 2009.

*Le tombeau du cardinal Guillaume de Bray*, élevé dans l'église San Domenico d'Orvieto vers 1282, constitue l'une des œuvres fondatrices de la sculpture funéraire gothique en Italie. Il est aussi

le premier monument signé par Arnolfo di Cambio, selon la formule sculptée : *Hoc opus fecit Arnolfus*. Sa richesse matérielle, sa composition complexe et sa capacité à mobiliser la vision, l'émotion et la mémoire du fidèle, en font un jalon décisif de l'histoire de la sculpture polymatérielle.

Cardinal d'origine modeste, juriste, théologien et poète, Guillaume de Bray mourut à Orvieto le 29 avril 1282. Il fut inhumé dans l'église des Dominicains, en lien probable avec son attachement à l'ordre et au chapitre curial (Paravicini Bagliani 1994). Le monument fut probablement commandité par ses exécuteurs testamentaires et conçu sans directive explicite du défunt. L'ensemble original semble avoir occupé une place de choix dans la nef, peut-être à proximité de l'autel de la Vierge, dans une configuration verticale aujourd'hui disparue (Gardner 1992). Le tombeau se trouvait vraisemblablement dans une position frontale et surélevée, contre un mur proche du sanctuaire, dans un espace pensé pour canaliser la circulation liturgique et orienter les regards. Cette localisation permettait de l'inscrire dans un axe symbolique fort, reliant la tombe du cardinal à l'autel marial. Des marques d'ancrage visibles sur les blocs du soubassement laissent supposer la présence d'un baldaquin gothique aujourd'hui disparu, qui aurait amplifié la verticalité du dispositif et renforcé son caractère sacré. Le remontage ultérieur contre le mur du transept a profondément altéré cette configuration originelle, affaiblissant la relation entre la structure architecturale, le programme iconographique et le contexte liturgique.

Le tombeau présente une composition hiérarchisée en trois registres, culminant dans un puissant dispositif vertical, dont la partie supérieure est aujourd'hui partiellement perdue. La cellule funéraire renferme le gisant du cardinal, figuré en prière sous un dais, encadré de deux acolytes qui écartent symboliquement un rideau de pierre. De cette manière le corps du défunt était révélé dans une gestuelle théâtrale. Au registre supérieur, un groupe sculpté représente saint Marc présentant Guillaume de Bray à la Vierge trônante, flanquée de saint Dominique. Ce geste de médiation céleste inscrit le défunt dans un parcours eschatologique, où le salut est déjà en acte.

La puissance de l'œuvre réside dans la mise en scène progressive du visible, qui engageait le déplacement du fidèle. À mesure qu'il s'approchait, les effets de brillance et de miroitement des mosaïques cosmatesques, intégrées dans la microarchitecture étaient révélés par la lumière vacillante des cierges. Ces surfaces précieuses, en pâte de verre colorée et dorée, intensifiaient la présence du défunt et captaient le regard vers son effigie.

Le caractère progressif de cette révélation visuelle, associé au rythme des processions et aux gestes liturgiques accomplis dans l'espace de la nef, activait une performativité proprement sacramentelle. La lumière, en animant les tesselles dorées, contribuait à manifester la présence du défunt. Le monument se donnait à voir selon des temporalités différées : d'abord perçu comme une microarchitecture, il s'ouvrait ensuite à la lecture d'images, de symboles et de matières, dans un *crescendo* sensoriel. Il participait ainsi d'un dispositif de recueillement actif, conçu pour intensifier

l'expérience de la mémoire et de la prière. Le caractère révélateur et progressif du monument activait un véritable dispositif de recueillement sensoriel et visuel, renforçant la charge affective et mémorielle de l'œuvre.

La polymatérialité du monument est remarquable. Arnolfo y a mobilisé une vaste gamme de marbres de remploi (*spolia*), soigneusement ajustés et recyclés selon les besoins de la composition : architraves antiques, sarcophages cannelés, corniches romaines, socles transformés, fragments décoratifs intégrés (Blamoutier, Romanini 1994). L'effet des mosaïques est renforcé par l'usage d'une statue antique pour figurer la Vierge. Il a été démontré de manière irréfutable que le trône marial couronnant le monument intègre une statue romaine du II<sup>e</sup> siècle transformée par Arnolfo di Cambio (Blamoutier, Romanini 1994). Ce réemploi constitue l'un des cas les plus sophistiqués de transformation d'un *spolium* en image chrétienne. Arnolfo di Cambio inséra un Enfant sculpté *ex novo* sur les genoux de la figure antique, après avoir creusé la cuisse pour y encastrer le bloc. Il modifia les drapés, retaila les flancs et ajusta les volumes afin de créer une figure gothique dynamique, animée par un subtil mouvement en spirale (Blamoutier, Romanini 1994). Cette opération, tout autant technique qu'intellectuelle, opère une translation du langage antique en image chrétienne vivante et vibrante. Le geste de la Vierge, la tension du corps de l'Enfant et la torsion du trône génèrent un rythme optique qui élève le regard vers la scène supérieure, dans une dynamique ascendante propre à la rhétorique du salut. Il manifeste la capacité d'Arnolfo à faire dialoguer héritage antique et langage gothique, architecture et image, lumière et matière, pour créer une œuvre profondément incarnée, qui continue de susciter l'*admiratio*.

La restauration commencée en 1992 a révélé l'ampleur des transformations subies par le monument. Fragmenté, déplacé, remonté à plusieurs reprises (notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle), il a perdu une part de sa cohérence spatiale. Toutefois, l'étude des joints, des traces de ciseaux, des tenons de fixation, et des éléments erratiques conservés au Museo dell'Opera del Duomo d'Orvieto a permis une relecture fine du projet original, fondée sur les principes de la restauration philologique (Gardner 1992 ; Rapport de restauration 2000).

Enfin, le monument affirme une performativité puissante. Il met en scène le passage du corps terrestre à la figure glorifiée, dans un théâtre du salut articulé autour de la matière. Le parcours visuel conduisait le fidèle d'un registre à l'autre : le gisant encadré par deux acolytes ouvrait l'espace du recueillement ; les mosaïques, activées par la lumière, attiraient le regard vers le haut ; enfin, la scène céleste révélait l'intercession de la Vierge accueillant le cardinal. Le geste bénissant de la Vierge, la posture inclinée du cardinal et le dialogue implicite entre les registres traduisaient visuellement la progression de l'âme dans l'au-delà.

*Cat. 3. 3. Monument funéraire Ricardo Annibaldi.*



Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire (fragmentaire).

**Dénomination :** À la suite des restaurations successives et des transformations architecturales de la basilique, le tombeau fut démonté puis transféré dans les collections du Musée du Cloître de Saint-Jean-de-Latran (Museo del Chiostro Lateranense). Le gisant repose dans une salle voûtée du cloître, séparé de son dais d'origine, tandis que certaines mosaïques cosmatesques associées à l'édicule ont été déposées à proximité (n° cat. ICCD : 1500819580).

**Emplacement d'origine :** Le tombeau de Riccardo Annibaldi était initialement placé dans la chapelle familiale attenante au transept sud de la basilique Saint-Jean-de-Latran, un emplacement stratégique au sein du parcours liturgique quotidien. Adossé à un mur latéral, intégré dans une architecture peinte et surmonté d'un dais à mosaïques cosmatesques, le monument s'inscrivait dans un dispositif de théâtralisation sacrée, articulant mémoire, intercession et hiérarchie au cœur symbolique du pouvoir ecclésial romain (Claussen 2008).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Haut-relief, moyen-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques,

pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Gisant de Riccardo Annibaldi ; Cortège funéraire.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** Le tombeau est datable entre 1276 et 1280, en lien direct avec la mort de Riccardo Annibaldi en 1276 et l'activité documentée d'Arnolfo di Cambio dans les années suivantes. Cette datation est confortée par les caractéristiques stylistiques du gisant, la typologie du relief narratif et les choix de matériaux (Claussen 2008).

Données analytiques

Sphère culturelle

**Dénomination :** L'œuvre est communément attribuée à Arnolfo di Cambio. Le traitement du visage, la modélisation du drapé, le dispositif du relief funéraire et les caractéristiques plastiques du gisant présentent des analogies frappantes avec les monuments du cardinal Guillaume de Bray (San Domenico, Orvieto) et de Guillaume Durand (Santa Maria sopra Minerva), également sculptés par Arnolfo (Claussen 2008).

Bibliographie

ENEADipartimento Innovazione Unità salvaguardia Patrimonio Artistico 1993 ; Rapport Musei Vaticani n°36794-50307, 1993 ; Rapport Musei Vaticani n°36794-7-4, 1993 ; Rapport Musei Vaticani n°36794-7-5, 1993 ; Rapport Musei Vaticani n°36794-7-6/7, 1993 ; GARDNER 1992, p. 95-105 ; ROMANINI 1996, p. 3-9 ; CLAUSSEN 2008, p. 226-236.

MORVAN 2021, [en ligne], <https://books.openedition.org/efr/7717> ; MORVAN 2022 [en ligne], <https://journals.openedition.org/frontieres/?id=1287>.

*Le monument funéraire de Riccardo Annibaldi*, notaire apostolique et figure influente de la curie pontificale, fut exécuté autour de 1276. Il prenait originellement place dans la chapelle familiale des Annibaldi, attenante au transept sud de l'archibasilique Saint-Jean-de-Latran. Ce positionnement, au cœur du dispositif liturgique, offrait au tombeau une visibilité exceptionnelle et l'inscrivait dans le quotidien rituel des chanoines. L'œuvre participait ainsi d'une stratégie de hiérarchisation des sépultures, destinée à inscrire durablement la mémoire du défunt dans le théâtre cérémoniel de la basilique.

Le monument se distinguait par une structure complexe, profondément polymatérielle. Pensé comme un dispositif sensoriel, il engageait la perception du fidèle. La frise funéraire, qui met en scène une procession du cortège funéraire en moyen-relief, se détache sur un fond de mosaïque cosmatesque soigné. Celui-ci, constitué de tesselles de verre doré et coloré, s'inspire des modules cosmatesques

traditionnels, mais en infléchit l'usage au service de l'image narrative. Les analyses par fluorescence XRF ont révélé trois types de tesselles dorées : certaines appliquées sur verre incolore, d'autres sur verre noir ou rouge teinté dans la masse puis recouvert d'une feuille d'or. Ces matériaux, choisis pour leur capacité à moduler la lumière, produisaient des éclats différenciés, tantôt froids, tantôt chauds (ENEA/Dipartimento Innovazione Unità salvaguardia Patrimonio Artistico 1993). Ce jeu chromatique offrait à la scène une vibration lumineuse subtile, qui animait la matière selon l'incidence des éclairages.

L'effet de cette mise en œuvre ne se limitait pas à l'esthétique. La frise, placée dans le renforcement de l'enfeu, était littéralement activée par la lumière des cierges, par les mouvements des processions, par la présence même du corps des fidèles. En conditions basses, les dorures apparaissaient et disparaissaient, dans un régime d'alternance visuelle renforcé par la présence de tentures sculptées, aujourd'hui perdues, dont certains fragments subsistent encore. Suspendus à une tringle, ces rideaux sculptés participaient d'un dispositif de dévoilement liturgique. L'ensemble des matériaux — verre, marbre, or — réagissait à l'environnement, produisant une expérience visuelle mouvante, où le regard se trouvait guidé, ralenti, capté.

Comme la frise était située au fond du monument, en retrait dans l'espace de l'enfeu, les mosaïques cosmatesques ne se révélaient que progressivement. À distance, elles demeuraient presque invisibles ; il fallait que le fidèle s'approche, et suive le mouvement de la procession sculptée pour qu'elles commencent à scintiller. Ce n'est qu'au plus près du tombeau que les tesselles captent pleinement la lumière, activées par les flammes vacillantes des lampes et les déplacements du dévot. Ce phénomène créait un effet de dévoilement progressif, renforçant la valeur contemplative du monument. La matière semblait s'animer à mesure que le fidèle pénétrait dans la zone du recueillement, et les éclats intermittents des mosaïques dorées orientaient naturellement le regard vers le gisant du défunt. La frise agissait ainsi comme un seuil lumineux, un appel discret mais insistant à la mémoire, à la prière, à l'intercession.

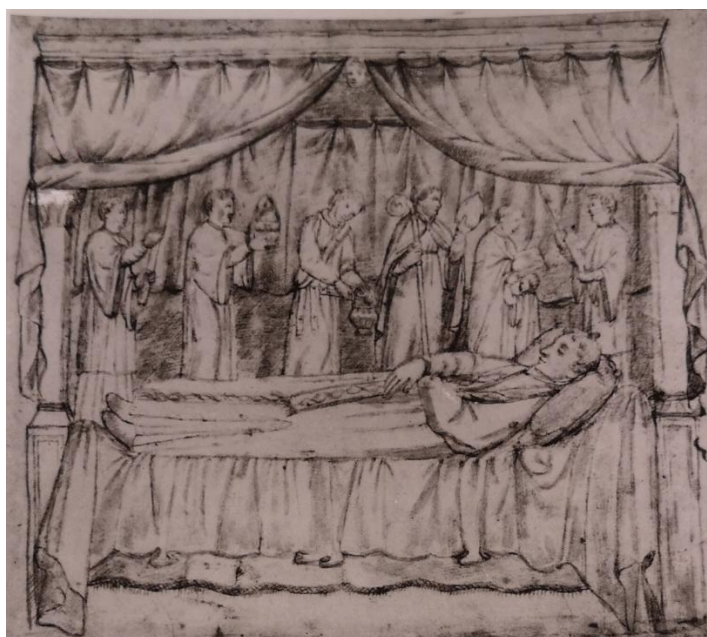
Derrière cette figure, la frise funéraire prolonge la narration. Sept figures en procession, dont un évêque, des acolytes porteurs de cierges et d'encensoirs, rejouent les gestes du rituel des morts. Chaque personnage est modelé avec individualité, dans une posture différenciée. Les gestes sont précis, presque familiers. L'un souffle sur la braise de l'encensoir. Un autre incline le récipient d'eau bénite. Le prêtre porte la mitre et le bâton avec une délicatesse étudiée. Le relief, pourtant peu saillant, parvient à animer l'espace. La scène semble se déplacer, dans un temps suspendu. La mémoire du rituel se réactualise sous les yeux du spectateur, dans une liturgie sculptée qui se répète à chaque regard. L'image devient performative, opérante, toujours en action.

Le gisant du sous-diacre, vêtu de la dalmatique, de l'amict et du manipule, repose les mains croisées sur l'abdomen. Son visage, aux paupières closes, semble paradoxalement animé d'une

intensité intérieure. Légèrement incliné, il se tourne vers le fidèle. Les traits, d'une douceur idéale, échappent à toute forme de naturalisme appuyé. Aucun excès de détail, aucune dissonance formelle. La figure offre au regard une calme solennité. La stylisation des mains, des plis de la tunique, des coussins, participe de cette volonté d'un équilibre plastique maîtrisé. Ce n'est pas un corps inerte, mais une figure rendue à une forme d'intemporalité, dans un état de veille silencieuse.

Le programme iconographique s'inscrit dans un tournant liturgique amorcé au XII<sup>e</sup> siècle. D'abord marginales, les images des rites de funérailles tendent à occuper une place croissante dans la sculpture funéraire des clercs (Morvan 2022). Elles mettent en scène non la mort, mais l'accompagnement, l'intercession, la médiation du clergé pour le salut de l'âme. Le relief du tombeau Annibaldi incarne cette évolution. Il ne s'agit pas d'une simple narration post-mortem. L'image fait œuvre de liturgie. Elle inscrit dans la pierre la continuité de la prière, la fonction de médiation, le lien entre visible et invisible. La matière devient mémoire agissante. Le corps sculpté devient axe d'un rituel vivant, dans un espace où l'image ne cesse d'agir.

En dépit de la dispersion des éléments et des nombreux remaniements subis entre le XVI<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, le monument de Riccardo Annibaldi demeure un repère dans l'histoire de la sculpture romaine. Il témoigne d'un usage sophistiqué des matériaux : marbres polis, verres colorés, feuilles dorées, éléments textiles sculptés. Il articule une théâtralité maîtrisée et une efficacité liturgique. L'œuvre n'est pas à contempler seulement. Elle est à activer. Par la lumière, par le mouvement, par la prière. Elle incarne une forme de performativité sculpturale propre à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, où la matière devient médiatrice, l'image opérante, et le tombeau, une scène sacrée.



*Cat. 3. 4. Ciborium de Saint-Paul-hors-les-murs.*



## Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Ciborium, baldaquin, microarchitecture.

**Dénomination :** *Ciborium de Saint-Paul-hors-les-murs.*

**Lieu de conservation :** Au-dessus de la *confessio* de saint Paul, dans le chœur de la Basilique Saint-Paul-hors-les-murs (n° cat. ICCD : 1500819579).

**Emplacement d'origine :** Au-dessus de la *confessio* de saint Paul, dans le chœur de la Basilique Saint-Paul-hors-les-murs.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Haut-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, emploi, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, porphyre rouge, verre.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** *Anno milleno centu(m) bis / et octuageno quinto sum/ me ds q(uo) d bis abbas Bartholo/ meus fecit op(us) fieri sibi / tu dignare mereri.*

*Hoc opus / fecit Arnolfus // cum suo soci/o Petro* (D'Achille 2000).

**Identification :** *Saint Pierre ; saint Paul ; saint Benoît ; saint Timothée ; l'abbé Bartolomeo offrant le ciborium à saint Paul ; les offrandes d'Abel et Caïn ; David ; Salomon ; le Péché originel.*

## Datation

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1285 (Belli 1842a, D'Achille 2000).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier latin/romain. L'attribution du projet est généralement partagée entre Arnolfo di Cambio, pour la sculpture et la conception architecturale, et Pietro d'Oderisio, pour les mosaïques cosmatesques. Il s'agit toutefois d'une hypothèse, en l'absence de toute preuve documentaire directe. Cette proposition repose sur l'inscription en deux parties, gravée sur les pinacles encadrant le fronton du ciborium monumental. L'épigraphie permet d'identifier, dans un premier temps, la date d'exécution de l'ouvrage, 1285, ainsi que le nom du commanditaire : Bartolomeo, abbé du monastère bénédictin de Saint-Paul-hors-les-Murs entre 1282 et 1287 (Belli 1842a). Dans un second temps, le texte mentionne la présence d'un collaborateur, désigné sous le nom de « Petro », aux côtés d'Arnolfo di Cambio. Longtemps identifié comme Pietro Cavallini (Lavagnino 1925 ; Oakeshott 1967 ; Guglielmi Faldi 1979 ; Tomei 1993/1994), ce nom a ensuite été rapproché de celui du marbrier romain Pietro d'Oderisio (Fagiolo, Madonna (dir.) 1985).

## Bibliographie

BELLI 1842a ; BELLI 1842b ; OAKESHOTT 1967, p. 318-326, spé. p. 33 ; GUGLIELMI FALDI, 1979, [consulté en ligne], [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cavallini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-cavallini_(Dizionario-Biografico)/) ; ZANDER 1984, p. 99-106 ; FAGIOLO, MADONNA (DIR.) 1985, p. 72 ; D'ACHILLE 2000, p. 113-121 ; GUIBALDI 2001, p. 55-70 ; D'ACHILLE, POMARICI 2006, p. 345 (Pour une bibliographie exhaustive jusqu'à 2006) ; D'ACHILLE

2007, p. 123-135 ; SCUNGIO 2007, p. 85-104; TOMEI 1993/1994, vol. IV, p. 586-594 ; RODOV 2022, p. 219.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/1500819579>

[https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.xd.jsp?sortby=PUNTEGGIO&view=list&page=1&batch=10&decorator=layout\\_resp&apply=true&locale=it&percors\\_o\\_ricerca=XD&fulltext=Ciborio+san+paolo+fuori+le+mura](https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.xd.jsp?sortby=PUNTEGGIO&view=list&page=1&batch=10&decorator=layout_resp&apply=true&locale=it&percors_o_ricerca=XD&fulltext=Ciborio+san+paolo+fuori+le+mura)

Données analytiques
---------------------

Le commanditaire du ciborium de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, l'abbé bénédictin Bartolomeo (1282–1287), souhaitait faire ériger une structure monumentale célébrant le rôle protecteur de la Basilique, qui conservait les chaînes et la tombe de saint Paul (Belli 1842a). Pour cette commande, il s'adressa à Arnolfo di Cambio, sculpteur alors reconnu pour la qualité de son œuvre figurative, écartant de fait les marbriers romains, davantage tournés vers des réalisations aniconiques. Le ciborium, presque intégralement conservé, se distingue par l'association d'une ornementation cosmatesque à une structure gothique élancée. Les quatre colonnes monolithiques de porphyre rouge ont toutefois été remplacées au XIX<sup>e</sup> siècle, lors des restaurations entreprises après l'incendie destructeur de 1823. L'ensemble fut entièrement démonté, puis remonté en 1825 (Belli 1842b). Arnolfo di Cambio y conçoit une microarchitecture autonome, conjuguant à la fois solennité liturgique et élan vertical. Cette forme, pensée comme une architecture de l'élévation, vise à structurer l'espace sacré et à en affirmer la centralité liturgique (D'Achille 2007). Elle renvoie aux ciboriums gothiques français, et notamment au double ciborium de la Sainte-Chapelle à Paris (1248), tant par ses proportions que par la présence de figures d'angle. Les éléments gothiques — arcs brisés, pinacles, gâbles, toitures en pente — marquent une rupture nette avec les modèles romains antérieurs. Le recours à une iconographie narrative sculptée, enrichie de mosaïques, vient encore renforcer cette orientation nouvelle (Zander 1984 ; Guibaldi 2001 ; Rodov 2022).

Par sa position au centre de la nef et du chœur, le ciborium opère comme un vecteur de transition entre l'architecture paléochrétienne de la basilique et les formes gothiques alors en cours d'élaboration. Chaque surface a été traitée comme un support actif, soit sculptée, soit revêtue de mosaïques cosmatesques. Quatre colonnes monolithiques de porphyre rouge, surmontées de chapiteaux corinthiens — dont l'un orné de quatre têtes humaines, deux féminines et deux masculines — soutiennent la structure. Aux angles, quatre niches encadrées de gâbles triangulaires abritent les statues de saint Pierre, saint Paul, saint Benoît et saint Timothée. Ces figures font écho à celles de la Sainte-Chapelle, prolongeant le lexique architectural et iconographique exploité par Arnolfo di Cambio.

Les écoinçons des arcs brisés sont ornés de mosaïques cosmatesques, animées de scènes identifiables : *l'abbé Bartolomeo offrant le ciborium à saint Paul, les offrandes d'Abel et Caïn, les prophètes David et Salomon, le Péché originel*. Les tympan brisés présentent des anges soutenant des *oculi* ajourés, décorés de roses. L'édicule est surmonté d'une coupole octogonale, flanquée de gâbles et de pinacles revêtus de mosaïque cosmatesque, et couronnée d'une flèche à croix dorée. Ce vocabulaire architectural renvoie à la chapelle funéraire de Boniface VIII, également conçue par Arnolfo di Cambio, dont les parties hautes ont aujourd'hui disparu (D'Achille 2007).

L'agencement des formes dans cette microarchitecture manifeste une continuité entre les héritages paléochrétiens et les innovations gothiques. Arnolfo di Cambio articule les quatre colonnes d'angle en faisceaux verticaux coiffés de pinacles, accentuant l'élan de la structure. Par leur monumentalité, les colonnes de porphyre instaurent un lien spirituel fort avec la tombe de saint Paul. Les niches à statues prolongent cet effet en inscrivant la présence des premiers chrétiens dans la structure même de l'édifice. Le développement vertical de l'architecture célèbre, sous l'impulsion de l'abbé Bartolomeo, la grandeur retrouvée de la basilique dans un langage renouvelé, mêlant traditions anciennes, arts marmoréens et formes gothiques (D'Achille 2000).

L'ensemble des surfaces du ciborium est recouvert de mosaïques organisées en modules distincts. Si ces agencements reprennent des schémas connus, ils se singularisent par la prédominance des tesselles dorées. Celles-ci, conjuguées aux rehauts dorés de la structure, génèrent des effets d'éblouissement. Le contraste marqué entre les figures sculptées en marbre blanc et les arrière-plans en verre rouge, doré et blanc, renforce la lisibilité des motifs. L'analyse *in situ* a révélé l'impact déterminant de la lumière naturelle sur le comportement optique de ces surfaces : placé à la croisée du transept, le ciborium est directement exposé aux rayons issus des fenêtres hautes de la nef et des bras latéraux.

La lumière agit sur la structure comme un opérateur performatif : elle métamorphose les matériaux, révèle leurs qualités de surface et intensifie leur portée allégorique (D'Achille 2007). Les scintillements varient selon la mise en place et la finition des tesselles. Les tesselles dorées, texturées et appliquées en surface, diffusent la lumière ; à l'inverse, les tesselles lisses la réfléchissent, produisant des effets d'animation optique. Lorsque les rayons frappent l'or, celui-ci blanchit, modifiant l'aspect chromatique de l'ensemble et animant la surface d'une vibration lumineuse. Ce jeu subtil entre absorption et diffraction, entre opacité et diaphanéité du verre, construit une expérience visuelle complexe, où la matière devient agent de révélation. La diversité des matériaux – verre doré, pâte de verre, marbre, porphyre – et leurs réactions différenciées à la lumière nourrissent une expérience polysensorielle, où chaque effet est conditionné par la disposition des surfaces et l'évolution de l'éclairage naturel ou rituel (Carruthers 2013). La performativité du ciborium repose précisément sur cette interaction : les propriétés physiques des matériaux (transparence, brillance,

granularité) se combinent à leur organisation spatiale et aux variations de la lumière. Cette dynamique ne relève pas d'une simple recherche ornementale. Elle engage la matière dans une logique de signification où l'éclat devient signe de transcendance.

Les matériaux précieux — porphyre, marbres polychromes, tesselles de verre doré — acquièrent ainsi une valeur allégorique autant qu'esthétique. Ils manifestent la gloire du martyr, la présence divine et la dignité liturgique du lieu. L'or, le verre et le marbre ne sont pas mobilisés pour leur seule valeur matérielle, mais pour leur puissance expressive : ils participent à une construction du sacré, donnant forme visible à une vision céleste (Scungio 2007 ; D'Achille 2007). Sous l'effet de la lumière, la matière s'anime et devient une surface signifiante.

Ce rapport actif entre lumière, matière et image se prolonge dans le traitement iconographique des écoinçons du ciborium. Les scènes sculptées en bas-relief — *l'abbé Bartolomeo offrant le ciborium à saint Paul, les offrandes d'Abel et Caïn, les prophètes David et Salomon, le Pêché originel* — ne se contentent pas d'illustrer un programme narratif : elles construisent un cycle typologique articulant fondation ecclésiale, mémoire du péché, filiation prophétique et annonce de la rédemption. Ce cycle, distribué aux points de jonction des arcs brisés, inscrit le ciborium dans une temporalité théologique complexe, liant l'histoire du Salut à la présence liturgique de l'autel et des reliques de saint Paul. Insérées dans les écoinçons, ces scènes sont encadrées de mosaïques cosmatesques polychromes, dont les modules géométriques et les tesselles dorées forment un arrière-plan rythmé et scintillant. Ce fond n'agit pas comme un simple décor, mais fonctionne comme un amplificateur visuel et symbolique. Par sa brillance, ses contrastes chromatiques et sa structure géométrique, il guide le regard, intensifie la lisibilité du relief et inscrit l'image sculptée dans une dynamique optique variable. La lumière naturelle, oblique et changeante selon les heures, fait alternativement surgir ou disparaître certains détails des bas-reliefs. Ce phénomène, loin d'être accidentel, participe d'une logique de dévoilement progressif : l'image se révèle par phases, dans un régime d'apparition partielle, transitoire, sensible au déplacement du fidèle et au rythme du temps liturgique. Ce caractère mouvant inscrit la figuration dans une esthétique performative, où la visibilité même devient fonction d'un dispositif spirituel.

Les statues d'angle — *saint Pierre, saint Paul, saint Benoît et saint Timothée* — s'intègrent pleinement à ce dispositif visuel et théologique. Logées dans des niches à gâbles rehaussés de filets dorés, elles se détachent sur un fond clair qui renforce la netteté de leurs volumes. La surface polie du marbre blanc, hautement réactive à la lumière, conjuguée aux chevelures et attributs dorés, module ombres et reliefs en fonction des variations d'éclairage. La lumière naturelle — latérale et diffuse — ou la lumière rituelle — vacillante et focalisée — transforme la perception de ces figures. Certaines surgissent avec netteté, d'autres se fondent partiellement dans le fond. Cette instabilité optique ne relève pas d'un effet plastique anecdotique, mais d'un processus de révélation graduelle, dans lequel

la lumière devient l'instrument d'une visibilité différée. Ces figures, par leur intégration à l'architecture et leur activation lumineuse, ne sont pas seulement ornementales : elles participent d'un espace-temps sacré, dans lequel la sculpture ne se montre qu'à travers une médiation lumineuse.

Le décor intérieur s'inscrit dans la même cohérence visuelle et théologique que l'ornementation extérieure : mosaïques cosmatesques, marbres sculptés, médaillons animaliers polychromes, ciel bleu semé de roses à quatre pétales. Tous ces éléments prolongent les effets de contraste, de brillance et de hiérarchisation déjà mis en œuvre sur les faces extérieures, en les adaptant aux dynamiques visuelles de l'espace intérieur. La voûte quadripartite est rythmée par des caissons plats bleus, tandis que des anges thuriféraires en ronde-bosse accompagnent la retombée des arcs. Les tympans ajourés laissent filtrer la lumière naturelle, révélant progressivement les détails sculptés et les surfaces mosaïquées. À mesure que la lumière naturelle décline, la lueur des cierges et des lampes à huile accentue les reliefs et anime les dorures. Le bleu profond des voûtes et des contre-faces encadre alors une vision céleste (Rodov 2022).

Ce passage graduel, de la lumière diurne à l'éclat vacillant des flammes, inscrit l'expérience du fidèle dans une temporalité liturgique structurée, fondée sur l'alternance de dévoilements, de transitions sensibles et de moments contemplatifs. Les anges dorés de la clé de voûte accueillent, bras ouverts, les sacrements et la mémoire du martyr paulinien. Cette iconographie, fondée sur une théophanie implicite, exprime la vocation spirituelle et liturgique du ciborium (Dewey 1934 ; Gell 2009).

Par ce chantier, Arnolfo di Cambio ne s'est pas contenté de renouveler la typologie du ciborium. Il affirma un intérêt soutenu pour la mosaïque en tant que surface expressive, apte à réagir à la lumière et à structurer visuellement l'espace. Formé aux techniques d'incrustation de verre auprès de Nicola Pisano, à Sienne puis à Bologne, il intégra cette tradition dans un dispositif théologique cohérent. Le verre doré, par sa capacité à capter la lumière et à faire rayonner la matière, ne constitue pas seulement un support visuel de transcendance : il devient un outil de transformation perceptive, où la lumière altère l'apparence de la matière pour en révéler une dimension spirituelle. Le ciborium conçu par Arnolfo di Cambio fonctionne ainsi comme un dispositif optique et allégorique, où chaque matériau, par ses propriétés sensibles et sa relation à la lumière, participe à une mise en scène visuelle orientée vers l'admiration, le recueillement et la méditation.

*Cat. 3. 5. Ciborium de Santa Cecilia in Trastevere.*



Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome..

Localisation spécifique

**Typologie :** Ciborium, baldachin, microarchitecture.

**Dénomination :** *Ciborium de Sainte-Cécile-du-Trastevere. Ciborio di Santa Cecilia in Trastevere.*

**Lieu de conservation :** Au-dessus de l'autel majeur, dans le chœur de la basilique Santa Cecilia in Trastevere (n° cat. ICCD : 0800379062).

**Emplacement d'origine :** Au-dessus de l'autel majeur, dans le chœur de la basilique Santa Cecilia in Trastevere.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Haut-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, remploi, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, porphyre rouge, verre.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscriptions :** *Hoc opus fecit Arnulfus anni dni M CCLXXXIII M.*

**Identification :** *Sainte Cécile ; saint Valérien ; saint Tiburce ; saint Urbain ; les quatre Évangélistes ; Annonciation ; deux prophètes.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

Données analytiques

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** c. 1285.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Arnolfo di Cambio.

Bibliographie

UGONIO 1588 ; MORESCHI 1840 ; BURCKARDT 1855 ; VENTURI 1904 ; VENTURI 1905b ; VENTURI 1906 ; BOTTARI 1947b ; GNUDI 1948 ; ROMANINI 1987a ; CARLI, 1993, p. 125 ; PACE 2000, p. 141-142 ; D'ACHILLE, POMARICI 2006, p. 344 (Pour une bibliographie exhaustive jusqu'à 2006) ; BØ 2007 ; LA BELLA, LO BIANCO, RIGHETTI [ET. AL] 2007, *passim* ; D'ACHILLE 2022, p. 135.

**Webographie :**

[https://www.wga.hu/html\\_m/a/arnolfo/3/01taberq.html](https://www.wga.hu/html_m/a/arnolfo/3/01taberq.html)  
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800379062>

À l'image de son premier ciborium gothique à Saint-Paul-hors-les-Murs, celui de Santa Cecilia in Trastevere, réalisé huit ans plus tard, reconduit et approfondit le langage formel et matériel développé par Arnolfo di Cambio dans les années 1280 (Romanini 1987). Ce second édicule, pensé en dialogue avec l'architecture intérieure de la basilique, articule avec précision la monumentalité architecturale, la distribution iconographique et l'efficacité du dispositif culturel. La structure,

entièrement couverte de mosaïques cosmatesques, intègre des modules selon une organisation géométrique précise, fondée sur la répétition et la variation de schémas combinatoires. Sur ces fonds rythmiques se détachent des bas-reliefs sculptés représentant l'*Annonciation*, les *quatre Évangélistes* et des figures prophétiques, qui construisent une articulation typologique entre Ancien et Nouveau Testament.

Les quatre statues d'angle se réfèrent quant à elles à la vie de sainte Cécile, conformément au récit transmis par la *Legenda aurea* (1260) (Braunfels (dir.) 1973 ; Carli 1993, Bø 2007). Sainte Cécile, Valérien, Tiburce et le pape Urbain y sont représentés, formant un cycle hagiographique centré sur la vocation martyrologique et nuptiale de la sainte. Comme dans le précédent ciborium, les tympans sont ajourés de roses et soutenus par des anges, mais les variations formelles témoignent d'une évolution du projet arnolfien.

La structure elle-même affiche une massivité nouvelle : les arcs trilobés sont abaissés, les parties hautes moins élancées, et l'ensemble adopte une silhouette plus compacte (La Bella, Lo Bianco, Righetti [et. al] 2007). Ce choix renforce la frontalité de l'ensemble et ancre le ciborium dans l'espace architectural de la basilique, dont il reprend les proportions et l'horizontalité dominante. La différence la plus significative réside toutefois dans la disposition spatiale des figures d'angle : alors que celles de Saint-Paul-hors-les-Murs étaient insérées dans les lignes horizontales des faces latérales, celles de Santa Cecilia s'en détachent désormais pour occuper des niches disposées en biais.

Cette obliquité volontaire des édicules permet une circulation visuelle fluide : le regard du fidèle peut passer naturellement d'un côté à l'autre sans rupture perceptive. Les figures sont projetées vers l'avant, instaurant une forme de porosité entre l'architecture liturgique et l'espace du fidèle. Par cette disposition, elles semblent non plus contenues par la structure, mais engagées dans une interaction avec le sanctuaire et son usage rituel. Leur insertion dans des niches obliques évite l'effet de clôture propre au précédent modèle et crée une dynamique visuelle ouverte, favorisant une perception en mouvement, ajustée aux déplacements des fidèles dans l'espace (Bø 2007).

Cette volonté d'intégration spatiale trouve un écho dans l'architecture peinte de la basilique : les fresques réalisées par l'atelier de Pietro Cavallini dans la nef haute reprennent, avec une remarquable cohérence, les formes et les modules du ciborium (Guglielmi Faldi 1979 ; D'Achille 2022). Les niches peintes, encadrées de tympans percés de roses et abritant des figures de saints, établissent une continuité iconographique et structurelle avec les éléments sculptés du ciborium. Les couleurs saturées — rouge, bleu, blanc et or — répondent aux tesselles des mosaïques cosmatesques selon un vocabulaire commun. Ce dialogue visuel entre sculpture, peinture murale et architecture polychrome manifeste une volonté d'unification du décor liturgique. La reprise, dans les fresques de la nef, de structures architecturales comparables à celles du ciborium, participe à une stratégie décorative globale qui homogénéise visuellement l'ensemble du sanctuaire.

La polymatérialité constitue ici un principe organisateur majeur. Le marbre blanc des reliefs, le verre doré et coloré des mosaïques, les insertions polies de porphyre ou de serpentine, tous agencés selon des modules géométriques, participent d'un système optique et symbolique fondé sur l'interaction entre matière et lumière. Le dispositif repose sur une dialectique entre transparence, brillance et opacité, chaque matériau étant choisi pour ses qualités spécifiques de réflexion, de diffraction ou d'absorption de la lumière (Bø 2007). Les surfaces sont conçues pour réagir aux variations lumineuses naturelles ou rituelles, générant des effets de contraste, de brillance et de modulation visuelle. Dans ce contexte, la lumière ne se contente pas d'éclairer les matériaux : elle active leur performativité visuelle et intensifie leur portée théologique. Le verre doré scintille sous l'effet d'une lumière rasante, animant la surface de vibrations presque immatérielles, tandis que le marbre blanc, à grain fin, absorbe les ombres et les fait glisser sur les reliefs, renforçant les volumes sculptés. Ce dispositif lumineux, activé par le déplacement du fidèle dans l'espace, engendre une perception continuellement modulée, où le visible apparaît et se dérobe selon un rythme proche de l'épiphanie (Pace 2000 ; Bø 2007).

Les zones sculptées, comme les figures de la sainte et des martyrs, émergent de leurs fonds cosmiques chatoyants, accentuant la lisibilité narrative tout en insérant les épisodes dans un champ sensoriel unifié. Le fond ornemental, loin d'être secondaire, intensifie la présence plastique des figures. Il sert d'amplificateur optique en renforçant la netteté des contours, en encadrant les volumes et en diffusant autour des corps une lumière qui semble émaner d'eux. Les personnages apparaissent ainsi comme des figures irradiantes, prises dans un halo d'éclats colorés et dorés, qui suggère leur élévation spirituelle (Bø 2007).

Cette tension entre figuration et ornementation, entre frontalité et immersion, participe d'une théologie visuelle renouvelée, où la matérialité devient support de signification et opérateur d'expérience liturgique. Chaque élément matériel — qu'il s'agisse de la densité du marbre, de la réflexion du verre ou de la brillance des tesselles dorées — contribue à activer une visibilité sacrée, mobile et sensible, structurée par la lumière (Bø 2007). Le ciborium de Santa Cecilia ne se contente pas de répéter un modèle : il en propose une variation enrichie, où chaque surface — sculptée, polie ou incrustée — est pensée pour capter le regard, guider la méditation et inscrire la vision dans le rythme sacré du lieu. Il s'affirme ainsi comme un dispositif théologico-optique à part entière, où la lumière ne se contente pas d'éclairer, mais devient opératrice de sens et vecteur d'un dévoilement.

*Cat. 3. 6. Monument funéraire du pape Honorius IV.*



## Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire à baldaquin.

**Dénomination :** *Monument funéraire de Giovanna Aldobrandeschi Savelli et du pape Honorius IV.*

**Lieu de conservation :** Le monument funéraire est adossé à la paroi méridionale de la chapelle San Francesco, également appelée chapelle Savelli, située dans le bras sud du transept de l'église Santa Maria in Aracoeli à Rome. (n° cat. ICCD : 1200248807).

**Emplacement d'origine :** Le monument funéraire du pape Honorius IV ne se trouvait pas à l'origine dans la basilique Santa Maria in Aracoeli. Après sa mort en 1287, il fut d'abord inhumé dans la basilique Saint-Pierre de Rome, où un tombeau avait été érigé dans la chapelle de Nicolas III, près du transept (Gardner 1973). Ce monument, aujourd'hui disparu, abritait l'effigie sculptée du pape. En 1545, ses reliques furent transférées dans la chapelle Savelli à Aracoeli, et l'effigie fut déposée sur le sarcophage de sa mère, Giovanna Aldobrandeschi, où elle se trouve encore actuellement (IsCR).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, peinture.

**Sous-techniques :** Haut-relief, moyen-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille, trace de polychromie.

**Matériaux :** Marbre *pavonazzetto*, marbre blanc, stuc, verre.

**Dimensions :** Ensemble avec le baldaquin : environ 4,60 m x 2,95 m x 0,83 m.

## Sujet

**Inscriptions :** D(omi)NA VANA/ DE SABEL/LIS.

**Identification :** *Gisant du pape Honorius IV ; armoiries Savelli.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** Le monument funéraire du pape Honorius IV est généralement daté entre 1285 et 1287, en lien avec sa mort et la fondation de la chapelle Savelli par Pandolfo Savelli (Gardner 1992 ; Rapport IsCR). Bien qu'Herklotz ait proposé une datation plus tardive, postérieure à 1297 (Herklotz 1983), l'analyse stylistique, ainsi que les liens formels avec l'atelier d'Arnolfo di Cambio, confirment l'attribution à la période immédiatement postérieure au décès du pape (Gardner 1973).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Le monument est traditionnellement attribué à Arnolfo di Cambio, identifié comme le *caput magister* du projet architectural et sculptural de la chapelle Savelli (Gardner 1973 ; Rapport IsCR). Toutefois, l'analyse stylistique de l'effigie nuance cette attribution. Si la conception générale et certains détails renvoient à l'esthétique d'Arnolfo, l'exécution semble en partie due à des *marmorari romani* et à un ou plusieurs collaborateurs proches. La sculpture, analogue au langage du maître mais d'une expressivité plus retenue, conduisit la critique

à distinguer sa main de celle de son atelier (Carta, Russo 1988 ; D'Achille 1991).

#### Bibliographie

CELLINI 1955, *passim* ; GARDNER 1973, p. 428 ; HERKLOTZ 1983, p. 567-583 ; CARTA, RUSSO 1988, p. 173-176 ; D'ACHILLE 1991, p. 210-213 ; GARDNER 1992, p. 77-78.

#### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200248807A>  
[http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti\\_Savelli\\_02\\_TECNICHE\\_DI\\_ESECUZIONE.pdf](http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti_Savelli_02_TECNICHE_DI_ESECUZIONE.pdf)  
[http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti\\_Savelli\\_01\\_ANALISI\\_STORICO-CRITICA.pdf](http://iscr.beniculturali.it/documenti/allegati/Monumenti_Savelli_01_ANALISI_STORICO-CRITICA.pdf)

#### Données analytiques

Le monument funéraire du pape Honorius IV (Giacomo Savelli, 1285–1287) est aujourd'hui conservé dans la basilique Santa Maria in Aracoeli, dans la chapelle familiale des Savelli. La chapelle fut très probablement fondée à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle par Pandolfo Savelli, fils de Luca Savelli et de Giovanna Aldobrandeschi (Rapport IsCR). Le programme initial associait un ciborium en marbre sur l'autel, des cycles de fresques sur les trois parois, un pavement cosmatesque élaboré, ainsi qu'une balustrade en marbre surmontée d'une grille, qui séparait la chapelle du transept et portait incrustations et armoiries familiales (Rapport IsCR). Ce dispositif constituait un espace mémoriel et liturgique conçu pour susciter la contemplation et nourrir l'expérience spirituelle.

Le monument, aussi dédié à Giovanna Aldobrandeschi, se compose d'un sarcophage lisse, orné d'écus en mosaïque sur la face, et d'un double soubassement enrichi de motifs géométriques (Rapport IsCR). La face principale du sarcophage d'Honorius est intégralement revêtue de mosaïques cosmatesques remplissant les réserves autour de trois blasons sculptés et mosaïqués. L'un d'eux présente un champ bandé d'or et de rouge, au chef d'argent chargé de deux lions affrontés de gueules soutenant une rose du même, sur laquelle perche un oiselet d'or ; le chef est soutenu par une fasce verte. Ce langage armorial, typique de la Rome de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, participe d'une stratégie de représentation dynastique. L'effigie du pape en marbre blanc, le montre couché, en habits pontificaux, coiffé d'une tiare à large tressage sertie de gemmes, le *pallium* maintenu par trois fibules en position canonique, la tête posée sur deux coussins richement brodés à glands massifs (Gardner 1973 ; Gardner 1992). Les yeux sont clos, les cils finement incisés dans le marbre, traduisant une rare intensité silencieuse du visage. Contrairement à d'autres monuments contemporains, l'effigie est

monolithique, et se distingue par l'énergie de sa caractérisation (Gardner 1973). L'abandon du motif des diacres assistants, au profit d'un décor plus ornemental, marque une évolution du langage funéraire romain et renforce la lisibilité dévotionnelle de la figure (Gardner 1969 ; Gardner 1973).

Cette effigie ne faisait pas partie du projet originel de la chapelle. Elle proviendrait du tombeau d'Honorius IV dans l'ancienne basilique Saint-Pierre, où il était enseveli dans la chapelle de Nicolas III (Gardner 1973). Ce monument avait été élevé par son neveu, le cardinal Boccamazzas (Gardner 1973). L'effigie fut transférée au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle dans la chapelle Savelli, lorsque le corps du pape y fut déplacé et déposé sur le sarcophage de sa mère Giovanna (Gardner 1992). Les fragments de tentures sculptées aux pieds et à la tête indiquent que l'effigie était initialement placée dans une chambre funéraire basse, en saillie sur le mur, dont la face externe était intégralement finie, à l'image du tombeau de Guillaume de Bray (Gardner 1973). L'inclinaison accentuée de la tête vers l'observateur suggère un socle surélevé, destiné à orienter le regard vers le visage (Gardner 1973).

Les colonnes qui portent le baldaquin actuel en *pavonazzetto* proviennent du ciborium du XIII<sup>e</sup> siècle, démonté lors de la grande restructuration dirigée par Filippo Raguzzini en 1727 (Rapport IsCR). L'idée d'une provenance des colonnes depuis l'ancien ciborium s'ancre dans une historiographie constante, fondée sur des observations techniques récurrentes (Cellini 1955). La critique identifie Pandolfo Savelli comme commanditaire de l'ensemble, la tombe étant dédiée à sa mère Giovanna Aldobrandeschi (Rapport IsCR).

L'ordonnement architectural d'origine comportait des édicules gothiques à pinacles, documentés par des dessins anciens. Ils furent détruits lors de la rénovation de 1727 et remplacés par les baldaquins muraux actuels, à architrave, réalisés en stuc peint pour imiter le marbre (Rapport IsCR). Cette transformation a réduit la hauteur disponible et contraint les proportions remplaçant l'ancienne silhouette en pointe. Au XIX<sup>e</sup> siècle, une campagne de restauration a encore modifié l'ensemble. En 1881, un décor de faux marbres imitant le *Giallo di Siena* fut peint à l'huile sur enduit pouzzolanique, en remplacement d'un précédent décor en faux cipolin, visible sur certaines photographies d'époque. Ces interventions s'inscrivent dans un programme municipal plus vaste, mené après la sécularisation des biens ecclésiastiques, lorsque l'église passa sous l'autorité de la commune de Rome (Rapport IsCR).

Le décor en mosaïque constitue un marqueur fort de la richesse matérielle du dispositif. Les tesselles furent insérées dans des cavités profondément creusées dans la pierre et fixées avec un mortier de chaux mêlé de terre cuite pilée. La palette reprend les codes décoratifs propres aux ateliers romains, avec des tesselles de pâte de verre dominées par le rouge, le noir et l'or, ponctuées de bleu et de vert. Les tesselles blanches, quant à elles, sont en pierre, tandis que plusieurs éléments des rinceaux sur le socle de la tombe de Giovanna sont en serpentinite (Rapport IsCR). Certaines zones présentent des surfaces peintes, notamment dans les panneaux des pinacles du monument (Rapport

IsCR). Cette matière orchestrée – marbre, pâte de verre, pierre verte, peinture – capte la lumière des lampes et cierges, diffracte les couleurs et anime les reliefs. Elle génère une expérience sensorielle propice à la méditation, où la lumière matérialisée devient vectrice de présence sacrée, rehaussant la charge mémorielle des armoiries (IsCR).

La richesse matérielle du monument est au cœur de sa puissance dévotionnelle. Marbres blancs veinés, marbre veiné coloré, pâtes de verre, pierre verte et peinture s’y conjuguent pour produire des effets optiques complexes. Les éclats des mosaïques, la finesse des coupes, la texture des drapés sculptés et la préciosité des ornements de l’effigie agissent sur la perception et orientent la prière. La lumière devient matière et la matière devient image agissante. Le dispositif mobilise le regard, la mémoire et l’émotion, associant la mémoire dynastique des Savelli à la présence sacrée que l’effigie incarne, selon une logique théologique propre à la Rome de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle (Gardner 1973). La chapelle constitue ainsi un espace total, où architecture, sculpture, mosaïque cosmatesque et peinture concourent à une même finalité dévotionnelle, articulant langage gothique et affirmation politique (Rapport IsCR ; Gardner 1973 ; Gardner 1992).

*Cat. 3. 7. Monument funéraire de Guillaume Durand.*



## Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tombe à baldaquin.

**Dénomination :** *Monument funéraire de Guillaume Durand, évêque de Mende.*

**Lieu de conservation :** Dans le transept sud de l'église Santa Maria sopra Minerva, à gauche de la chapelle Carafa, fixé en hauteur devant la chapelle. Cette position est due au déplacement baroque du XVII<sup>e</sup> siècle, et aux contraintes de l'accès à la sépulture Carafa (1566) et de l'épithaphe Camajani (1574) (n<sup>o</sup> cat. ICCD : 1200218925).

**Emplacement d'origine :** À l'origine, le tombeau se trouvait dans la chapelle méridionale du chœur de l'église Santa Maria sopra Minerva dite « Tutti i santi », probablement fondée par Durand (Claussen 2020). Le gisant aurait été placé, à l'origine, face à l'autel, probablement sur la paroi gauche de la chapelle (Forcella 1869 ; Claussen 2020). Il fut déplacé au XVII<sup>e</sup> siècle, lors de la reconfiguration baroque sous Clément X, vers son emplacement actuel en avant de la chapelle. La position en hauteur s'explique par l'ouverture d'accès à la sépulture Carafa (1566) et l'épithaphe d'Onofrio Camajani posée en 1574 (Berthier 1910 ; Claussen 2020). Le transfert entraîna surtout la perte de la partie inférieure du grand panneau mosaïqué.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, peinture, mosaïque.

**Sous-techniques :** Haut-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, mosaïque, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** + HOC EST SEPVLCRVM D(OMI)NI GVILELMI DVRA(N)TI EP(ISCOP)I MIMATENSIS.

Une mention ORD PRAED a été ajoutée plus tard à la suite du texte, identifiable par de légères variations de lettres (Promis 1836 ; Claussen 2020).

**Identification :** *Gisant de Guillaume Durand ; Vierge en majesté ; saint Dominique ; saint Privat ; deux anges ; armoirie Durand.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1295-1296.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Le monument est attribué à Giovanni di Cosma et son atelier. L'argument principal est la signature médiévale conservée sur le socle, à côté du nom du défunt (Forcella 1869 ; Claussen 2020). Les traits formels confirment aussi l'attribution : anges tirant le voile du *castrum doloris* dans la lignée de Boniface VIII, pilastres étroits à mosaïques cosmatesques, pignon à crochets et baldaquin caractéristique des ateliers romains. Les analyses comparatives, notamment en le rapprochant des tombeaux de Gonzalo García Gudiel (S. Maria Maggiore) et de Stefano de Surdis (S. Balbina), ainsi que celui de Matteo d'Acquasparta, consolident l'attribution et situent l'exécution vers 1295–1296 (Claussen 2020). Les réfections des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles ont pu altérer la lisibilité des inscriptions, sans

remettre en cause l'auteur (Promis 1836 ; Claussen 2020).

## Bibliographie

PROMIS 1836, p. 22 ; FORCELLA 1869 p. 412 ; BERTHIER 1910 p. 143 ; ROMANO 1990, p. 159-172 ; GARDNER 1992, p. 82 ; CHILOSI 2009, p. 249-254 ; CLAUSSEN 2020, p. 328-330.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200218925-1>.

## Données analytiques

*Le tombeau de Guillaume Durand* est le seul ouvrage funéraire du XIII<sup>e</sup> siècle presque intégralement conservé à S. Maria sopra Minerva. Le choix, sans doute personnel, de cette église comme lieu d'inhumation a suscité des hypothèses d'appartenance au couvent des Prêcheurs, qu'aucune source ne confirme réellement (Claussen 2020).

De dimensions monumentales et placée en hauteur, la tombe s'ordonne en trois registres. En bas, les soubassements. Au centre, le lit mortuaire orné des armoiries de l'évêque, portant le gisant. Au-dessus, les parties hautes du baldaquin, couvertes d'un grand panneau mosaïqué aujourd'hui lacunaire. Le pignon, à l'acrotère, porte un écu en relief. L'arc brisé, finement mouluré, encadre un fond entièrement revêtu de tesselles. La face principale du sarcophage adopte une draperie taillée aux larges festons ; sous la ligne de fracture court une bande héraldique en mosaïque qui règle l'alternance entre opacité du marbre et scintillement du verre. Des traces de polychromie subsistent. Les couleurs peintes devaient à l'origine appuyer les effets de la polymatériauité pour guider la lecture dévotionnelle.

Au registre médian, le gisant occupe toute la longueur. L'érosion, marquée au visage, a atténué la gravure interne, aujourd'hui moins lisible que sur des gisants apparentés (Romano 1990). De part et d'autre, deux anges tirent le voile du *castrum doloris* : gestes et plis se lient pour offrir au regard un dévoilement rituel. En arrière-plan, deux pilastres étroits revêtus de mosaïque portent le gable à crochets. Très vraisemblablement, des colonnettes occupaient la face principale, tandis que les pilastres étaient rejetés en arrière contre le mur du fond (Claussen 2020).

Sur le mur du fond sous la voûte du baldaquin, un panneau doré représentant la Vierge en majesté, flanquée à gauche de saint Dominique et à droite de saint Privat, patron de Mende, introduit l'évêque défunt dans l'intercession mariale. Le soubassement mosaïqué multiplie cinq écus de Durand entre des champs ornementaux aux modules distincts qui se lient au sixième écu sur le pignon.

Cet encadrement héraldique, du socle au sommet, nomme le tombeau et articule identité et mémoire. Les écus du soubassement affirment la dignité épiscopale ; l'écu sommital, en écho au champ doré, fait la jonction entre l'identité armoriée et le registre céleste. Le gisant, offert au regard, devient une présence disponible. La levée du voile en institue l'accès, tandis que le registre supérieur cadre la relation mariale. La centralité de la Vierge Marie intercessrice, avec saint Dominique et saint Privat médiateurs, conduisent la demande depuis le corps représenté vers l'image céleste lumineuse (Claussen 2020). La correspondance des plans — corps sculpté, plan doré, geste liminaire — compose une gradation qui structure la prière.

Les interactions matérielles gouvernaient l'effet. Marbre blanc, tesselles éblouissantes, rehauts colorés et couches picturales dialoguaient dans une unité variée. Le décor en verre guidait l'œil, tout en produisant une lumière mouvante et capturant l'attention. Le rideau des anges met en scène la révélation du corps ; l'armoirie répétée assurait la mémoire ; les vestiges de couleurs restauraient l'enveloppe sensible. Par ses plans réfléchissants, le champ doré captait la lumière incidente et dessinait un halo autour de la Vierge à l'Enfant. Ce rayonnement canalisait la contemplation, soutenait l'idée de l'intercession mariale et intensifiait la présence du gisant. Selon l'heure et la position du fidèle, l'intensité des effets variait modulant les effets performatifs. Les miroitements actualisaient l'image, appelaient la parole intérieure et stabilisaient l'orientation vers la figure intercessrice. La performativité de l'ensemble tient à cette synergie : l'ancrage terrestre du gisant, les sphères célestes instaurées par le fond doré, et le rôle ordonnateur de la Vierge en trône, qui transfigure le regard en une adresse spirituelle.

*Cat. 3. 8. Figure d'un frère dominicain.*



Localisation

**Région :** Latium.  
**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Fragment de pilier sculpté.

**Dénomination :** *Fragment de pilier avec figure d'un frère dominicain ou saint Dominique.*

**Lieu de conservation :** Musée Domenicano di Santa Sabina all'Aventino à Rome, depuis 2010 (inv. 130556).

**Emplacement d'origine :** Inconnue. Remploi dans le jardin du couvent de l'église Santa Sabina all'Aventino, Rome.

### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :** (sans le chapiteau et la colonne)  
0,40 m x 0,26 m x 0,14 m.

### Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Figure d'un jeune frère Dominicain, parfois identifié comme étant saint Dominique lui-même (Martinelli 1977 ; Romanini 1983a)

### Données analytiques

Sous les traits d'un jeune frère dominicain, la figure adossée à un élément architectural est fragmentaire. Le frère tonsuré porte une tunique longue, un capuce lourd et tient dans ses mains un livre, qu'il désigne de sa main gauche.

D'abord attribuée à Arnolfo di Cambio pour sa parfaite adaptation à son environnement architectural, la recherche de l'individualisation du visage, ainsi que pour la douceur du drapé et des formes (Martinelli 1977), cette sculpture a été reconsidérée par la critique successive (Romanini 1983a ; Garibaldi 2005 ; D'Achille 2016 ; Cochetti 2022). Le traitement monotone des mèches de cheveux, l'utilisation accentuée du trépan, le visage rond du frère, ainsi que le modelé des surfaces sans réel dynamisme, combinés avec certains choix chromatiques des inserts, tendent vers une révision de l'attribution, en élargissant à une production d'atelier.

### Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Entre le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** /

### Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier latin/romain. L'exécution exacte n'est à ce jour pas documentée. Il fut attribué par V. Martinelli à Arnolfo di Cambio, mais il serait plus approprié, comme le fait M. Cochetti, de parler de production d'atelier ou du cercle proche du maître.

### Bibliographie

MARTINELLI 1977, p. 73-81 ; ROMANINI 1983b, p. 27-72 ; DI BELLO 2000, p. 199-200 ; LLOYD 2004, n°72, p. 231-292 ; GARIBALDI 2005, p. 246-247 ; D'ACHILLE 2016, p. 175-177 ; COCHETTI 2022, p. 229.

A droite, le frère identifié comme étant saint Dominique lui-même (Martinelli 1977 ; Romanini 1983a), est adossé à ce qui semble être un petit pilier de base octogonale caractérisé par ses cinq faces lisses rythmées par des rainures.

Ces rainures étaient à l'origine incrustées d'inserts de mosaïques de type cosmatesque. Les modules employés déploient, sur la face avant, une frise verticale de deux rangées de triangles richement colorés et dorés qui s'imbriquent, et sur la face arrière, une frise verticale composée d'une bande centrale de losanges rouges, bleus et or, bordée par deux bandes de triangles de forme complémentaire.

Les inserts de verre, même si lacunaires, laissent imaginer la richesse et la finesse du décor. A l'instar des productions arnofiennes ou de Tino di Camaino, certaines tesselles actuellement rouges laissent apparaître des éléments de verre doré. Les tesselles rouges, sur lesquelles était placée une couche dorée, donnaient un éclat chaud. De fait, il faut appréhender cette sculpture avec une variété d'effets de lumière qui contribuaient à la captation de l'attention. Placés dans les rainures, les inserts de mosaïques cosmatesques devaient souligner les lignes fuselées du pilier.

Les empreintes dans l'enduit laissées par les tesselles manquantes, tout comme la surface du marbre marquée par l'érosion, témoignent d'une exposition prolongée à l'extérieur.

L'emplacement de la cassure indique que la figure était en pied. Un mortier composé de poudre de marbre a été utilisé pour sceller le fragment à un chapiteau. La colonne et le chapiteau sur lesquels le fragment est déposé ne sont pas d'origine, et prouvent que la sculpture a été partiellement restaurée et nettoyée. (Cochetti 2022).

Malgré la perte définitive du contexte architectural d'origine et l'absence, à ce jour, de documents aidant à son identification ou son emplacement exact, il est envisageable que ce fragment provienne d'un ensemble sculpté et architectural riche, à l'image d'un ciborium, d'un portail ou encore d'un chancel. L'appartenance de ce fragment à l'ancien chancel dominicain de l'église Santa Sabina de Rome (Lloyd 2004), est une hypothèse probable. Entre 1222 et 1320, l'église Santa Sabina all'Aventino fut occupée et réinvestie par l'ordre récemment fondé des frères prêcheurs, à la suite de la donation de l'édifice par le pape Honorius III en 1222. Il est attesté que l'ordre avait mis en place un chancel séparant le chœur des Dominicains de celui de la paroisse dirigée par le clergé séculier dans la basilique (Lloyd 2004).

La représentation d'un frère dominicain ou de saint Dominique indiquant le livre, soit la règle de l'ordre, sur un pilier du chancel, appuierait l'idée de la prédication et de l'enseignement initié par les frères prêcheurs. Associé au pilier, ce fragment introduit l'idée de la stabilité et de l'enseignement révélé par la lumière émanant des inserts. A chaque rituel, la mise en lumière de la figure rappelle la mission principale confiée à l'ordre, l'affirmation de la Vérité du Christ contre l'hérésie.



*Cat. 3. 9. Monument funéraire du pape Boniface VIII.*



Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Vatican.

Localisation spécifique

**Typologie :** Chapelle sépulcrale (aujourd'hui lacunaire).

**Dénomination :** *Monument funéraire du pape Boniface VIII.*

**Lieu de conservation :** Nécropole papale de la basilique Saint-Pierre, Grottes Vaticanes (depuis 1605).

**Emplacement d'origine :** Contre-façade de l'ancienne Basilique Saint-Pierre, côté nord, à proximité de la *Porta Ravenniana*. Le monument fut déplacé en 1605, avant les travaux commandités par le pape Paul V

(1605-1621), dans les cryptes de la Basilique, les Grottes Vaticanes.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, mosaïque.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, inserts de mosaïque cosmatesque, mosaïque (toutes les mosaïques ont été reconstituées au XX<sup>e</sup> siècle), pâte de verre teintée dans la masse et dorée, dorure à la mixtion.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :**

SARCOPHAGE : 0, 87 m x 0, 53 m x 2,24 m.

Sujet

**Inscription :** « HOC OPUS FECIT ARNVLPHVS ARCHITETVS ».

**Identification :** Gisant du pape Boniface VIII (1294-1303) (Benedetto Caetani) ; Vierge à l'Enfant ; saint Pierre ; saint Paul ; acolytes.

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1296-1301. Dans une lettre du 29 septembre 1297, le pape Boniface VIII parle du monument comme étant déjà construit (Maccarrone 1983).

Sphère culturelle

**Dénomination :** Arnolfo di Cambio (sculpture et microarchitecture) et Jacopo Torriti (mosaïque) (Tomei 1990).

Données analytiques

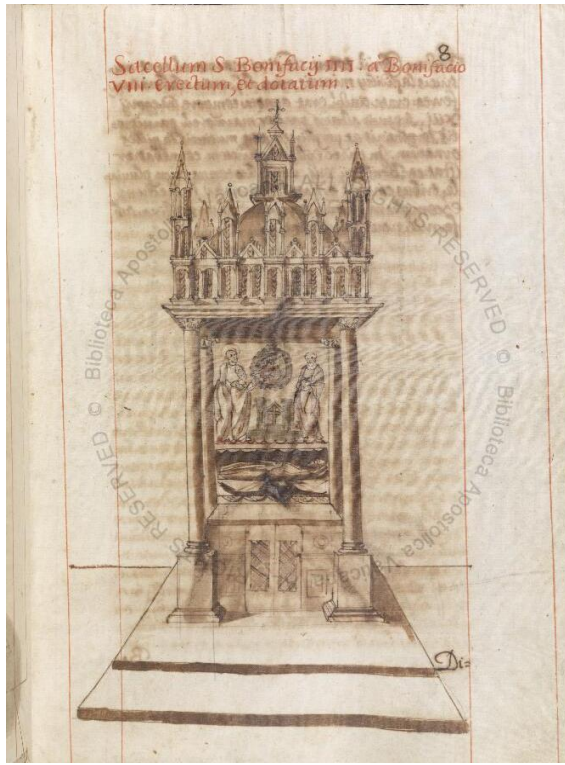
Bibliographie

Arch. Cap. A64, f°24v et f°25v, Vatican, BAV ; GRIMALDI f°7v, f°8r ; DUCHESNE 1892, p. 470 ; DE ROSSI 1906, p.197-198 ; VENTURI 1906, p. 109 ; MONTINI 1957, p. 243 ; ROMANINI 1969, p. 100 ; MACCARRONE 1983, p. 753-771, en particulier p. 757-760 ; BATTISTELLI, POMARICI, 1984, p. 329-330, cat. VII. 10 ; VII.10.1 ; VII.10.2 ; TOMEI 1990, p.127-130 ; GARDNER 1992, p. 57-62 ; p. 108-109 ; CARLI 1993, p. 175-176 ; PARAVICINI BAGLIANI 1994, p. 322-323 ; ROMANINI 1997, p. 45-62 ; D'ACHILLE 2000, p. 189-201 ; GANDOLFO 2000, p. 201-214 ; D'ACHILLE, POMARICI 2006. Pour un recensement exhaustif des références bibliographiques, voir p. 345-346

**Webographie :**

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/79607/Arnolfo%20di%20Cambio%2C%20Monumento%20funebre%20di%20papa%20Bonifacio%20VIII>

Réalisé entre 1296 et 1301, le *Monument funéraire du pape Boniface VIII*, aujourd'hui fragmentaire, prenait à l'origine la forme d'une microarchitecture dont l'apparence était proche de celle d'un ciborium. Commandité du vivant de Benedetto Caetani lors de son pontificat, la structure fut pensée puis réalisée par Arnolfo di Cambio, comme en témoigne une épigraphie (De Rossi 1891 ; Romanini 1969). En effet, dès son accession au siège pontifical, Boniface VIII songea à faire construire sa chapelle sépulcrale dans la basilique Saint-Pierre, où il avait été chanoine. La chapelle monumentale était, tant destinée à recueillir le corps du pontife après sa mort, que dédiée à Boniface IV (608-615) (Battistelli, Pomarici 1984). Seuls quelques fragments permettent d'imaginer l'ampleur du monument. Mais de nombreux témoignages contemporains et plus tardifs - en particulier les aquarelles de Domenico Tasselli da Lugo - (Arch. Cap. A64, f°24v et f°25v ; Grimaldi XVI<sup>e</sup> siècle) aident à comprendre la construction dans sa configuration originale.



La microarchitecture était composée d'un baldachin orné de mosaïques de type cosmatesque, dont les schémas des modules sont aujourd'hui perdus. Le baldachin reposait sur quatre colonnes monolithiques de marbre blanc, elles-mêmes supportées par des bases rectangulaires massives. L'ensemble était couvert d'une coupole octogonale, ornementée d'une série de gâbles et de pinacles incrustés de mosaïques cosmatesques.

Un haut soubassement dans lequel se trouvait une porte, donnait un accès libre à la chapelle. Nous n'avons que peu d'indications sur l'organisation interne de la chapelle située sous le monument. Mais il est attesté qu'un autel dédié à Boniface IV accompagné de ses ossements, furent placés à l'intérieur de la chapelle à la demande personnelle du pape Boniface VIII (D'Achille 2000).

Au niveau supérieur, le regardeur pouvait voir le gisant du pape Boniface VIII. Vêtu de ses vêtements pontificaux et coiffé du trirègne, il repose sereinement, allongé, et fermant les yeux paisiblement, sur un sarcophage recouvert de deux draps funéraires brodés aux armes de la famille Caetani. Fonctionnant comme un rappel, les armoiries Caetani, d'or, à une jumelle ondée d'azur, posée en bande en mosaïque, décoraient le bas de la cuve du sarcophage. Les cinq écus étaient bordés par un large contour de marbre blanc, et séparés par des espaces de forme trapézoïdale incrustés en alternance par des mosaïques cosmatesques.



Leur mise en place repose sur un agencement méthodique des modules accentué par les contrastes de couleurs. L'éclat des étoiles dorées combiné aux tesselles noires qui les entourent sur les deux modules, intensifient la perception de profondeur et de relief. Les triangles rouges, quant à eux, créent une dynamique visuelle qui aide le regard à balayer la surface du trapèze. La répétition et le rythme créés par l'usage de ces modules, octroient à l'ensemble un équilibre dans la composition et lui confèrent une richesse visuelle, offrant une texturation de la surface qui incite à la contemplation. Ces motifs étaient certainement répétés dans les parties hautes de la microarchitecture, et soulignaient les lignes architectoniques par le chatoiement des tesselles qui se mouvaient à la lumière.

Outre le sarcophage sur lequel repose le gisant du pape Boniface VIII, deux fragments architecturaux - où sont encore visibles les zones autrefois incrustées -, deux anges peuvent être rapprochés de ce sépulcre. G. Poggi et A. Venturi parlent d'anges ouvrant des rideaux (Poggi 1905-1906 ; Venturi 1906). Or, les deux figures ailées, d'abord associées au tombeau de Nicolas V (1447-1455), puis réattribuées au monument de Boniface VIII (Venturi 1906 ; Battistelli, Pomarici 1984), sont, en réalité, placées devant les rideaux. Sur un fond de mosaïques cosmatesques, de type 5. B., et dans un mouvement gracieux, ils indiquent d'une de leurs mains le ciel. En replaçant les deux anges dans le monument, c'est-à-dire en faisant correspondre le drapé du côté du genou plié, le geste prend tout son sens. Les anges placés de profil dans la profondeur du monument, leurs mosaïques fonctionnaient comme une faible lueur. Les sources lumineuses venant en particulier des ouvertures des entrecolonnements, permettaient l'activation des scintillements dans la pénombre, faisant émerger les anges de l'obscurité. Par l'association des rideaux sculptés ouverts, le mouvement des corps des anges acolytes et leur fond, le regardeur assistait à la *revelatio* du corps du Vicaire du Christ.



Tête tournée vers leur gauche, main pointée vers le haut, les anges indiquent au regardeur la scène se déroulant au-dessus du gisant. Car dans l'enfeu, une mosaïque représentait une vision céleste : une Vierge à l'Enfant dans un *clipeus*, entourée de saint Pierre présentant le pape Boniface VIII agenouillé devant elle, et de saint Paul. Le *clipeus*, les deux apôtres et Boniface VIII, baignaient dans un fond de tesselles dorées, traditionnellement utilisées pour évoquer une vision céleste et transcendante. La lumière inhérente aux tesselles d'or, permet de développer son efficacité matérielle dans la lumière.

Boniface VIII, agenouillé aux pieds de saint Pierre, est présenté à Marie par les apôtres qui agissent comme médiateurs entre l'autorité terrestre de l'Église et la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. En présentant le pape, ils soulignent leurs rôles de protecteur et de guide spirituel, en invoquant la Grâce de Marie, pour le représentant terrestre de l'Église, le Vicaire du Christ (Duffy 1992).

Entre le *clipeus* de la Vierge et les deux saints, il était possible de lire « MP » et « BY » faisant certainement référence au titre de Μητηρ βίου, c'est-à-dire « Mère de la Vie ». Ce titre, évoque sa fonction d'intercessrice entre le monde terrestre et le royaume céleste, et son rôle de source de vie éternelle (Duffy 1992). En étant sous l'autorité des apôtres, à genoux, aux pieds de saint Pierre, le pape s'inscrit dans la hiérarchie ecclésiastique et céleste, en se mettant en position d'humilité face à Pierre et la Vierge, illustrant ainsi sa subordination d'autorité à la médiation divine pour atteindre le Salut (Lowden 1997). L'usage des tesselles d'or sur une surface aussi étendue, permettait une réflexion de la lumière. Pour fonctionner, la matérialité du *medium* dépendait indubitablement d'une source lumineuse. La lumière captée dans la matière, lui permettait de performer dans la lumière,

produisant une sorte d'acte de création de la lumière par la lumière même (Schellewald 2016). Ainsi, le rayonnement de l'éclat produit par les tesselles agissait sur la mise en lumière du gisant, et évoquait la médiation divine et l'accession au Salut représentés au-dessus.

Le schéma iconographique développé ici reste traditionnel, mais peu conventionnel pour un pontife encore vivant. Paravicini Bagliani a souligné la signification politique relativement complexe du monument. La composition du monument, c'est-à-dire le gisant mis en relation avec la mosaïque, contribuait à rétablir la lignée dans la succession apostolique, interrompue par l'élection de Boniface VIII lui-même, successeur de Célestin V (1294) qui avait abdicé (Paravicini Bagliani 1994 ; Romanini 1997 ; Herde 2003). Par l'exaltation de son image, en se faisant inhumer *ad sanctos*, à proximité des ossements du pape Boniface IV, canonisé par Boniface VIII lui-même, et en se faisant représenter dans les pas de saint Pierre de son vivant, Boniface VIII a cherché à mettre en place une légitimation personnelle de son statut.

*Cat. 3. 10. Pape agenouillé.*



## Localisation

**Région :** Latium

**Commune :** Rome

Localisation spécifique

**Typologie :** Sculpture en haut-relief.

**Dénomination :** *Pape agenouillé*.

**Lieu de conservation :** Chapelle du Crucifix, bras nord du transept, archibasilique Saint-Jean-de-Latran. (Numéro d'inventaire du *catalogo nazionale* 0900153377).

**Emplacement d'origine :** Ancienne *loggia* des bénédictions du Palais des Papes du Latran (*Loggia delle benedizioni*), détruite en 1586 en vue de sa réédification sous le pontificat du pape Sixte V.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Haut-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, remploi, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :**

Figure : Hauteur : 1, 45 m (sans la pointe de la tiare). Largeur : 0, 70 m. Profondeur : 0, 31 m.

Plaque : Hauteur : 1, 57 m. Largeur : 0, 62 m.

Socle : Hauteur : 0, 61 m. Largeur : 0, 30 m.

Profondeur : 0, 24 m côté extérieur contre 0, 10 m pour le côté intérieur.

## Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Pape agenouillé en prière, identifié comme le pontife Boniface VIII.

## Datation

Datation générique

**Siècle :**

Figure : XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles.

Plaque : XIII<sup>e</sup> -XIV<sup>e</sup> siècles.

Socle : XIV<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> siècles.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :**

Figure : : Entre le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

Plaque : Entre le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

Socle : : Entre le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** /

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Atelier latin/romain. L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée pour aucun des trois éléments. La figure peut être rapprochée d'Arnolfo di Cambio lui-même ou du cercle proche du maître, par son appartenance au décor de l'ancienne *loggia* des bénédictions du Palais des Papes du Latran, la conception de la *loggia* ayant aussi été attribuée à Arnolfo di Cambio (Righetti Tosti-Croce 1984 ; Maddalo 1999 ; Gigliozzi 2003). La conclusion permise par les comptes attribue la *loggia* à Cassetta, maître d'œuvre de Boniface VIII. L'hypothèse concernant Di Cambio comporte donc trop d'inconnues pour être validée, mais reste dans le champ des possibles.

Les similitudes avec les sculptures de Giovanni Cosmati en font une possible attribution (Claussen 1987).

## Bibliographie

BALDESCHI, CRESCIMBENI 1723, p. 173-174 ; Vat.lat.9846 f°83v, 1763-1765, [en ligne], [https://digi.vatlib.it/search?k\\_f=0&k\\_v=Vat.lat.9846](https://digi.vatlib.it/search?k_f=0&k_v=Vat.lat.9846) ; ROHAULT DE FLEURY 1877, pl. XXVII et p. 14 ; CAETANI 1886, p. 14 ; DUCHESNE 1892, p. II, p. 467-468, p. 472-473, p. 507-508, p. 530 ; LADNER 1934, p. 35-69 ; MONTINI 1957, p. 243, p. 264 ; LADNER 1970,

p. 314-321 ; CLAUSSEN, 1987, p. 231-232 ; LE POGAM 2005, [en ligne], <https://books.openedition.org/efr/172?lang=fr#bodyftn96> ; CLAUSSEN 2008, p. 249-250.

### Données analytiques

Représentant un pape agenouillé en haut-relief, ce fragment de sculpture devait appartenir à un plus grand ensemble. La figure du pape orientée vers la gauche joint ses mains en prière. Le corps statique est représenté de profil, la tête légèrement penchée vers l'arrière est tournée de trois-quarts vers l'auditoire. Son visage charnu est marqué par des rides autour de la bouche et des yeux. Le regard du pontife est soutenu par la présence de pupilles percées, remplies de pâte de verre noire comme en témoigne l'œil droit partiellement conservé. Un soin tout particulier a été apporté à la représentation de la paramentique. Son habit cérémoniel - constitué d'une dalmatique, d'une aube, et d'un *pallium* décoré de croix sur son ensemble – ainsi que les gants et chaussures à plateaux, sont parés en de nombreux endroits de riches broderies et de différentes pierres précieuses sculptées.

La sculpture à l'origine peinte, révèle encore quelques traces de polychromie sur l'épaule et le dos du pape, où un motif de fleurons s'alterne dans un quadrillage. La haute tiare, mesurant initialement 30 cm (Claussen 2008), est composée d'un large diadème garni de pierres et de perles (symbolisant le pouvoir spirituel), sur lequel est placé une couronne fleuronnée couverte de pierres précieuses (pouvoir temporel). La tiare à trois étages, somptueusement décorée ici, souligne le pouvoir du pape l'élevant au-dessus de tous souverains (Ladner, 1934 et 1970). Le sommet du cône, aujourd'hui cassé, devait être surmonté d'une pierre précieuse, un rubis feint (Ladner 1970). Un dessin de Seroux d'Agicourt, daté de 1790, reproduit la figure du *Pontife agenouillé*, avec une tiare présentant en son sommet le pommeau aujourd'hui disparu (manuscrit Vat. Lat. 9846).



Déplacée en 1880 dans le bras nord du transept de l'archibasilique Saint-Jean-de-Latran dans la Chapelle du Crucifix (Ladner 1970), la figure en marbre est placée sur un fond incrusté de mosaïques de type cosmatesque relativement bien conservé. Le contexte initial de ce fragment, aujourd'hui perdu, laisse penser à une recomposition des éléments, contrairement à ce qui a été avancé par Ladner (Ladner 1970). Un premier morceau, d'une dizaine de centimètres de large sur lequel ont été sculptés une chaussure cérémonielle et un morceau de la robe en marbre, a été rattaché sur la droite de la sculpture. La différence de couleur entre le marbre blanc du corps du pape et celui du fragment ajouté de la robe et la chaussure, qui a jauni, est due au nettoyage et à la conservation. Selon Peter Cornelius Claussen les deux fragments - le corps du pape et le pied - proviendraient de deux contextes différents, et auraient été assemblés pour n'en faire qu'un (Claussen 2008).

L'idée d'un assemblage d'œuvres distinctes est renforcée par trois autres éléments. Premièrement, le socle de la sculpture est formé par deux petits piliers d'angle prenant la forme d'un « L », richement décorés de mosaïques de type cosmatesque qui n'ont pas les mêmes registres ornementaux. De dimensions égales, les pieds-droits présentent le même système de cadre à moulurations toriques dans lesquelles sont inscrites deux lancettes brisées. Mais les modules des mosaïques, mis en place à l'intérieur de ces lancettes et dans leurs écoinçons sont différents entre les deux piliers. La face extérieure est décorée sur le pilier droit mais reste nue sur le pilier gauche. En revanche, les faces internes plus étroites, montrent sur les deux piliers une frise présentant le même système décoratif. Les systèmes décoratifs employés sur les pieds-droits semblent indiquer une appartenance très étroite avec les productions arnolfiennes et du cercle de Pietro d'Oderisio.

Deuxièmement, le système décoratif des pieds-droits ne correspond pas à celui de la paroi frontale sur lequel est présenté le pape en prière. La mise en place de la décoration cosmatesque qui s'étend sur l'ensemble du fond et même au-delà de la plaque, insiste sur le fait que ce fragment de paroi devait appartenir à un complexe de plus grande envergure. Les motifs circulaires rayonnants combinés aux armoiries sont séparés par des bandes hexagonales, formant de grandes étoiles, incrustées de petites étoiles dorées à six branches de forme losangique. Elles sont séparées par des triangles rouges dont les branches sont cernées par des triangles noirs. Chaque hexagone est lui-même entouré d'une étoile composée de deux triangles isocèles s'interpénétrant avec en leur centre les armoiries. Les dimensions des grandes étoiles - de sommet à sommet - sont d'environ un mètre. Le motif circulaire rayonnant apporte un dynamisme essentiel à l'ensemble. Les cercles concentriques induisent un mouvement. Cette synergie est d'autant plus marquée par la profondeur créée par le contraste entre le blanc, le bleu, le noir, le rouge et le doré. La teinte saturée du bleu lui permet de ressortir de l'espace, contrairement au rouge qui creuse le volume.



Troisièmement, le problème vient de l'identification du pape représenté à genoux. Le fond associé à la figure met en scène les armoiries du pape Boniface IX (1389-1404). L'emblème de gueules à la bordure échiquetée d'argent et d'azur, ne correspond pas aux différentes identifications du pape représenté. G. Rohault de Fleury identifiait en 1877 ce personnage agenouillé comme étant le pape Nicolas IV (1288-1292). La notice très succincte de la planche XXVII où est dessinée cette sculpture ne fait pas état du fond incrusté de mosaïques. Seule la figure de profil est dessinée à mi-corps. L'auteur de la monographie du Latran relie en premier lieu ce fragment au tombeau du pontife, sans donner plus de détails sur son identification. Puis il met en corrélation le fragment avec la représentation de Nicolas IV dans la mosaïque de l'abside, où il est présenté aux pieds de la Vierge avec une grande humilité, tant dans sa posture que ses dimensions (Rohault de Fleury, 1877). Malgré les similitudes, le pape Nicolas IV dans la mosaïque est barbu et a une tiare très différente de celle de la sculpture.

Un document tend à prouver l'identification du pape comme étant Boniface VIII (Ladner 1970 ; Claussen 2008). Trois chanoines du Latran attestent qu'en 1631 une statue du pape Boniface VIII agenouillé était placée sous les statues des apôtres Pierre et Paul dans la chapelle Saint-Thomas à la demande de Fluvio Orsini (Ladner 1970) et provenait de l'ancienne *Loggia delle benedizioni* du

Palais des Papes. Elle fut préservée par le chapitre du Latran en hommage au pape Boniface VIII qui avait rétabli les chanoines séculiers à la cathédrale Saint-Jean-de-Latran (Ladner 1934). Cristoforo Caetani, mort en 1642, mentionne la sculpture qui se trouvait alors dans le cloître dans la chapelle Saint-Thomas en ces termes « che Bonifacio fece scolpire alla sua somiglianza » (Caetani 1886 ; Le Pogam 2005).

Certains historiens ont identifié Boniface VIII par l'examen de la tiare à triple couronne. L'ajout de couronnes supplémentaires à la tiare - symbolisant le droit de regard du pontife sur l'autorité civile - a été attribué à Boniface VIII en 1301. Toutefois, aucun document n'atteste clairement que cette modification soit du fait et de l'autorité du pape Boniface VIII et de nombreuses querelles existent autour de la question. De plus la troisième couronne de la tiare aurait été ajoutée en 1342 par le pape Benoît XII peu de temps avant sa mort. Néanmoins, d'un point de vue iconographique, nous remarquons que certaines représentations montrent le pape Boniface VIII avec une tiare à deux ou trois couronnes (Arnolfo di Cambio, *Monument du pape Boniface VIII*, Florence, Museo dell'Opera del Duomo ; Arnolfo di Cambio, *Sépulcre du pape Boniface VIII*, Vatican, Grottes Vaticanes ; Manno di Bandino, *Pape Boniface VIII bénissant*, Bologne, Museo Civico Medievale. Dans cette dernière, les traces et trous laissés sur deux rangées dans la tiare du pape indiquent un assemblage d'éléments ornant la tiare, aujourd'hui disparus. L'emplacement des trous tout autour de la tiare sur deux rangées semblent correspondre aux points d'ancrage des couronnes) et d'autres avec une couronne unique (l'exemple de la fresque de Giotto, *Boniface VIII institue le jubilé*, est le plus représentatif, même si les miniatures des *Chroniques de Giovanni Villani*, manuscrit Chigi L VIII 296 conservé à la Bibliothèque Vaticane, où les folios 78v, 154v, 157r, 175v, 176r, et quelques autres montrent le pape Boniface VIII avec une tiare à une couronne). Au regard des discordances autour du nombre de couronnes sur la tiare du pape Boniface VIII, il serait bien imprudent de confirmer l'identification à partir de cet élément.

Extraite de son contexte spatial depuis plusieurs siècles, il est difficile d'identifier et de comprendre l'agencement originel de la sculpture dans l'ensemble monumental auquel elle appartenait. L'installation actuelle accentue les formes disproportionnées de la figure humaine. Les plis du vêtement aux courbes douces, soulignent un remarquable contraste avec la rigidité du haut du corps. Cette différence donne l'impression que le sculpteur s'est plus attardé sur l'aspect plastique que le rendu naturaliste. Les traits particulièrement marqués, la tiare courbée ainsi que la matière laissée brute sur les parties éloignées de l'observateur, tendent à montrer que cette sculpture était faite pour être vue d'en bas et sur la droite.

Les statues de Pierre et de Paul qui étaient installées dans le même ensemble et qui proviendraient du même atelier (Claussen 2008), auraient un rôle à jouer dans la posture du pape. Le pape, regarde vers le haut, en direction des deux apôtres. La position agenouillée, mains jointes en priant, n'est pas ici,

celle d'un donateur mais est un signe d'humilité et de soumission inspiré par la pénitence et la dévotion envers les deux figures apostoliques intercessrices.

Bien que nous ayons quelques indices pour comprendre la figure du pape, l'exercice est beaucoup plus compliqué, voire impossible pour le fond de mosaïques de type cosmatesque. Nous savons grâce aux sources documentaires que le fond n'apparaissait pas dans les emplacements précédents. Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la statue, et uniquement la figure, était conservée dans la chapelle Saint-Thomas sur la façade Est, aux côtés des statues des apôtres Pierre et Paul (Claussen 2008). Lorsque Borromini entreprit la mise en place du nouveau porche, les trois figures ont été déplacées dans le portique absidial (Crescimbeni, Baldeschi 1723). À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Seroux d'Agincourt redessine le pontife agenouillé sans le socle ni le fond aujourd'hui attribué. La plaque servant de fond à la sculpture montre un système décoratif peu commun. Les étoiles principales, qui encadrent les armoiries du pape Boniface IX créent un espace vide inhabituel dans la mise en place des fonds cosmatesques. L'envergure du motif, qui semble se répéter derrière la figure agenouillée, laisse imaginer l'ampleur du complexe d'où a été extraite cette plaque. La composition de ce fond est, à ce jour, le seul exemplaire connu. Il est fort probable que ce fond provienne du monument funéraire du pape Boniface IX qui fut détruit en 1507 lors de la réfection de la Basilique Saint-Pierre. Dans la *Vita de Platina*, il est affirmé que le monument était décoré de mosaïques « vermiculato opere distinctum ». Le pape, lui, était représenté en gisant, sur son lit funéraire (Duchesne 1892 ; Montini 1953). Cette plaque, par sa taille, correspondrait parfaitement à l'une des plaques de fond d'un baldaquin, ou bien à une plaque de soubassement.

*Cat. 3. 11. Tabernacle de San Clemente al Laterano.*



## Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tabernacle.

**Dénomination :** Tabernacle cosmatesque de San Clemente al Laterano.

**Lieu de conservation :** À droite de l'arc triomphal, juste avant l'abside, à environ 3 m au-dessus du niveau de la nef dans l'église San Clemente al Laterano (n° cat. ICCD : 1200757815).

**Emplacement d'origine :** Le tabernacle n'a jamais été déplacé depuis son installation en 1299. Il se trouve à droite de l'arc triomphal, juste avant l'abside, à environ 3 m au-dessus du niveau de la nef dans l'église San Clemente al Laterano (Claussen 2008).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, peinture.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** ensemble avec le baldaquin : environ 2,30 m x 0,98 m x 0,27 m (Claussen 2008).

## Sujet

**Inscriptions :** EX ANNIS DOMI DILAPSIS MILLE DUECENTIS/ NONAGINTA NOVE IACOB COLLEGA MINORUM/ HUIUS BASILICE TITULI PARS CARDINIS ALTI/ HOC IUSSIT FIERI QUE PLAUSIT CARDO NEPOTE/ PAPA BONIFACIUS OCTAVUS ANAGNIA PROLEM.

**Identification :** *Vierge à l'Enfant ; saint Clément ; saint évêque ; donateur ; Agnus Dei.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1299.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'attribution du tabernacle cosmatesque de San Clemente al Laterano reste discutée. Filippini l'a rattaché aux derniers maîtres cosmatesques, Giovanni et Deodato (Filippini 1908). Boyle propose au contraire d'y voir une conception d'Arnolfo di Cambio, exécutée par son atelier, en rapprochant la statue du pape du modèle du Vatican (Boyle 1960). Ladner nuance cette hypothèse en confirmant la participation d'artisans cosmatesques (Ladner 1970). D'Achille (D'Achille 1991) replace enfin l'œuvre dans une typologie romaine largement diffusée dès le XII<sup>e</sup> siècle, tout en confirmant son ancrage cosmatesque.

## Bibliographie

FILIPPINI 1908, p. 83-84 ; BOYLE 1960, p. 25, p. 40, p. 55-58 ; LADNER 1970, p. 141 ; D'ACHILLE 1991, p. 234 ; CLAUSSEN 2008, p. 344-347.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200757815-0>

Érigé en 1299, le tabernacle cosmatesque de la basilique San Clemente al Laterano se distingue par la richesse de sa composition et la subtilité de son programme iconographique. Il se compose de deux consoles de soutien sur lesquelles repose une tablette de marbre, surmontée de deux colonnes torsadées ornées d'incrustations de mosaïques cosmatesques. Les chapiteaux adoptent un modèle corinthien dont la couronne de feuilles monte jusqu'à l'abaque, tandis que les volutes sont réduites à de simples boutons. Les colonnes encadrent une ouverture centrale abritant le compartiment destiné à la conservation des saintes huiles et de l'Eucharistie, conformément aux prescriptions du concile du Latran de 1215, qui imposait de préserver ces éléments sous clé dans des armoires sécurisées (Boyle 1960). Les parois encadrant l'ouverture sont entièrement recouvertes d'incrustations de modules étoilés, dorées, rouges et noires, soulignées par un encadrement sculpté de feuillages stylisés, qui capte la lumière et renforce la sacralité de l'ensemble.

L'inscription placée au-dessus de l'édicule documente la donation de l'œuvre. Cette dédicace indique que le tabernacle fut commandité par le cardinal Giacomo Caetani Tommasini, neveu du pape Boniface VIII et titulaire du titre cardinalice de San Clemente entre 1295 et sa mort en 1300. Ce lien familial et institutionnel éclaire le programme iconographique et la place du commanditaire dans l'œuvre (Claussen 2008).

La partie supérieure du tabernacle présente un fronton triangulaire modérément incliné, surmonté d'une fleur de lys et orné d'un tympan trilobé. Le fond du tympan est décoré d'une mosaïque bleu profond constellée de motifs stellaires dorés, créant un effet de sphères célestes qui suggère la Jérusalem céleste et inscrit l'œuvre dans une dimension cosmologique et eschatologique. Sur le fronton couronnant l'édicule, un médaillon central en relief représentant l'*Agneau de Dieu* renvoie directement à la fonction eucharistique du meuble et établit un lien théologique entre la matière, la liturgie et le Salut. Ainsi, la fonction même du tabernacle détermine la cohérence de son programme iconographique : l'*Agnus Dei* inscrit l'ensemble dans une logique eucharistique, reliant la scène mariale et la présentation du donateur au mystère du Salut. Deux médaillons circulaires supplémentaires, disposés de part et d'autre de l'ouverture, adoptent une forme de broches convexes incrustées de mosaïque dorée, évoquant des cabochons sertis dans un reliquaire. Cette association entre marbre, mosaïque, dorure et verre participe d'une esthétique polymatérielle, où les effets de surface activent les sens et favorisent une expérience dévotionnelle immersive.

Au centre du tympan, la Vierge se tient debout, hiératique, son nimbe doré débordant légèrement du sommet de l'arc trilobé, affirmant son rôle d'intercessrice entre le fidèle et le divin. Elle est flanquée de deux figures de saints de plus petite échelle, qui se tournent vers elle tout en désignant le donateur agenouillé à sa droite. La figure placée à droite de la Vierge — du même côté que le donateur — a été identifiée par Boyle comme saint Jacques, sur la base de plusieurs indices :

une longue chevelure, un rouleau d'écriture, une tunique d'inspiration antique et surtout le lien direct avec le prénom du commanditaire, Giacomo Caetani Tommasini, dont il serait le saint patron (Boyle 1960). De l'autre côté, la figure pontificale est caractérisée par une tiare haute et effilée. Elle pose sa main sur l'épaule du donateur et semble l'introduire auprès de la Vierge Marie. Si la logique narrative invitait à reconnaître ici saint Clément, titulaire de la basilique, Ladner et Boyle ont proposé d'y voir un portrait déguisé de Boniface VIII, parent du commanditaire, en raison des traits distinctifs : crâne anguleux, grands yeux arrondis et menton massif, proches de la statue de Boniface VIII réalisée par Arnolfo di Cambio conservée au Vatican (Boyle 1960 ; Ladner 1970).

Cette lecture confère à l'ensemble une dimension politique : le tabernacle inscrit la mémoire de Boniface VIII et de la lignée des Caetani dans l'espace liturgique de la basilique. L'association de la figure pontificale à celle du donateur souligne l'unité de la famille et de l'institution pontificale, inscrivant le geste de Giacomo Caetani Tommasini dans une logique de représentation dynastique. L'usage des mosaïques cosmatesques, issues d'une tradition romaine associée au prestige des grandes familles et à l'autorité pontificale, renforce encore cette affirmation. La matière elle-même devient vecteur de pouvoir et de mémoire. Par leur éclat et leur brillance, ces incrustations produisaient un effet sensoriel et symbolique qui articulait la mémoire des Caetani avec la sacralité de la Vierge et l'autorité papale, projetant l'image de la famille dans une dimension à la fois liturgique, dynastique et cosmique.

La dimension polymatérielle du tabernacle joue un rôle central dans son efficacité visuelle et spirituelle. Le marbre blanc, travaillé avec une grande finesse, dialogue avec les tesselles dorées et les pierres colorées, créant un contraste vibrant entre opacité et translucidité. L'éclat du verre, l'or des incrustations et la blancheur du marbre orchestrent une scénographie lumineuse où la matière devient médiatrice du sacré. Le bleu profond du fond mosaïqué, ponctué de motifs stellaires, confère à la niche un caractère cosmologique et conduit le regard vers la figure de la Vierge, tandis que les médaillons dorés, semblables à des gemmes, intensifient la perception de la préciosité et invitent à une contemplation quasi tactile. Dans le contexte liturgique, la hauteur du tabernacle — placé à près de trois mètres au-dessus du sol — répondait autant à des impératifs de sécurité qu'à une stratégie de visibilité, guidant le regard des fidèles depuis la nef centrale vers l'espace sacré le plus sacré, le chœur.

Ce tabernacle reflète par conséquent un admirable équilibre entre fonction, matière et image. Par la richesse de ses matériaux, la concision de son programme iconographique et l'éclat de ses surfaces, il ne se limite pas à la protection de l'Eucharistie. Il construisait un dispositif sensoriel destiné à activer la mémoire, stimuler la vision et favoriser une expérience spirituelle profonde. À travers ce dialogue entre marbre, mosaïque, lumière et figure, la microarchitecture dépassait la fonction liturgique. L'agencement des matériaux, l'éclat des incrustations et la densité du programme

iconographique unissent dévotion mariale, affirmation pontificale et mémoire dynastique, tout en célébrant la matérialité comme vecteur de pouvoir et de sacralité.

*Cat. 3. 12. Tombe du cardinal Conte Casati.*



## Localisation

**Région :** Latium.  
**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire (fragmentaire).

**Dénomination :** Fragment du monument funéraire du cardinal Casati de Milan.

**Lieu de conservation :** Bas-côté Nord, à proximité du transept, à droite de la chapelle Saint-Jean de l'archibasilique Saint-Jean-de-Latran (n° cat. ICCD : /).

**Emplacement d'origine :** Bas-côté Nord de l'archibasilique Saint-Jean-de-Latran (Casati 1786).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage et incrustation.

**Sous-techniques :** Haut-relief, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

### Dimensions :

Panneau central : 1, 18 m × 0, 78 m.

Panneaux latéraux : env. 1, 10 m × 0, 60 m.

## Sujet

**Inscriptions :** DE MEDIOLANO COMES  
HOC REQUIESCIS IN ANTRO ·  
PRESBITER ET CARDO VENIAT TIBI  
SPLENDOR AB ALTO · LOMBARDIS  
CARUS IPSORUM GENTE CREATVS  
DE PATRIA CLARVS DE MAGNO  
SANGVINE NATVS · TV SAPIENS  
PECTVS IVRIS VEXILLA FEREBAS  
SIMPLEX ET RECTVS FAVSTV POMPA  
CAREBAS · PAVPERIBVS LARGVS AD  
PRAVA PER OMNIA TARDVS · CONSILIO  
MAGNVS MITIS DEVOTVS VT AGNVS ·  
MUNERIS ACCEPTOR RARVS TV  
IVSTVS OBIISTI · NEMINIS ILLECTOR  
CVR SIC CITO MORTE RVISTI.

*FECIT FIERI HANC CAPELLAM CUM  
ALTARI ET MONIBUS.*

*HINC MEDIOLANUM ROMANAQUE  
CURIA PLORET : NE FLEAT IN VANUM,  
PRO TE ROGO QUILIBET ORET.*

**Identification :** *saint Jean-Baptiste, le Christ et le donateur agenouillé présentant une maquette d'autel.*

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** La datation du monument demeure complexe en raison de son caractère fragmentaire, mais plusieurs indices permettent de préciser la chronologie. Commandé par le cardinal Conte Casati en 1287, peu avant sa mort, l'ensemble devait être financé par 600 florins d'or et exécuté sous la responsabilité de son exécuteur testamentaire, Giacomo Colonna (Claussen 2008). Toutefois, les tensions opposant Colonna au pape Boniface VIII entre 1296 et 1304 ont probablement retardé la réalisation du projet. L'étude stylistique des fragments conservés, notamment des mosaïques cosmatesques et de leur module, rattache le monument aux dernières générations d'ateliers *cosmati*, encore actifs à Rome autour de 1300. La plupart des chercheurs situent l'exécution du programme entre 1300 et 1310, après l'apaisement des tensions politiques, à un moment où les traditions décoratives cosmatesques étaient encore pleinement actives à Rome (Claussen 2008).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Le monument est probablement issu d'un atelier romain lié aux

Cosmatis, peut-être Deodato di Cosma, actif autour de 1300.

#### Bibliographie

ASPi, Fondo Casati Rollieri, Misc. Culturale, Antonio Casati, « Diverse relazioni di viaggi », *Notizie generali della città di Roma*, 1789, f°13v ; PERINI 1899 ; GARDNER 1992 ; CLAUSSEN, 2008 ; MORVAN 2021, [en ligne], <https://books.openedition.org/efr/7717>

#### Données analytiques

Situé dans le bas-côté nord de la basilique Saint-Jean-de-Latran, à proximité du transept et de la chapelle Saint-Jean, le monument funéraire du cardinal Conte de Milan (mort en 1287) est inséré dans une niche aménagée lors des travaux dirigés par Borromini sous le pontificat d'Alexandre VII (1655–1667). Cette architecture baroque, légèrement en retrait du mur et rythmée de pilastres en forme d'hermès, fut spécialement conçue pour accueillir trois fragments médiévaux réemployés, dont l'agencement d'origine demeure inconnu. Le dispositif scénographique encadre ces spolia dans une mise en valeur muséale, soulignant leur qualité décorative et matérielle (Claussen 2008).

Le monument actuel remploie des éléments d'une sépulture commandée par Giacomo Colonna, exécuteur testamentaire du cardinal Conte. Celui-ci, promu cardinal en 1281, avait désigné le Latran comme lieu d'inhumation dans un codicille rédigé en juin 1287. L'inscription en lettres capitales, encore lisible sur les trois faces du bloc de marbre, en témoigne : *FECIT FIERI HANC CAPELLAM CUM ALTARI ET MONIBUS* (Gardner 1992). Il est peu vraisemblable que Giacomo Colonna ait pu mener à bien cette commande durant cette période, ce que confirment également les analyses stylistiques, qui situent la réalisation des fragments conservés après 1304 (Claussen 2008).

Le sarcophage originel, mentionné par Panvinio, était placé entre deux autels anonymes dans ce même bas-côté (Perini 1899). Aucun indice ne permet d'attester la présence d'un gisant sculpté, comme il est pourtant fréquent dans les sépultures aristocratiques du Latium entre les XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles. L'absence de toute trace matérielle d'un gisant laisse penser qu'un tel dispositif n'a probablement jamais existé. De plus, l'état actuel du monument, largement remanié par rapport à sa configuration d'origine, ainsi que le manque de sources documentaires, ne permettent d'envisager aucune reconstitution fiable (Claussen 2008). Un médaillon en marbre figurant un *Christ Pantocrator*, conservé dans le cloître nord, est également associé au monument d'origine. Julian Gardner confirme ce lien tout en doutant de la qualité d'exécution, mais Claussen nuance : la frontalité rigide, la lisibilité immédiate et la pureté du dessin traduisent sans doute des choix délibérés,

privilégiant la clarté théologique propre à la typologie pantocratorienne (Gardner 1992 ; Claussen 2008).

Inserés dans les arcades du cadre baroque, les trois panneaux en marbre composent un ensemble fragmentaire mais cohérent. Les deux panneaux latéraux prennent la forme de baies gothiques à deux lancettes trilobées, surmontées d'un oculus, et présentent un remplage varié — quadrilobe à gauche, rosace à droite — entièrement recouvert de mosaïques cosmatesques. La rigueur géométrique des compositions, l'éclat des matériaux et la brillance des tesselles dorées, produisent des effets lumineux changeants qui animent la surface et transforment l'espace liturgique en champ sensoriel actif. L'alternance entre les marbres polis et les verres opaques saturés de pigments crée des contrastes chromatiques puissants et des variations d'éclat, engageant une expérience immersive fondée sur la lumière, la couleur et la répétition des modules.

Ces mosaïques dialoguent avec les figures sculptées. Elles en renforcent la lisibilité, encadrent leur présence et fonctionnent comme un fond actif. Le champ polychrome et doré agit comme un arrière-plan céleste qui magnifie l'aura des figures sacrées. La mosaïque cosmatesque y assume une fonction de langage. En portant le sacré et en le rendant visible, la surface signifie un espace liturgique qui engage le regard et oriente la mémoire comme la prière.

Cette logique rejoint les conceptions médiévales de la vision, qui envisagent l'image non comme un objet à analyser mais comme un seuil symbolique ouvrant sur le divin. La performativité visuelle des mosaïques opère non seulement par leur éclat, mais aussi par leur pouvoir à canaliser la lumière, à structurer le regard et à soutenir la prière. En cela, elles participent pleinement à la dimension dévotionnelle du dispositif, intégrant le spectateur à un environnement sensoriel où la lumière réfléchie devient un opérateur spirituel.

Le panneau central, légèrement plus grand, est encastré dans une niche semi-circulaire et représente saint Jean-Baptiste présentant au Christ un donateur agenouillé, certainement le cardinal Casati, qui lui tend une maquette d'autel. Le bras droit du Christ, aujourd'hui mutilé, s'étendait à l'origine pour la recevoir (Claussen 2008). La scène se détache sur un fond étoilé, qui en renforce la lisibilité. Aucune profondeur feinte ni mouvement narratif : la frontalité des corps et la clarté du geste confèrent à l'ensemble sa solennité. Les auréoles sculptées du Christ et de Jean-Baptiste, légèrement en saillie, débordent visuellement la corniche inférieure du cul-de-four sans franchir ses limites structurelles, créant une tension calculée entre cadre et image. Cette superposition volontaire distingue l'espace architectural du monde représenté, tout en donnant à la scène une forte valeur de présence. Dans ce dispositif, l'efficacité visuelle naît moins de l'imitation que de l'intensité du signe : voir devient un acte rituel, qui relie la mémoire et la médiation spirituelle.

L'interprétation d'ensemble reste incertaine, et le lien entre les trois panneaux et un autel complet demeure hypothétique. Le relief central pourrait avoir été intégré par Borromini comme indice visuel d'une architecture liturgique disparue, mais cette fonction n'est pas démontrée. Certains chercheurs envisagent une intégration originelle de la tombe et de l'autel, tandis que d'autres, s'appuyant sur le silence de Panvinio concernant les autels voisins, privilégient l'hypothèse d'une séparation des éléments dès le XVI<sup>e</sup> siècle (Perini 1899 ; Claussen 2008).

Dans ce contexte, la position du monument au sein de l'espace liturgique prenait une importance particulière. Lorsqu'une sépulture était placée devant l'autel majeur ou au centre du chœur, elle bénéficiait d'une visibilité exceptionnelle, garante de la continuité des rites commémoratifs. Si les legs financiers, destinés à financer des messes de suffrage dans plusieurs églises, constituaient la pratique la plus répandue pour réduire le temps passé au purgatoire, la localisation de la tombe n'était pas le seul facteur déterminant. Le monument lui-même participait activement au processus mémoriel et spirituel. Les prières spontanées, encouragées par la simple présence matérielle de la sépulture, étaient recherchées pour renforcer le salut de l'âme. Cette fonction était souvent amplifiée par les épitaphes, qui invitaient explicitement les fidèles à prier pour le défunt (Morvan 2021).



*Cat. 3. 13. Monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta.*



## Localisation

**Région :** Latium.  
**Commune :** Rome.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire à baldaquin.  
**Dénomination :** *Monument funéraire du cardinal Matteo Acquasparta.*

**Lieu de conservation :** Le monument est aujourd'hui encore adossé au mur du transept gauche, dans le bras nord de Santa Maria in Aracoeli, à ce qui semble être son emplacement d'origine (Morvan 2008). Malgré les remaniements — rehaussement du transept et interventions postérieures — qui ont surtout touché la partie basse du tombeau et entraîné la disparition de l'inscription (Carloni 1983), l'édicule maintient sa relation spatiale au chœur, au passage vers le presbytère et au service liturgique, ce qui en préserve la lecture visuelle et dévotionnelle (n° cat. ICCD : 1200248959).

**Emplacement d'origine :** Le tombeau se trouvait très probablement dès l'origine adossé au mur du transept gauche dans le bras nord de Santa Maria in Aracoeli (Morvan 2008). Cette position dialoguait avec le service d'autel du transept. Face à l'officiant, l'édicule réglait une lecture liturgique et visuelle du monument, en orientant le regard vers la lunette et la figure du défunt (Morvan 2008). La proximité d'un passage vers le presbytère attestait une insertion directe dans la circulation rituelle. Les réaménagements du transept entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, puis son rehaussement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ont sans doute touché les parties basses mais ne semblent pas avoir modifié la forme générale de l'édicule (Carloni 1983).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, peinture.

**Sous-techniques :** Haut-relief, moyen-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille, fresque.

**Matériaux :** Marbre blanc, porphyre rouge, porphyre vert, verre.

**Dimensions :** Sans la hauteur : 3, 18 m x 0, 65 m.

## Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Gisant du cardinal ; Armoiries ; Christ bénissant ; Vierge à l'Enfant ; saint Matthieu, saint François ; Matteo d'Acquasparta.*

## Datation

**Datation générique**

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

**Précision de datation**

**Fragmentation du siècle :** Premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** Le décès du cardinal en 1302 fixe le terminus *post quem*, tandis que l'activité de Pietro Cavallini à Rome jusqu'en 1308 fournit, pour la lunette peinte, le *terminus ante quem* (Matthiae 1972 ; Tomei 2000). Par analyses comparatives stylistiques et typologiques, le monument se rattache à la phase tardive de Giovanni di Cosma, au tournant du XIV<sup>e</sup> siècle (Gardner 1992 ; Morvan 2008). L'exécution se situe très probablement peu après la mort du cardinal, entre 1302 et 1308.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Rattachée par consensus à Giovanni di Cosma, la partie sculptée reprend la typologie et le décor de ses tombeaux signés (Stefanus Surdus, Guillaume Durand, Gonzalez Gudiel). Certains éléments figurés relèvent tout de même une probable intervention de l'atelier (Gardner 1992 ; Morvan 2008). La lunette peinte est attribuée, quant à elle, à Pietro Cavallini sur base stylistique et historique même si parfois

discutée en faveur de l'école de Cavallini ou d'assistants (Carloni 1983 ; Morvan 2008).

## Bibliographie

CARLONI 1983, p. 643-653 ; BOSKOVITS 1983, p. 297-330 ; ROMANO 1990, p. 159-171 ; GARDNER 1992, p. 82-85 ; D'ACHILLE 2000, p. 95 ; MORVAN 2008, p. 95-104 ; MORVAN 2021, p. 9-34.

## Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200248959A>

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/81424/Giovanni%20di%20Cosma%2C%20Ritratto%20funebre%20di%20Matteo%20d%27Acquasparta%2C%20Angeli%20reggicortina>

<https://iconoteca.arc.usi.ch/it/inventario/350>

## Données analytiques

*Le monument funéraire du cardinal Matteo d'Acquasparta* se dresse encore aujourd'hui à son emplacement d'origine, un fait rare pour un tombeau romain de la fin du XIII<sup>e</sup> et du tout début du XIV<sup>e</sup> siècle, car nombre de monuments funéraires romains de la même période ont été déplacés au fil des siècles et des modifications liturgiques (Morvan 2021). Cet ancrage liturgique et spatial influe directement sur la lecture de l'édicule. Placé en vis-à-vis de l'autel du transept, le monument organisait un face-à-face entre l'officiant et le tombeau et activait le dialogue visuel entre image et rituel (Morvan 2008). Le choix de Santa Maria in Aracoeli, première grande église franciscaine de Rome, apparaît pleinement cohérent avec l'appartenance du cardinal à l'ordre des Mineurs et avec l'attrait des églises mendiantes comme lieux de sépulture. La présence de Matteo d'Acquasparta à Aracoeli en 1294 lors de la prise d'habit de Louis d'Anjou renforce encore ce lien. Dans le climat politique des premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, l'édification d'un tombeau cardinalice dans le transept manifestait aussi la puissance pontificale en vis-à-vis des sépultures sénatoriales présentes dans l'église (Pace 2000 ; Morvan 2008).

La microarchitecture se compose d'un socle et d'un gradin à bord mouluré portant deux colonnes corinthiennes. Celles-ci soutiennent deux consoles ornées d'une feuille d'acanthé en façade, portant deux petits pilastres sans pinacles. Entre les colonnes, un soubassement mouluré présente des réserves autrefois ornées d'un réseau de cercles entrelacés en mosaïques cosmatesques aujourd'hui perdues. Seules deux incrustations rondes subsistent, et semblent être en porphyre rouge et vert. Sur cette base repose un bandeau armorié, encadré par les plis retombant du drap mortuaire, sur lequel se trouve le gisant du cardinal. En arrière-plan, un voile est tendu, bordé d'une frise à motifs stellaires

en tesselles dorées, rouges et noires, soulevé latéralement par deux anges en tunique longue. Au-dessus, une petite voûte en berceau brisé forme la couverture de l'édicule, qui s'ouvre frontalement par un arc brisé trilobé, constellé de mosaïques cosmatesques. À l'intérieur de l'édicule, sur le mur du fond, une lunette dont le décor peint à fresque, se divise en deux registres. Au sommet, un fond en « texture » de mosaïques cosmatesques sert d'écrin à un médaillon peint au *Christ bénissant*. En dessous, séparé par un arc en plein cintre dont le faux *intradós* pourpre marque la profondeur, est représentée une *Vierge en majesté*, entourée de saint Matthieu et de saint François, présentant lui-même le cardinal Matteo d'Acquasparta.

Comme dans la plupart des monuments funéraires étudiés, la matière exerce une fonction agissante. Les colonnes, la pierre taillée, les incrustations cosmatesques dont les bordures étoilées en tesselles, la peinture de la lunette et le relief du gisant, composent un dispositif qui rend la présence du défunt perceptible. La brillance des modules, la densité des pierres, même si en partie perdues, et la douceur picturale des carnations dans la fresque soutiennent une expérience visuelle ordonnée. Le regard glisse de l'éclat modulé des mosaïques du monument, vers le *tondo* du Christ bénissant, en redescendant vers le centre pour s'attarder sur le gisant et la scène de présentation à la Vierge. L'inclinaison du gisant vers le fidèle installait aussi une proximité calculée. L'effet lumineux des tesselles, par touches, prolongeait la prière dans le temps du regard. Cette orchestration matérielle – taille, incrustation, polychromie, peinture – soutenait une théologie de l'image agissante, propre à la culture franciscaine romaine autour de 1300 (Gardner 1992 ; Morvan 2008). Cette dynamique matérielle et lumineuse orientait la prière, suscitait la compassion et renforçait l'idée de l'intercession mariale, selon une logique dévotionnelle où l'œuvre faisait agir la foi par des moyens sensoriels.

L'analyse typologique met en évidence la parenté de forme entre les tombeaux Durand, Gudiel et Acquasparta. Selon le même schéma d'édicule, le dévoilement par deux anges se précise : dans la tombe de Gudiel, puis dans celle d'Acquasparta, ils abaissent le voile à hauteur de poitrine, tandis que le gisant s'incline légèrement vers le fidèle. Ce langage corporel renforçait la visibilité de la scène et favorisait la prière des vivants dans une économie spirituelle où l'intercession se nourrissait d'une présence offerte à l'attention du fidèle. Le choix de la fresque à Aracoeli pour la scène de présentation du défunt à la Vierge — là où Durand et Gudiel ont reçu une mosaïque — marque un déplacement de médium au sein d'un programme pourtant très cohérent, associant pierre, incrustations et polychromie peinte (Morvan 2008). La peinture autorise un modelé volumétrique plus nuancé et moins couteux, une gestuelle plus nette (présentation par François) et un registre narratif qui renforcent l'intercession. Elle équilibre aussi l'éclat des bordures cosmatesques par une surface moins réfléchissante, permettant à l'œil de se reposer de l'ensemble des *stimuli* visuels qui encourageaient sans cesse l'émoi.

La relation aux modèles joue aussi un rôle déterminant. Le commanditaire – qu’il s’agisse du cardinal, de ses exécuteurs testamentaires ou de l’ordre franciscain – paraît avoir imposé comme référence le tombeau de Boniface VIII, tant par la proximité typologique que par l’association au service d’autel dans le transept (Morvan 2008). Dans la Rome de la fin du Duecento, Pietro di Oderisio et Arnolfo di Cambio fixèrent un canon du tombeau à baldaquin où les formes gothiques (arcs brisés, gâbles, pinacles) s’articulaient harmonieusement avec la tradition cosmatesque (*opus sectile*, mosaïques, pierres d’ornement) (Gardner 1992 ; D’Achille 2000). Les circulations de formes procédèrent ainsi d’affinités personnelles et de réseaux curiaux : Durand et Gudiel, proches des Caetani, partageaient un vocabulaire funéraire avec Acquasparta, inscrivant ces monuments dans une culture visuelle commune de la curie romaine (Morvan 2008). Par conséquent, le *tombeau d’Acquasparta* atteste la maturité du modèle arnolfien à Rome. L’édicule, le gisant, le rideau et la lunette sont reconfigurés par le choix de la fresque, accordée à une scénographie liturgique pensée pour le transept. Porté par l’atelier de Giovanni di Cosma et de Pietro Cavallini, et ancré dans la culture curiale, le monument s’impose comme un repère chronologique de la sculpture et de l’image funéraire entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle.

*Cat. 3. 14. Monument funéraire du cardinal Philippe d'Alençon.*



Localisation

**Région :** Latium.

**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tombe-autel fragmentaire.

**Dénomination :** *Tombe-autel du cardinal Philippe d'Alençon.*

**Lieu de conservation :** Parois nord du transept nord de la basilique Santa Maria in Trastevere (n° cat. ICCD : 1200179927-0).

**Emplacement d'origine :** Le monument fut sans doute conçu comme un dispositif autonome, une tombe-autel surmontée d'un ciborium, initialement installée dans le bras nord du transept de la basilique Santa Maria in

Trastevere. Sa position centrale, au cœur des circulations liturgiques, fut jugée encombrante par le cardinal Marco Sittico Altemps lors du réaménagement du transept. En 1584, il fit démonter l'ensemble pour le repositionner contre le mur latéral nord, où il se trouve encore aujourd'hui — privé de son ciborium et dans un état partiel. (Hoogewerff 1926).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, moyen-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscriptions :** FRANCORUM GENITUS  
REGUM DE STIRPE PHILIPPUS /  
ALENCONIADES HOSTIE TITULATUS  
AB URBE ECCLESIE CARDO TANTA  
VIRTUTE RELUXIT UT SUA  
SUPPLICIBUS CUMULENTER  
MARMORA VOTIS ANNO MILLENO  
CUM C. QUATER ABDE SED I. TER  
OCCUBUIT QUA LUCE DEI PIA  
VIRGOGUE MATER.

**Identification :** *Dormition* ; gisant du  
cardinal Philippe d'Alençon.

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Extrême fin du  
XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1397.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Attribué à l'atelier du  
sculpteur florentin Pietro di Giovanni  
d'Ambrogio.

Bibliographie

Hoogewerff 1926, p. 43-60 ; Bock 2019, p. 305-326 ;  
Morvan, 2022.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200179927-0>

[https://www.wga.hu/html\\_m/g/giovanni/ambrogio/alencon.html](https://www.wga.hu/html_m/g/giovanni/ambrogio/alencon.html)

Données analytiques

Le tombeau du cardinal Philippe d'Alençon est aujourd'hui adossé à la paroi nord du transept de la basilique Santa Maria in Trastevere. Il conserve la mémoire d'un monument autrefois bien plus complexe, pensé et conçu du vivant du prélat comme une structure funéraire intégrée à l'autel.

Construit à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, probablement après la mort du cardinal en 1397, l'ensemble se présentait à l'origine comme un véritable tabernacle surmonté d'un baldaquin, placé dans le bras du transept nord à la section du chœur. L'emplacement occupé par le monument correspondait à une position éminente, à l'intersection de la nef et des bras du transept. Ce point de croisement, à forte charge symbolique, articulait l'espace des fidèles et la zone du chœur, réservée aux ecclésiastiques (Hoogewerff 1926). L'autel funéraire occupait une double fonction : assurer le culte liturgique et perpétuer la mémoire du cardinal, dans l'église dont il était titulaire depuis 1380.

Ce haut prélat français, archevêque de Rouen puis patriarche latin de Jérusalem, neveu du roi de France Philippe VI, avait été nommé cardinal par Urbain VI après avoir quitté Avignon, en raison de son opposition à l'antipape Clément VII. Fidèle au pape romain durant les années les plus critiques du Grand Schisme, il choisit d'être inhumé à Rome, dans l'église dont il portait le titre cardinalice, symbole de sa fidélité au pape romain. L'œuvre, traditionnellement attribuée au Florentin Giovanni d'Ambrogio ou à son entourage, s'inscrit dans le courant du gothique international alors actif à Rome, porté par des sculpteurs toscans et ombriens (Hoogewerff 1926). Sa structure tripartite associait une base sculptée à une effigie couchée et à un relief supérieur, l'ensemble étant encadré par une architecture verticale de colonnettes et de pilastres surmontée d'un entablement mouluré portant une frise décorative.

Le monument présentait un programme iconographique dense, de nature mariale et eschatologique, dont plusieurs éléments subsistent malgré le démantèlement de l'ensemble. Le relief le plus marquant, visible aujourd'hui à la base de la composition, représente la *Dormition*. Celle-ci repose sur un lit funèbre, entourée des apôtres et de figures saintes, dans une scène animée et dense qui révèle un fort souci narratif et expressif. Cette iconographie, largement diffusée dans la sculpture funéraire italienne à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, renvoie à une forme de mort exemplaire, où la Vierge s'endort dans la paix divine, entourée des apôtres. Par leur disposition autour du lit funèbre, ces derniers rejouent visuellement les gestes du clergé officiant lors des funérailles chrétiennes, en particulier au moment de l'absoute. Leur présence suggère une liturgie idéale, projetée dans l'histoire sacrée, dont la fonction dépasse la simple narration pour rejoindre celle des scènes d'obsèques intégrées à de nombreux tombeaux gothiques. À ce titre, la *Dormition* assume une fonction comparable : elle manifeste la sacralité du défunt en l'inscrivant dans une dramaturgie du salut, où le modèle marial sert de médiation visuelle et spirituelle (Morvan 2022).

Au-dessus de la statue couchée du défunt, un second relief aujourd'hui disparu figurait : l'*Assomption*. La superposition de ces deux scènes, courante dans les monuments gothiques tardifs, inscrivait l'ensemble dans une dynamique verticale ascendante, symbolisant l'élévation de l'âme du défunt, de la mort terrestre à la glorification céleste. Ce parcours visuel, structuré en registres, traduisait la double vocation du tombeau : mémorielle et eschatologique. Plusieurs statuettes de saints,

probablement intégrées au ciborium et aux éléments architecturaux, complétaient ce dispositif. Elles témoignaient d'une volonté de créer une communauté céleste autour du cardinal.

Au registre médian, la figure du défunt est représentée allongée en habits pontificaux, la tête reposant sur deux coussins. Ce type de gisant, courant en Italie centrale à la fin du Trecento, affirme la continuité entre la dignité ecclésiastique et l'espérance du Salut. Le traitement du visage et des drapés témoigne d'un souci de vérité idéalisée. Cette montée visuelle exprimait un itinéraire spirituel structurant, relayé par les matériaux, l'architecture du monument et l'ensemble des ornements associés, notamment la frise cosmatesque. C'est précisément cette frise, composée de tesselles de pâte de verre colorée et dorée à la feuille, qui révèle avec le plus de clarté l'ambition polymatérielle du monument. Enchâssée dans l'architecture du couronnement, elle constitue un bandeau décoratif subtil mais signifiant, agencé selon un motif géométrique soigné. Le contraste entre le marbre blanc et les fragments de verre doré, génère une vibration optique. Par sa disposition entre les registres du gisant et du relief supérieur, cette strate agit comme un seuil sensoriel et symbolique, consolidant la tension verticale de l'ensemble. Son usage, bien que devenu rare à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, réactive ici une tradition romaine ancienne, associée aux sols, aux mobiliers liturgiques et aux tombeaux pontificaux, conférant à l'œuvre un souffle d'autorité et de sacralité. La mosaïque cosmatesque fonctionne ainsi comme un opérateur de transition visuelle et matérielle, suggérant le passage du terrestre au céleste par la brillance même de la matière.

Cat. 3. 15. Monument funéraire du cardinal Pietro Stefaneschi.



Localisation

**Région :** Latium.  
**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Cénotaphe.  
**Dénomination :** Monument funéraire du cardinal Pietro Stefaneschi.

**Lieu de conservation :** Parois nord du transept nord de la basilique Santa Maria in Trastevere (n° cat. ICCD : 1200179925 ).

**Emplacement d'origine :** Basilique Santa Maria in Trastevere.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, inserts de mosaïques cosmatesques, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la feuille, argenture à la feuille, polychromie peinte.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscriptions :** CVI SVA PRO MERITIS RADIANTEM FRONTE GALERVM CARDINALEM TRIBVIT VIRTVS ETATE VIRENTI ASPICE CVM LACRIMIS LECTOR QVO MARMONE CLAVSVM IMPIA MORS RAPVIT FORMAM NATVRA NITENTEM ANGELICAM DEDERAT SAPIENS ET DOCTVS IN OMNI PREFVIT ELOQVIO TITVLVM CVI

SANCTE DEDISTI ANGELE PETRVS  
ERAM NOMEN STAT LINEA PRIMA DE  
STEPHANESCIS MATERNO CARDINE  
NATVS FVLSIT AB HANIBALE TAM  
LONGI TRAMITI EVO OSSA TERIT  
TELLVS ANIME STET GLORIA CELO  
OBIT ANNO DNI MCCCCXVII MENSIS  
OCTVBER A DI VLTIMO MAGISTER  
PAVLVS FECIT HOC OPVS.

**Identification :** *Gisant du cardinal Pietro  
Stefaneschi* ; armoiries.

Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart  
du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1417.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Le monument est attribué à  
« Magister Paulus », dit aussi Paolo Romano.  
Il est plus précisément rattaché aux sculptures  
de Paolo da Gualdo Cattaneo par la  
bibliographie. Ce sculpteur était actif en  
Ombrie et à Rome (Neri Lusanna 2009 ;  
D'Alberto 2013).

Bibliographie

GREGOROVIVS, 1867, spé. p. 683-684 ; NERI LUSANNA  
2009, p. 53-72 ; D'ALBERTO 2013, spé. p. 57 ; BOCK  
2019, p. 305-326.

**Webographie :**

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisti  
cProperty/1200179925](https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisti<br/>cProperty/1200179925)

[https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/814  
52/Paolo%2C%20Monumento%20funebre%20del%20  
cardinale%20Pietro%20Stefaneschi](https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/814<br/>52/Paolo%2C%20Monumento%20funebre%20del%20<br/>cardinale%20Pietro%20Stefaneschi)

<https://iconoteca.arc.usi.ch/en/inventory/340>

Le monument funéraire du cardinal Pietro Stefaneschi, conservé dans la basilique Santa Maria in Trastevere, se distingue comme l'un des jalons essentiels de la sculpture sépulcrale romaine du début du XV<sup>e</sup> siècle. Érigé sous la forme d'un cénotaphe, il adopte une structure architecturée complexe qui associe niche funéraire et gisant. La représentation du cardinal, vêtu de l'habit cardinalice, manifeste une intention claire de valorisation de son autorité ecclésiastique tout en inscrivant son image dans le cœur de l'espace sacré. L'effigie, légèrement tournée, repose sur un double coussin richement décoré, et le corps, traité avec sobriété, exprime à la fois dignité et permanence. Ce dispositif articule mémoire individuelle et intégration dans le cadre liturgique, plaçant le défunt au centre des pratiques dévotionnelles et des commémorations publiques (D'Alberto 2013).

L'ensemble repose sur un soubassement tripartite, délimité par des colonnes torsadées et porté par quatre modillons, le tout encadré par des corniches sculptées de motifs feuillus. La dalle, ornée sur ses flancs d'armoiries familiales peintes en rouge et argent accueille en son centre une inscription funéraire. La tête du gisant est soutenue par un coussin somptueusement décoré. Le prélat porte une dalmatique dont les liserés rouges rehaussent le caractère cardinalice. De part et d'autre de la figure du défunt, deux colonnes lisses soutiennent un entablement surmonté d'une corniche sculptée et encadré d'une mosaïque cosmatesque polychrome, composée de motifs étoilés dorés, rouges et bleus, qui renvoient à l'esthétique cosmatesque propre à la tradition décorative romaine. Cette hybridation entre peinture et mosaïque cosmatesque confère au monument une forte dimension polymatérielle, où l'architecture miniaturisée dialogue avec la richesse chromatique pour exalter la sacralité du dispositif.

La conception du monument s'inscrit dans une dynamique plus large d'innovation typologique dans la Rome gothique. Le choix d'un cénotaphe inscrit dans une niche architecturée témoigne d'une assimilation de modèles importés d'Italie du Nord et de la cour pontificale avignonnaise, révélant des transferts artistiques au sein du réseau curial. L'architecture miniaturisée, avec ses colonnettes élancées, fonctionne comme un microcosme sacralisé, un « *locus memoriae* » destiné à accueillir le regard des fidèles. Ce modèle, tout en adoptant certains codes gothiques, conserve néanmoins des éléments enracinés dans la tradition romaine, notamment dans la manière dont le monument articule monumentalité et intégration harmonieuse dans le mur de l'église. Le programme répond ainsi à une double logique : affirmer le rang du cardinal et inscrire durablement son souvenir dans la topographie sacrée de la basilique (D'Alberto 2013).

La richesse matérielle du monument participe pleinement à cet effet commémoratif. L'usage de la polychromie, encore perceptible malgré les altérations, révèle une attention particulière portée à la dimension sensorielle de l'œuvre. Le rouge cardinalice, très présent sur les coussins, les vêtements

liturgiques et les armoiries sculptées, souligne le statut du défunt et renforce la puissance visuelle de l'ensemble. Sur les textiles sculptés, le rouge, appliqué sur une préparation blanche, est rehaussé de motifs floraux en réserve, suggérant l'imitation de brocarts précieux. Les coussins présentent une ornementation complexe où le rouge vif contraste avec les zones laissées claires, créant un jeu visuel raffiné. De même, la frange sculptée qui descend le long des coussins est travaillée avec un soin minutieux et polychromée d'un rouge plus profond, accentuant le relief des plis. La bordure du dais adopte un décor de petites tesselles dorées et rouges disposées en motifs géométriques étoilés, révélant une influence directe des techniques de mosaïque cosmatesque encore en usage à Rome. Ces insertions de pâte de verre et de dorure, alternant avec des fonds bleu nuit, témoignent d'un savoir-faire hybride, entre sculpture, orfèvrerie et arts du décor monumental. Cette association de matériaux et d'effets lumineux contribue à produire une véritable « théologie visuelle », où la couleur devient un vecteur de sacralité et de mémoire.

L'historiographie situe le cénotaphe de Stefaneschi à un moment charnière de la sculpture romaine, entre les derniers feux du Trecento et les premières expérimentations du Quattrocento. Dès 1867, Ferdinand Gregorovius, dans le sixième volume de sa *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, établissait un lien formel et stylistique entre ce monument et ceux du cardinal Philippe d'Alençon (†1397) et de Marino Bulcani (†1403), qu'il attribuait tous trois à l'atelier de Petrus Romanus. Ce sculpteur, identifié comme l'un des acteurs clés du renouveau artistique à Rome autour de 1400, représentait selon lui une dynamique de reprise sculpturale amorcée bien avant le retour de la papauté en 1420 sous Martin V (1417-1431). Cette lecture, reprise et approfondie par Nicolas Bock, rompt avec l'idée longtemps admise d'un déclin romain à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La production funéraire entre 1390 et 1410 y apparaît au contraire comme le témoignage d'une vitalité proprement romaine, nourrie de traditions locales, d'influences venues du Nord et de recherches formelles audacieuses (Bock 2019).

Dans ce contexte, le *monument de Pietro Stefaneschi* se présente comme un jalon essentiel de la redéfinition des usages commémoratifs à Rome. Par la qualité de son exécution et la variété de ses emprunts stylistiques, il illustre un moment de circulation intense des artistes et des idées. Si l'attribution à Petrus Romanus reste hypothétique, l'homogénéité du groupe de monuments identifiés autour de 1400 suggère l'existence d'un atelier spécialisé dans la production de tombes cardinalices monumentales, capables de combiner architecture, sculpture et décors polychromes. Le choix des matériaux, la présence d'armoiries peintes en rouge vif et la mise en valeur du dais doré renforcent l'effet de distinction sociale et spirituelle, tout en intégrant l'œuvre dans un réseau plus large d'expérimentations sur la lumière, la couleur et la matérialité. Cette esthétique polymatérielle, qui associe pierre, polychromie, verroteries et dorures, inscrit le monument dans une tradition romaine

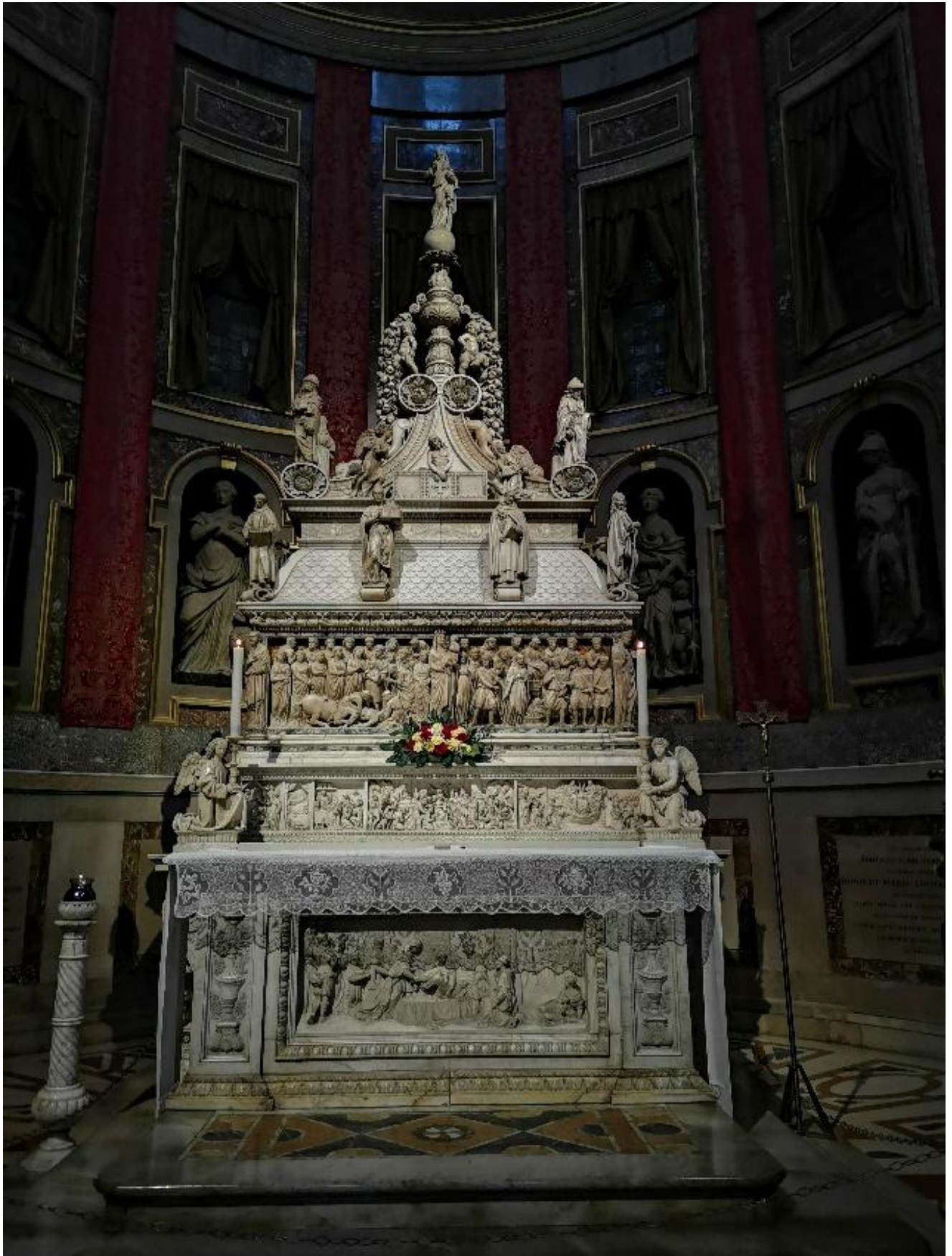
ancienne, héritée des mobiliers liturgiques et des tombeaux pontificaux, tout en l'ouvrant aux courants gothiques internationaux.

Par l'articulation subtile entre mémoire personnelle, affirmation du rang ecclésiastique et recherche formelle, le *cénotaphe de Pietro Stefaneschi* incarne l'une des tentatives les plus abouties de redéfinition monumentale à la charnière des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. À Rome, dans un moment de recomposition des pratiques funéraires, la sculpture mobilise alors les ressources combinées de la polychromie, du verre et de la dorure pour rehausser la présence du défunt et intensifier la perception visuelle de la mémoire. En croisant héritages locaux et apports venus du Nord des Alpes, l'œuvre s'inscrit dans un mouvement plus large de reconfiguration du langage sculptural romain, réactivant une mémoire matérielle profondément ancrée dans l'imaginaire visuel de la cité.





*Cat. 4. 1. Sépulcre de Saint Dominique.*



## Localisation

**Région :** Émilie-Romagne.

**Commune :** Bologne.

Localisation spécifique

**Typologie :** Sépulcre autel.

**Dénomination :** *Arca di San Domenico*.

**Lieu de conservation :** Chapelle Saint-Dominique, bas-côté Nord de la basilique San Domenico, Bologne (n° cat. ICCD : 0800024749)

**Emplacement d'origine :** Chapelle Saint-Dominique, bas-côté Nord de la basilique San Domenico, Bologne.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, dorure, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** Bas-relief, haut-relief, inserts de verre peint et églomisé, dorure à la mixtion.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** *Scènes de la vie de saint Dominique ; Miracle de la résurrection de Napoléon Orsini tombé de cheval et Procès du feu qui brûle les livres des Albigeois* (face frontale) ; *Les saints Pierre et Paul délivrent la mission de l'Ordre* (face latérale Ouest) ; *Adhésion de Réginald d'Orléans à l'Ordre et l'approbation de la règle par le pape Innocent III* (face arrière) ; *Le dîner des frères servi par des anges* (face Est) ; *Vierge à l'Enfant*.

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle (sarcophage) ; XV<sup>e</sup> siècle (parties hautes et anges céroféraires) ; XVI<sup>e</sup> siècle (bas-reliefs entre le sarcophage et l'autel

ainsi que la statue de saint Jean-Baptiste) ; XVIII<sup>e</sup> siècle (Bas-relief de l'autel placé sous l'arche).

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Pour la partie polymatérielle : Troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1264-1267.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'arche-autel fut enrichie d'éléments jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi se sont succédés les ateliers et maîtres suivants. Nicola Pisano et son atelier sont à l'origine du sarcophage en lui-même et de l'ornementation polymatérielle des bas-reliefs de la cuve (1264-1267). Sont attestés faisant partie de ses proches collaborateurs sur ce chantier, Arnolfo di Cambio, et Fra Guglielmo. Entre 1469 et 1473, Niccolò dell'Arca s'est vu confier la commande des statues des saints protecteurs de la ville de Bologne placées sur le sarcophage ainsi que la cimaise (Bottari 1964 ; Moskowitz 1994). Puis, dans la continuité de ces ajouts, deux anges céroféraires ont été ajoutés aux extrémités de la cuve du sarcophage par Michelangelo Buonarroti. Michel-Ange compléta aussi la cimaise avec trois statues en 1494 (Moskowitz 1994). Les reliefs du soubassement du sarcophage, sont le résultat des ajouts commandités à Alfonso Lombardi. Fonctionnant comme une prédelle, cette partie fut signée de la main du sculpteur (1532). Quelques années après, entre 1536 et 1537 le monument fut enrichi d'une ronde-bosse de saint Jean-Baptiste par le sculpteur bolonais Girolamo Cortellini (Bottari 1964). La dernière modification fut effectuée en 1768 par Jean-Baptiste Boudard, qui exécuta le bas-relief de l'autel (Bottari 1964).

## Bibliographie

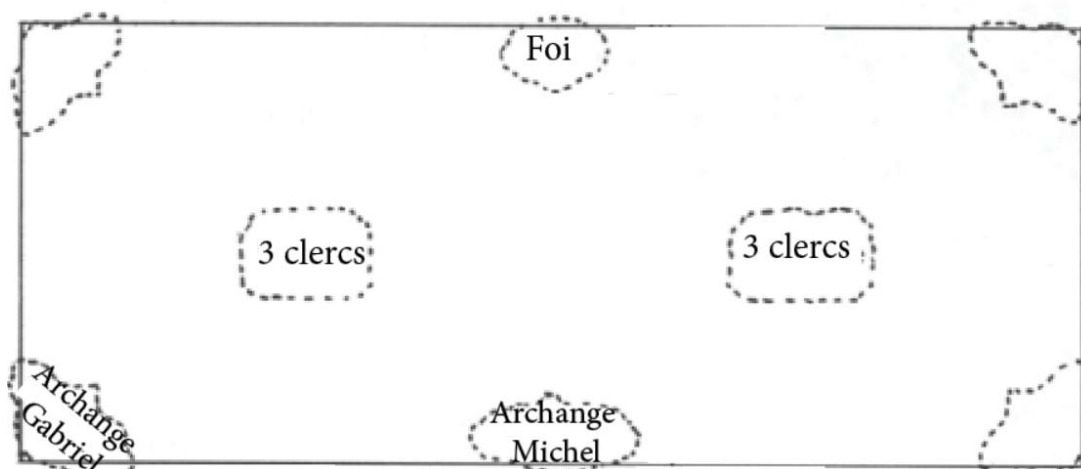
VENTURI 1916, 16, p. 25-50 ; ALFONSI 1927, p. 81 ; BOTTARI 1961, p. 391-415 ; BOTTARI 1964, p. 50-85 ; MOSKOWITZ 1994, p.76 ; DODSWORTH 1995, p. 210 ; KLEBANOFF 1999, p. 412-429 ; ROMANO, 1999, p. 499-513 ; LOLLINI 2006, p. 65-76 ; D'ACHILLE 2022, p. 117-123.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800024749>

Données analytiques

Destinée à commémorer le fondateur de l'ordre des Dominicains, l'*Arca di San Domenico* réalisée entre 1264 et 1267 par l'atelier de Nicola Pisano fut commandée par Jean de Verceil en 1264 (Morvan 2021). Le sépulcre prend la forme d'un tombeau monumental de marbre blanc, enrichi d'inserts de verre peint en rouge et églomisé. Conservé à Bologne dans la chapelle et l'église éponymes, le monument originel a été modifié de manière significative entre les XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Bottari 1964 ; Moskowitz 1994 ; Dodsworth 1995). Par conséquent, seules les quatre faces du sarcophage, décorées de six panneaux figurés en haut-relief et des sculptures d'angles, sont de l'atelier de Nicola Pisano. Les hauts-reliefs recouvrant la surface de la cuve du sarcophage illustrent des épisodes hagiographiques relatifs à la vie et aux miracles de saint Dominique (Pope-Hennessy 1951). Dans le projet original, l'arche était soutenue par des cariatides attribuées à Arnolfo di Cambio et ses disciples, aujourd'hui conservées dans différentes institutions muséales internationales (Museum of Fine Arts de Boston, musée national du Bargello à Florence, musée du Louvre à Paris, ou encore le Victoria and Albert Museum). Ces huit cariatides représentaient deux groupes de trois clercs tonsurés (deux acolytes et un diacre) debout épaule contre épaule et disposés sur une base polygonale commune, deux Archanges, Michel et Gabriel, et des Vertus, en partie disparues, où seule la Foi a été identifiée (Bottari 1964 ; Moskowitz 1987 ; Moskowitz 1994).



En 1240, un frère dominicain anonyme décrit la cérémonie de translation du corps de saint Dominique de sa tombe *sub terra* située dans le chœur de l'église San Niccolò delle Vigne à Bologne, à l'*arca* actuelle dans le collatéral Sud. Le cercueil de bois fut d'abord disposé dans un sarcophage surélevé de pierre nue, où était placée une serrure que seul le podestat de la ville pouvait ouvrir. L'homme d'église dans son commentaire, utilise les paroles de l'Évangile de Matthieu au chapitre 23 verset 12, pour justifier cet *elevatio* : « La vertu d'humilité mérite d'être exaltée » (Moravan 2021). Le déplacement dans le bas-côté Sud à proximité de l'ancien jubé, permit le déploiement du culte à un nombre de fidèles plus important. De surcroît, dans cet exemple précis, le principe de translation de reliques et d'*elevatio* a été ordonné par le pape Grégoire IX (1227-1241), rendant la vertu d'*humilitas* encore plus tangible et permettant ainsi la célébration d'un *exemplum*.

De manière à accentuer la plasticité des figures, le choix a été fait de donner de l'éclat à l'arrière-plan en le remplissant d'inserts de verre églomisé. Les panneaux de verre rouge rehaussés de dorures à la mixtion présentent deux motifs différents, d'une part des rosettes, d'autre part des éléments géométriques (carrés, losanges, quadrilobes). Selon les conditions d'éclairage, les zones dorées créaient des reflets brillants, visibles de loin. De près, les fidèles étaient frappés par le rouge et l'or qui dématérialisaient la surface du monument.



Les reliques occupent une place importante dans le culte chrétien en Occident. Évoquant la nature terrestre et matérielle des saints, elles fonctionnent comme un vecteur entre le monde terrestre et le monde céleste. De fait, il était important de les mettre en valeur, soit en les montrant directement dans

les reliquaires, soit en les donnant à voir à travers la richesse de leur contenant (Bozoky 2000 ; Tixier 2014). Dans l'*Arca di San Domenico* le choix du pigment rouge semble évoquer la nature charnelle des reliques. C'est pourquoi, l'iconographie reprise dans les reliefs ne témoigne jamais des miracles *post mortem* du saint (Morvan 2021). A. Moskowitz souligne par exemple la présence d'une femme âgée dans l'épisode de la résurrection de Napoleone Orsini, certainement sœur Cécile, unique témoin historique encore en vie lors de l'installation de la sépulture en 1267 (Moskowitz 1994). Sa présence ancre le miracle dans le monde tangible et donc la présence du saint dans un espace-temps proche des fidèles. D'un point de vue matériel et plastique, l'association entre les reliefs hagiographiques et l'or, évoquent la double nature des reliques, c'est-à-dire à la fois matérielle et objet sacré.

L'or brut (Schellewald 2016), la lumière et le verre (Zajonc 1993 ; Lagabrielle 2017) sont trois composantes essentielles à l'art médiéval, car elles sont imprégnées d'une forte symbolique spirituelle. La lumière, selon son état le plus pur, avait une forme physique (Federici-Vescovini 2003), presque corporelle, bien qu'invisible, et ne révélait que par l'intention de Dieu. Ainsi, toute manifestation lumineuse terrestre était observée, puis reproduite et glorifiée, car elle permettait au fidèle de se rapprocher de Dieu. L'or ne réagit pas de la même manière selon son emplacement et son environnement. Cette muabilité a été observée par Isidore de Séville, qui note dans les *Étymologies* que l'or prend son nom d'*aura* (l'éclat), et que cet éclat varie naturellement selon la lumière qui l'entoure (Barney 2006). En effet, lorsque l'on observe un panneau de verre doré et/ou églomisé, sa teinte varie selon son exposition : il peut paraître blanc ou jaune vif si la lumière est intense, ou bien brun si la lumière n'est pas suffisante ou que la surface du matériau est altérée. Sa nature changeante rend l'or insaisissable et immatériel, à l'image du divin. L. Heidmann Shelton explique que les propriétés lumineuses et les nuances instables de l'or en font une source immatérielle qui relie le monde terrestre aux sphères célestes (Hiedmann Shelton 1987). Par la variété des surfaces de marbre blanc et des inserts de verre églomisé, l'*Arca di San Domenico* reprenait en partie la dichotomie entre les deux mondes, et fonctionne comme un vecteur entre le monde céleste et le monde terrestre.

La question de l'inspiration ou de la motivation exacte de Nicola Pisano pour cette utilisation novatrice du verre doré a été très peu abordée. Les preuves matérielles recueillies ces dernières années lors des restaurations et des examens techniques des œuvres sculpturales de Nicola Pisano et de ses collaborateurs ont révélé les prouesses techniques appliquées aux différents matériaux, octroyant aux reliefs une polychromie caractéristique. Les inserts de verre peint églomisé de ce sépulcre l'inscrivent dans le champ de la *varietas*. La multiplicité de modules incrustés, la diversité des surfaces des matériaux, attirent les regards du fidèle exalté par la multiformité des éléments. Dans l'*Arca di San Domenico*, le verre doré, outre ses qualités formelles et symboliques, a été choisi pour indiquer la convergence entre le monde matériel, c'est-à-dire terrestre, et immatériel, c'est-à-dire divin. Les effets scintillants du verre peint en rouge et églomisé invitaient les fidèles, parfois à une certaine

distance, à se rapprocher et à contempler l'ouvrage en regardant attentivement les épisodes représentés. En dématérialisant l'arrière-plan et en créant des figures naturalistes et très détaillées, les sculpteurs rendaient plus accessible la nature hagiographique et sacrée des scènes.

Par leur multiformité, les fonds des bas-reliefs du sépulcre sont à comprendre comme des outils cognitifs. L'usage de ces fonds cherchait à sublimer les représentations, tant d'un point de vue esthétique que spirituel. Ces dispositifs de pensées permettent au fidèle de saisir Dieu dans son esprit en construisant des images, non pas exactes, mais par la mémoire des objets (Carruthers 1998). Ces images sculptées, prises en compte dans leurs contextes architecturaux et décoratifs, étaient utilisées comme des représentations cognitives, conservant l'essentiel des données, permettant la reconnaissance de la scène. Les inserts vitreux n'étaient pas de simples ornements précieux. Ils contribuaient efficacement à la captation de l'attention dévote des fidèles, à la lisibilité narrative ainsi qu'aux liens entre le céleste et le terrestre.



L'*arca* di San Domenico est reconnue pour avoir introduit un nouveau type de tombeau de saint, supporté par des colonnes ou des cariatides et orné de bas-reliefs s'attardant sur des scènes de la vie du saint (Moskowitz 1987 ; Pfisterer 2002). Ce modèle a été normalisé durant les deux siècles suivants, établissant une tradition et conservant une signification particulière autour de la dévotion au saint (Pfisterer 2002). Construit comme un mémorial chrétien, il célèbre le triomphe de la vie vertueuse du saint.

*Cat. 4. 2. Chaire de l'église San Giovanni Fuoricivitas.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Pistoia.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire.

**Dénomination :** *Chaire de l'église San Giovanni Fuoricivitas.*

**Lieu de conservation :** Mur nord de la nef unique de l'église San Giovanni Fuoricivitas depuis 1778 (Bardi, Elena 2017).

**Emplacement d'origine :** Initialement placée dans le chœur à proximité du maître-autel, dans l'église San Giovanni Fuoricivitas, elle fut entièrement démontée en 1625 (Bardi, Elena 2017).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, assemblage, dorure, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** *Stacciato*, bas-relief, moyen-relief, haut-relief, inserts verre églomisé.

**Matériaux :** Marbre des Apuanes, marbre rouge dit *Rosso di Garfagnana*, verre.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscription :** /

## Données analytiques

**Identification :** Épisodes de la vie du Christ. *Annonciation ; Visitation ; Adoration des Mages ; Lavement des pieds ; Crucifixion ; Lamentation sur le Christ mort ; Descente aux Enfers ; Résurrection.*

## Datation

**Datation générique**

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

**Précision de datation**

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1270.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Fra Guglielmo de Pise et son atelier. Fra Guglielmo était un proche collaborateur de Nicola Pisano avec qui il a travaillé sur des chantiers comme l'*Arca San Domenico* à Bologne.

## Bibliographie

BACCI 1907, I, fasc. XI, p. 23-30 ; BACCI, 1905, p. 57-76 ; BERTELLI 1972, p. 637-640 ; COUSINS 1978, p. 53 ; GIUSTI 1998, p. 38-55 ; GIUSTI 1999, p. 113-131 ; PETTENATI 2009, p. 203-215 ; BARDI, ZINANNI 2017, p. 103-134 ; CASTELLI 2019, p. 17-31 ; NERI LUSANNA 2022, p. 55-62.

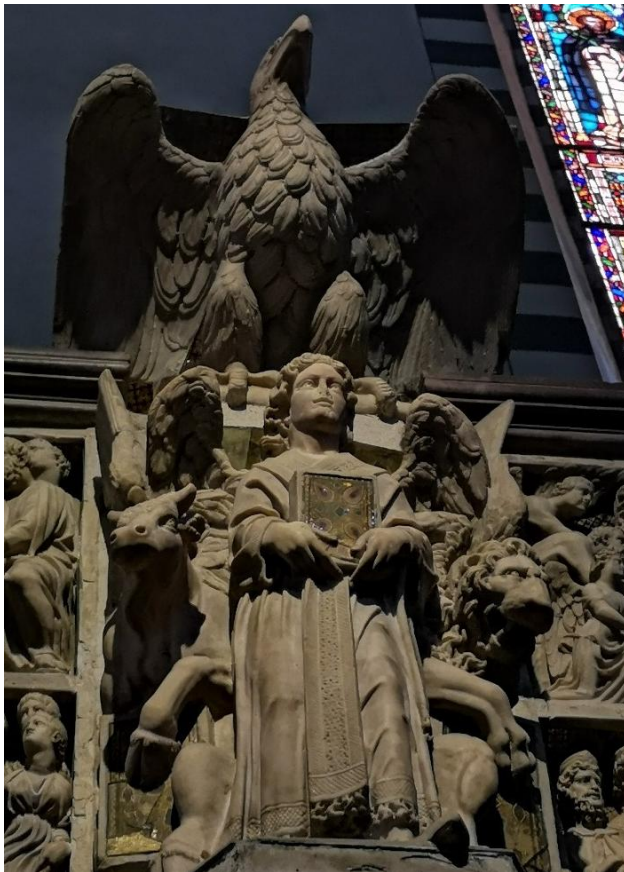
L'église San Giovanni Fuoricivitas à Pistoia abrite, dans sa nef unique, une chaire richement décorée, réalisée en 1270 par l'atelier du dominicain Fra Guglielmo de Pise. Initialement placée dans le chœur, elle était reliée à la clôture par un escalier, dont il ne reste aujourd'hui qu'un riche fragment de parapet dont le décor aniconique de verre églomisé, laisse imaginer la richesse et la délicatesse de l'ensemble (Castelli 2019).

Cet élément atteste de la grande maîtrise des techniques de métallures et du verre églomisé. Le système ornemental géométrique, complexe et symétrique, semble s'inspirer formellement des arts

orientaux et particulièrement des arabesques et du zellige. Le décor du fragment s'organise autour d'une étoile à six branches, incrustée d'une plaque de verre églomisé. Les différents réseaux entourant l'étoile sont eux-mêmes incrustés du même type de décor, séparés par de larges cernes de marbre blanc. Ces formes géométriques sont imbriquées de manière à guider le regard vers le centre de l'image, renforçant l'impression de profondeur. Les plaques de verre sont toutes décorées de motifs floraux noirs, augmentant la dimension matérielle et physique de la lumière émanant de cet élément.



Sculptée en marbre blanc, la chaire est elle aussi ornée d'inserts de verre églomisé, appliqués sur les fonds des panneaux. Ceux-ci formant la face principale et les côtés de la chaire, présentent dix histoires christologiques disposées sur deux registres. Les panneaux sont tous sculptés dans des blocs uniques de marbre des Apuanes (Toscane), d'environ vingt centimètres d'épaisseur (Giusti, Samarelli, 1997). La chaire, adossée au mur, est soutenue par deux colonnes en *Rosso di Garfagnana*, reposant sur deux lions. Les supports adossés au mur, représentent deux personnages anthropomorphes accroupis : l'un est en train de feuilleter un livre, l'autre semble l'écouter, les mains sur les genoux. Aux angles de la cuve, surplombant les colonnes, se trouvent trois personnages masculins barbues, dont le plus important tient un livre dans ses mains. Au milieu du parapet, un tétramorphe sert de lutrin.



La lecture des épisodes commence par la gauche, avec *l'Annonciation* et *la Visitation*, puis *l'Adoration des Mages*. Au centre, le récit se poursuit avec quatre scènes, plus précisément *le Lavement des pieds*, *la Crucifixion*, *la Lamentation sur le Christ mort* et *la Descente aux Enfers*, pour se terminer, sur le côté droit, par les récits du Christ après la *Résurrection*.

La recherche spatiale complexe, en particulier l'enchevêtrement des personnages et l'expressivité des visages, est renforcée par la trame dense et riche en verre églomisé qui orne le fond des parapets. La feuille d'or du verre églomisé, sur fond noir ajoute un nouveau niveau d'informations visuelles propres à l'or.

Cette technique d'origine orientale conférait à la chaire une luminosité et une richesse restée longtemps inégalée. C'est à l'occasion du sac de Constantinople en 1204 que de précieux objets en verre et en cristal byzantin et islamique ont été importés en Europe. L'acheminement forcé de ces objets a largement complété l'importation de ces *media* déjà prisés en Occident, initié par le commerce entre les territoires et la circulation des objets rapportés par les pèlerins de Terre Sainte (Hatot 2017). L'attrait marqué pour les verres orientaux, combiné aux méthodes de production du verre hérité des Latins, ainsi que l'influence de la théologie et des théories scientifiques sur la vue et la lumière, ont poussé les artistes et commanditaires à explorer les effets lumineux. Ainsi, les concepts de *lux nova* de l'abbé Suger, la théorie de l'extramission de la vision selon Platon, celle de l'intromission d'Aristote, et la théologie de la lumière de Bonaventure, entre autres, ont

profondément influencé la perception et l'utilisation du verre en Italie entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles (Dumas 2017 ; Dillon 2018).

Originellement éclairés par des sources lumineuses mouvantes (bougies, lampes à huile, lumière naturelle), les inserts de verre églomisé placés dans des zones de renforcement apportaient un scintillement certain et avaient des propriétés réfléchissantes. De cette manière, certains détails étaient ciblés et mis en valeur lorsque la lumière s'y reflétait dessus. Tous les détails, habilement agencés et en suspension les uns par rapport aux autres, créent une harmonie unique qui capte l'attention du dévot. L'œil est irrésistiblement attiré par chaque élément, empêchant de se concentrer sur un seul, et obligeant la vision à se déplacer constamment d'un détail à l'autre (Carruthers 2013). D'après Durandus (1237-1296), la chaire était considérée comme un élément utile à la prédication et à la lecture des Saintes Ecritures, mais aussi comme un livre en soi, une *summa* de pierre, présentant aux fidèles les dogmes sur lesquels leur foi était fondée, c'est-à-dire la Sainte Bible (Moskowitz 2005). Dans le Nouveau Testament, le lien entre la lumière et Dieu est établi par le Christ, en proclamant « Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais il possédera la lumière de la vie. » (Jean 8,12). Dans la continuité de ce passage de l'Évangile de Jean, Bonaventure (Cousins 1978) note que le Christ est « le Père des lumières ». De fait, il marque le lien indissociable entre Dieu le Père et le Christ, où Dieu le Père est la source originelle de la lumière et le Christ les rayons qui en émanent.

Le fond églomisé de la chaire se rattache donc à la lumière divine, qui est apportée par la Parole du Christ retranscrite par les évangélistes présents sur la face frontale de la chaire. Les codex qu'ils tiennent sont recouverts sur leur plat d'une plaque décorée de verre églomisé. Par ce système de médiation, c'est la Parole du Christ qui est glorifiée et montrée lorsque l'œuvre se met en mouvement sous les effets des scintillements.

La multiplicité et la variété de modules incrustés, la diversité des surfaces des matériaux, attirent les regards du fidèle exalté par la multiformité des éléments. Le verre doré, outre ses qualités formelles et symboliques, a été choisi pour indiquer la convergence entre le monde matériel, c'est-à-dire terrestre, et immatériel, c'est-à-dire divin. Les effets scintillants du verre églomisé invitaient les fidèles, parfois à une certaine distance, à se rapprocher et à contempler l'ouvrage en regardant attentivement les épisodes représentés. En dématérialisant l'arrière-plan et en créant des figures naturalistes et très détaillées, les sculpteurs rendaient plus accessible la nature sacrée des scènes.

*Cat. 4. 3. Monument honorifique de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, roi de Sicile et Sénateur de Rome.*



Localisation

**Région :** Latium.  
**Commune :** Rome.

Localisation spécifique

**Typologie :** Monument honorifique  
(aujourd'hui lacunaire).

**Dénomination :** *Monument en l'honneur de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, roi de Sicile et Sénateur de Rome.*

**Lieu de conservation :** Salle des Archives, dite salle du Moyen Âge du Palais des Conservateurs des Musées du Capitole. (Charles I<sup>er</sup> d'Anjou : inv. MC0830 ; le Clairon : inv. MC0835).

**Emplacement d'origine :** L'emplacement d'origine reste controversé, mais les études tendent à placer ce monument dans l'ancien Palais du Sénat de Rome (Romano 1994 ; Di Giola, Parisi Presicce 2009).

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, dorure.

**Sous-techniques :** Haut-relief, bas-relief, inserts de pâte de verre églomisé (empreintes restantes), verroteries en cabochons, dorure à l'assiette.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre (disparu).

**Dimensions :** Charles I<sup>er</sup> d'Anjou trônant : 2 m de hauteur.

Le Clairon : 1, 41 m de hauteur.

#### Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** Charles I<sup>er</sup> d'Anjou en trône ; Clairon.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

#### Données analytiques

*Le Monument honorifique de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou*, aujourd'hui fragmentaire, devait être à l'origine fixé dans un mur à deux mètres au-dessus du sol. Trônant, le roi de Sicile et Sénateur de Rome, était, semble-t-il, flanqué de deux clairons (*Tibicine*) ou deux hérauts, placés dans les écoinçons de l'arc trilobé qui l'encadrait (Mariani 1937-1938). Des doutes persistent quant à

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1277 (Garibaldi, Toscano 2005).

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Attribué unanimement par la critique à Arnolfo di Cambio (Mariani 1937-1938 ; Cellini 1962 ; Romanini 1984 ; Gardner 2009 ; Di Giola, Parisi Presicce 2009).

#### Bibliographie

MARIANI 1937-1938, p. 260-265 ; CELLINI 1962, p. 180-295 ; ROMANINI 1986, p. 203-209 ; BRUZELIUS 1991, p. 402-420 ; MARTELOTTI 1991, p. 127-147 ; RIGHETTI TOSTI-CROCE 1991, p. 73-143 ; ROMANO 1994, p. 39-62 ; BOLGIA 2001, p. 753-755 ; GARIBALDI 2005, p. 303 ; GARDNER 2009, p. 141-160 ; DI GIOIA, PARISI PRESICCE (DIR.) 2009, p. 57-89 ; p. 90-105.

**Webographie :**

<https://www.museicapitolini.org/fr/opera/monumento-onorario-carlo-i-d%E2%80%99angi%C3%B2-statua-di-carlo-i-d%E2%80%99angi%C3%B2>

[https://www.museicapitolini.org/fr/percorsi/percorsi\\_per\\_sale/museo\\_del\\_palazzo\\_dei\\_conservatori/sala\\_del\\_medioevo/monumento\\_onorario\\_a\\_carlo\\_i\\_d\\_angelo\\_elemento\\_architettonico\\_con\\_rilievo\\_angolare\\_raffigurante\\_un\\_trombettiere](https://www.museicapitolini.org/fr/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/sala_del_medioevo/monumento_onorario_a_carlo_i_d_angelo_elemento_architettonico_con_rilievo_angolare_raffigurante_un_trombettiere)

l'emplacement d'origine de la statue (Bolgia 2001) qui aurait pu être placée dans le soi-disant Tribunal capitolin, sur le Capitole, adjacent à l'église franciscaine de Santa Maria d'Aracoeli (Cellini 1962). L'ensemble monumental sculpté a été réalisé avec une attention particulière apportée à la visibilité, expliquant ainsi les différents degrés de finitions. Certaines zones, moins visibles en vue frontale, ont été sommairement façonnées. Ce choix suggère que la statue était destinée à être vue d'une certaine hauteur, sûrement dans une niche ouverte par l'arc trilobé, elle-même inscrite dans un cadre architectural complexe qui restreignait le regard à un point de vue central.

Charles I<sup>er</sup> d'Anjou présente les traits d'un homme d'âge mûr, la peau légèrement relâchée, le visage sévère accentué par ses lèvres serrées et un nez aquilin - dont les parties manquantes ont été restituées lors de la restauration de 2005 - une mâchoire robuste et des profonds sillons marquant ses joues. Il est vêtu d'une longue robe descendant jusqu'aux chevilles et d'un large manteau, drapé par la broche en forme de fleur à cinq pétales, qui le fixe sur l'épaule droite.

Le roi angevin est assis sur faldistoire, siège pliant sans dossier, décoré de deux protomes en forme de lions. Ce trône, symbole du pouvoir des anciens consuls et empereurs, était facilement transportable, et souvent utilisé lors des audiences publiques. Il porte également une couronne prenant la forme d'un bandeau plat, finement ouvragé, décoré de motifs de rubans entrelacés, alternant avec de grandes réserves ovales et quadrangulaires. La couronne était initialement complétée par une partie supérieure aujourd'hui disparue. Elle était probablement ornée de lys français en métal doré, fixés dans la partie supérieure du bandeau, comme le suggèrent les points d'accroche, visibles sous forme de trous (Martellotti 1991 ; Di Giola, Parisi Presicce 2009). En ce qui concerne le héraut ou le clairon, il emprunte ses formes à une matrice purement gothique. Les plis simples de sa tenue suggèrent très légèrement le mouvement du corps qui se penche vers l'arrière.

Il est difficile à présent de saisir l'aspect d'origine de la sculpture du souverain, autrefois entièrement polychrome et dorée. Les restaurations menées par G. Martellotti en 1981 puis en 2005, ont très clairement mis en évidence la présence de traces de couleur, bien que celles-ci aient été grandement endommagées par des interventions parfois brutales, telles que l'abrasion profonde des surfaces, des remaniements, des repeints – pour certains réalisés au siècle suivant - et des altérations du temps que la sculpture a subies entre la fin du XV<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle (Martellotti 1991). Le monument honorifique, démembré après 1355 - date à laquelle le gouvernement angevin à Rome prit définitivement fin - fut abandonné pendant plus d'un siècle. Il fut certainement déposé dans une cour intérieure du Palais du Sénat comme l'indique un document de 1481 célébrant sa récupération. Une fois récupéré, il fut « restauré » à la demande du pape Sixte IV (1471-1484) et placé au premier étage du palais du Sénat. Cependant, les dommages subis au cours de son siècle d'abandon, ainsi que la volonté de le remettre en état, tant par les repeints que par les nombreux remaniements, ont irrémédiablement altéré le projet sculptural monumental d'Arnolfo di Cambio

(Romano 1994). Avant que les reprises de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ne modifient définitivement l'apparence, le roi et sénateur tenait dans ses mains les attributs du pouvoir temporel : probablement un sceptre ou une épée courte dans sa main droite et, dans sa main gauche, un globe, symbole de son autorité. Privée des emblèmes originaux, la sculpture acquiert une expressivité et une gestuelle beaucoup plus neutres. Son sceptre ou épée brandie initialement est remplacé par un sceptre court générique, tandis que le globe de la main gauche fut retiré, ou perdu, mais substitué par un geste quelque peu incongru, qui semble indiquer une prise de parole officielle.

La couronne, lourdement endommagée par la disparition des fleurs de lys, perd son sens. Le monarque régnant n'apparaît plus en tant que tel, mais entre en accord avec l'image du Sénateur médiéval, candide. Ses yeux, enfin, eux aussi modifiés lors de ses retouches, étaient dotés à l'origine de globes oculaires lisses et peints. Les sourcils étaient, quant à eux, plus prononcés par une mise en relief marquée par une série de petites incisions obliques et parallèles remplies de peinture noire, encore légèrement visible. (Gardner 2009 ; Di Giola, Parisi Presicce 2009).

Les cheveux de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou conservent encore des traces ocre, correspondant à la couche préparatoire de la dorure à l'assiette, tout comme les deux lions sur lesquels le bol est encore amplement visible. Le teint de l'homme était rosé, et sa bouche conserve encore des pigments rouges autour des lèvres. Les restaurations ont aussi dévoilé des résidus d'azurite et des traces de décoration en or sur le manteau et la robe du roi. Selon les analyses réalisées en 1981, le bleu dominait sur le manteau, tandis que l'or prédominait sur la robe. Il semble donc plausible que le souverain portait un manteau bleu décoré de fleurs de lys dorées, symboles de la couronne de France et de son blason, avec une robe dorée ornée d'éléments décoratifs bleus. Les chaussures, la base noire sur laquelle était apposé le rouge vif est encore perceptible (Martellotti 1991 ; Gardner 2009 ; Di Giola, Parisi Presicce 2009).

Des traces de couleurs et métallure, sous forme de paillettes sur la couronne, sont encore visibles. La polychromie et la dorure ont été mises à jour lors des restaurations, mais le système décoratif de la couronne n'a jamais été réellement évoqué. Pourtant, au regard des divers résidus laissés par la polychromie ou les couches préparatoires, la couronne présentait un système décoratif complexe et polymatériel. L'hypothèse selon laquelle les réserves ovales et rectangulaires étaient destinées à recevoir des cabochons est admise. Les traces présentes dans les cavités des réserves laissent entendre, et ce, comme dans de nombreuses sculptures, que la couronne était ornée de verroteries en cabochons. Toutefois, il reste rare de voir employer des pierres précieuses ou semi-précieuses, comme ont pu l'évoquer certains chercheurs, en raison de la destination de la sculpture. Les pierres précieuses, pour des raisons bien précises, étaient surtout utilisées sur les objets orfévres. En revanche, l'usage de verroteries en cabochons, était très apprécié pour remplacer les pierres et imiter leur préciosité (Cannella 2006). La capacité ornementale du verre coloré permettait dans ce cas

précis de rendre instantanément visible la couronne qui était surmontée originellement de lys dorés. Les traces de métallures, quant à elles, ne semblent pas être seulement le résultat de dorure perdue. Les paillettes relativement épaisses, encore bien visibles dans les espaces entre les entrelacs, laissent penser à l’empreinte d’inserts de verre églomisé, qui en tombant ou en étant retirés, auraient laissé un dépôt de feuille d’or dans l’enduit qui maintenait l’insert taillé. Le luxueux système décoratif, aujourd’hui entièrement disparu, complété par les emblèmes du pouvoir et les parties hautes de la couronne, octroyait à la figure de Charles I<sup>er</sup> d’Anjou l’image d’un roi, plus que d’un sénateur.



*Cat. 4. 4. Madone aux yeux de verre.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Fragment de tympan sculpté.

**Dénomination :** *Complexe monumental de Santa Maria del Fiore.*

**Lieu de conservation :** L'ensemble est actuellement conservé dans la Sala del Paradiso du museo dell'Opera del Duomo à Florence (pour la Vierge à l'Enfant : inv. 084 ; pour le fond incrusté : inv 089). Il fut définitivement enregistré au musée en 1891.

**Emplacement d'origine :** Le groupe était à l'origine placé dans la lunette du portail central de la façade occidentale de la cathédrale Santa Maria del Fiore.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage, incrustations, application.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, haut-relief, inserts de verre, verre peint, dorure.

**Matériaux :** Pâte de verre, serpentinite (Vert de Prato), Rosso Verona.

**Dimensions :** Vierge à l'Enfant : 1, 74 m x 0, 71 m x 0, 94 m.

Fond cosmatesque : 1, 44 m x 1, 16 m x 0, 08 m

Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Vierge à l'Enfant ; saint Zénobe ; sainte Réparate ; Anges.*

## Datation

Datation générique

**Siècle** : XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle** : Début du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise** : v. 1300-1305.

## Sphère culturelle

**Dénomination** : Arnolfo di Cambio et assistants.

## Bibliographie

TOESCA 1951, p. 216 ; ROMANINI 1969 p. 113 ; POESCHKE 1970 p. 164-175 ; BECHERUCCI, BRUNETTI 1969-1970 p. 215-17 ; SEIDEL 1973 p. 41-44 ; CHRISTIAN 1989, p. 19-28 ; NERI LUSANNA 2005 Cat. n. 2.9 p. 242-245 ; VERDON 2015 p. 27-29, fig. 4.

## Données analytiques

La statue de la *Madone aux yeux de verre*, attribuée à Arnolfo di Cambio, fut sculptée dans un seul bloc de marbre et installée dans la lunette du portail central de la façade primitive de Santa Maria del Fiore, dont les travaux avaient débuté en 1296. Elle représentait la Vierge trônante, couronnée en *Regina et Mater Dei*, tenant l'Enfant sur ses genoux. L'Enfant, figuré avec des traits adultes, bénit de la main droite et tient de l'autre un *cartiglio*, symbole de la Loi et des dogmes de la foi. L'iconographie, issue de la tradition byzantine, affirmait la dimension théologique de Marie comme Mère de Dieu, tout en introduisant un sens nouveau du volume et de la présence plastique. La frontalité monumentale, associée à une hiératicité marquée, renforçait l'autorité visuelle de l'image.

Le détail le plus singulier réside dans les yeux de la Vierge, dont les orbites accueillent une incrustation de pâte vitreuse colorée, peinte pour reproduire la sclère et l'iris. Cette technique, inspirée à la fois des crucifix polychromes en bois et des pratiques antiques, conférait à la figure une vitalité inédite et valut à l'œuvre son surnom de *Madonna dagli occhi di vetro*. L'illusion d'un regard animé, qui suivait le fidèle dans ses déplacements, fit de cette statue un objet de culte et de vénération populaire tout au long du Moyen Âge et de l'époque moderne.

L'œuvre s'insérait dans un dispositif monumental et polymatériel d'une grande complexité. La Vierge était flanquée des statues de sainte Réparate et de saint Zénobe, et surmontée d'anges en vol. L'ensemble se détachait sur un fond orné de placages polychromes et de mosaïques. Ce décor comprenait une lunette ogivale et un registre inférieur rectangulaire en marbre rose, animés de motifs géométriques réalisés en mosaïques cosmatesques. Au centre de la lunette figure une étoile à huit pointes, inscrite dans un cercle composé de tesselles rhomboïdales en marbre noir. Autour se déploie une couronne d'étoiles et de motifs triangulaires en noir, rouge, blanc et or. À l'extérieur, de petits cercles portent encore des étoiles dorées sur fond noir, tandis qu'un listel en mosaïque, aux motifs semblables, souligne le contour de l'ogive. Dans la partie inférieure, quatre rectangles disposés par paires encadrent un panneau central en marbre noir.

Découverte lors des travaux de refaçade par l'architecte De Fabris dans les années 1880, cette décoration fut identifiée dès 1886 comme appartenant à l'ancienne façade et transférée au Museo dell'Opera del Duomo en 1891. Déjà Luigi del Moro, suivi par Poggi, avait reconnu dans ces fragments une ornementation de type cosmatesque. L'hypothèse d'une intervention d'ateliers romains spécialisés dans la mosaïque, venus avec Arnolfo depuis Rome, a été confirmée par Salmi, Becherucci et Brunetti, qui rattachèrent la lunette et d'autres fragments au chantier arnolfien (Becherucci, Brunetti 1969-1970). La reconstitution proposée par Zangheri Palterer a replacé cette lunette derrière la statue de la Vierge, rendant visible le contexte originel où sculpture et décor s'articulaient étroitement (Verdon 2015).

La polymatérialité du dispositif est fondamentale pour comprendre la portée sensorielle et dévotionnelle de la *Vierge aux yeux de verre*. Le contraste entre la blancheur du marbre sculpté, la richesse chromatique des incrustations en serpentinite et en Rosso di Verona complétaient la mosaïque cosmatesque qui produisait un effet de lumière complexe. De loin, les tesselles dorées et polychromes créaient une clarté vibrante qui enveloppait la statue. À mesure que l'on s'approchait, les veines des marbres, les cabochons et les incrustations révélaient une microtopographie de surfaces où chaque matière reflétait la lumière avec une intensité spécifique. Le fond étoilé renvoyait directement au titre marial de *Stella Maris*, l'étoile guidant les fidèles, tandis que les scintillements modulés orientaient le regard dans un mouvement ascendant.

La frontalité imposante de la Vierge trônant et l'animation lumineuse de ses yeux de verre renforçaient l'impression de présence et de vigilance. Chaque éclat devenait un relais méditatif. Il permettait de passer de la perception sensible à la contemplation spirituelle. La statue se présentait ainsi comme une image de seuil, condensant la fonction protectrice et anagogique de la Vierge, image de l'Église et garante de la foi.

*Cat. 4. 5. Chaire de l'église Sant' Andrea .*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Pistoia.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire intérieure.

**Dénomination :** *Chaire de l'église Sant' Andrea.*

**Lieu de conservation :** Dans la cinquième travée nord de la nef de l'église Sant' Andrea, depuis 1619 (Tesi 2017) (n° cat. ICCD : 0900013029-0).

**Emplacement d'origine :** *In cornu evangelii*, dans la sixième travée sud de la nef à droite du maître-autel, à proximité du chœur de l'église Sant' Andrea. Elle fut déplacée lors de travaux de réaménagement au XVII<sup>e</sup> siècle, sans doute en 1619, à la demande de Bartolomeo Cellesi (Tesi 2017).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, assemblage, dorure, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** *Stacciato*, bas-relief, moyen-relief, haut-relief, inserts de verre peint, verre églomisé, pâte de verre teintée dans la masse, dorure à la mixtion.

**Matériaux :** Marbre de Carrare, marbre rouge (*ammonitico rosso*), verre.

**Dimensions :** Panneaux : 0, 84 m x 102 m.

## Sujet

**Inscription :** « *LAUDE DE TRINI REM CEPTAM COPULO FINI CURE PRESENTIS SUB PRIMO MILLE TRIGENTIS PRICEPS EST OPERIS PLEBANUS VEL DATOR ERIS ARNOLDUS DICTUS QUI SEMPER SIT BENEDICTUS ANDREA UNUS VITELLI QUOQUE TINUS NATUS VITALI BENE NOTUS NOMINE TALI DISPENSATOIRES*

*HI DICTI SUNT MELIORES SCULPSIT IOHANNES QUI RES NON EGIT INAMES NICOLAE NATUS SCIENSIA MELIORE BEATUS QUEM GENUIT PISAE DOCTUM OMNIA VISA ».*

**Identification :** Épisodes de la vie du Christ. *Annonciation et Nativité ; Adoration des Mages ; Massacre des Innocents ; Crucifixion ; Jugement Dernier ; Un diacre ; Christ de l'Apocalypse ; Prophète Jérémie ; Un ange ; Le Tétramorphe ; Quatre anges soufflant dans des trompettes ; Auteurs des Épîtres canoniques.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Entre l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** Achevée en 1301, comme le précise l'inscription sur le cadre autour de l'édicule.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Giovanni Pisano et son atelier.

## Bibliographie

DONDORI 1666, p. 27-28 ; CONTRUCCI 1842, p. 5-39 ; BRUNI 1928, p. 27-32 ; POPE-HENNESSY 1996, p. 37-42 ; SEIDEL 1966, p. 7-30 ; MELLINI 1969, p. 19-43 ; BERTELLI, 1972, p. 637-640 ; GNUDI 1972, p. 165-179, CARLI 1984, p. 45-50 ; CARLI 1986, p. 11-36 ; FIDERE MOSKOWITZ 2005, p. 73-91 ; ALDROVANDI, BALZANI, CAGNINI, 2011, p. 221-252 ; PALOZZI 2021-2022.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900013029-0>

La *Chaire de l'église Sant'Andrea* prend la forme d'un hexagone de marbre blanc, soutenu par sept colonnes sculptées en *ammonitico rosso*. La chaire propose un récit de l'*Histoire du Salut* qui se développe de bas en haut. Ces colonnes sont posées sur des socles en marbre de Carrare, dont deux prennent la forme d'un lion, celui du centre représente un aigle, un autre est sous les traits d'un griffon, et le dernier sous l'apparence d'un Adam-Atlas. Ces bases figurées alternent avec des socles circulaires à moulures, de base carrée.

La structure hexagonale permettait une lecture fluide du cycle iconographique. Les figures sculptées recouvrent entièrement les surfaces d'où les personnages émergent avec une lourde charge expressive et dramatique (Pope-Hennessy 1996). Les cinq panneaux et les figures en haut-relief qui les séparent et les entourent sont sculptés en marbre de Carrare et se caractérisent par des lignes inspirées du gothique tardif et antiquisantes (Carli 1986). La surface se caractérisait par l'usage de carreaux de verre peint et églomisé. Seuls quelques inserts subsistent aujourd'hui dans les panneaux et dans les écoinçons des arcatures : soit sous la forme de fragments, soit prenant l'aspect de résidus colorés ou dorés dans le mortier servant de lit au verre (Aldrovandi, Balzani, Cagnini, *et al.* 2011).

À l'origine, placée *in cornu evangelii*, dans la sixième travée nord de la nef, à droite du maître-autel, elle complétait les rituels liturgiques (Tesi 2017). Elle fut, semble-t-il, déplacée lors de travaux de réaménagement, après le Concile de Trente, en 1619, à la demande de Bartolomeo Cellesi, dans la cinquième travée sud de la nef de manière à concorder avec les nouveaux besoins liturgiques (Dondori 1666). C'est pourquoi, elle semble aujourd'hui cachée entre les quatrième et cinquième colonnes qui séparent la nef du bas-côté sud, et révèle sa présence seulement lorsque le fidèle avance vers l'abside. L'apparence générale de la chaire a été aussi bouleversée par le retrait des deux lutrins autrefois placés dans la partie supérieure de la structure monumentale. Le premier, aujourd'hui conservé au Metropolitan Museum de New York, prenait la forme de l'aigle de saint Jean (*in cornu evangelii*), et le second (*in cornu epistolae*) a été acquis par le Staatlich Museen de Berlin. Lors du remontage, la séquence des reliefs des parapets a été modifiée et l'ordre des panneaux et des figures fut changé, rendant la lecture initiale du cycle complexe. Ainsi, le panneau de la *Nativité*, qui aujourd'hui se situe dans une position secondaire, c'est-à-dire du collatéral nord, devait très certainement être orienté en direction de l'autel, du côté de la nef, le rendant visible depuis le vaisseau central (Aldrovandi, Balzani, Cagnini, *et al.* 2011). Remarquable pour son insert de verre encore visible, qui contrairement aux autres inserts n'était pas teinté dans la masse puis doré mais peint et églomisé et orné de formes géométriques. Il semblerait que ce décor appliqué au verre soit le plus élaboré de l'ensemble des décors de verre subsistant sur cet ouvrage (Aldrovandi, Balzani, Cagnini, *et al.* 2011). Du fait des pertes et des modifications, il est actuellement très

compliqué de connaître avec exactitude les couleurs des fonds. Grâce aux restaurations récentes, nous savons que la *Crucifixion* était sur un fond rouge vif, le *Jugement universel* en vert (fragment visible à l'œil nu), l'*Adoration des mages* en jaune, le *Massacre des Innocents* en bleu (restes d'azurite sur le mortier analysé) (Aldrovandi, Balzani, Cagnini, *et al.* 2011 ; Palozzi 2021-2022). Même si G. L. Mellini n'a pas correctement identifié les couleurs, son hypothèse selon laquelle les fond colorés suivent le calendrier liturgique reste plausible (Mellini 1969).

L'usage de différents niveaux de reliefs, auquel s'ajoute l'inclinaison oblique des figures par rapport au fond, et à l'augmentation des dimensions de ces figures du bas vers le haut, laisse entendre que l'ensemble a été pensé dans un environnement lumineux particulier. Certains éléments sculptés sont fortement marqués par un contraste entre les zones d'ombre et les zones de lumière. Ce contraste était augmenté par les fonds de verre qui valorisaient les épisodes christologiques en facilitant leur lisibilité et leur lecture. Mais le déplacement de la chaire ne permet plus de saisir les effets exacts des inserts. Selon leur couleur, ces derniers absorbaient ou réfléchissaient la lumière qui, à l'emplacement originel de la chaire, devait provenir des fenêtres de l'abside et de la nef (Fiderer Moskowitz 2005), dispensant un éclairage du haut vers le bas. Au fil de la journée, les effets de lumière évoluaient. À la tombée de la nuit, la source lumineuse que constituaient les bougies, disposées en contrebas par rapport aux sculptures, modifiaient entièrement la perception de l'ensemble. Ainsi, les ombres étaient plus marquées et animaient avec dynamisme les scènes qui se mouvaient au gré des déplacements des sources lumineuses. Lorsque le dévot était face à la chaire, il était saisi par l'intensité émotionnelle et la puissance narrative des panneaux, accentuées par les fonds de verre qui faisaient vibrer les figures par leurs scintillements. L'expérience de la *varietas* n'est donc pas seulement plastique. Elle faisait sens, dans cet exemple, par la perception sensorielle (Carruthers 2013). La *varietas* obtient ici une justification perceptive définie par les sentiments du fidèle. La position des figures supportant les parapets, et particulièrement celle des sibylles, dirige le regard du fidèle vers la gauche ou la droite. En suivant le sens de lecture, guidé en partie par les prêches et les prières, le dévot était pris par l'intensité émotionnelle et sensorielle des panneaux, accentuée à l'origine par les inserts de verre peint. À titre d'illustration, le rouge vif de la *Crucifixion* était lié directement à la *Passion* et à la douleur. Derrière le verre peint, le marbre, taillé et poli très finement, filtre la lumière qui passait par transparence, éclairant le rouge vif depuis l'intérieur. D'abord focalisé sur les scènes par la vue frontale, le fidèle était invité à se déplacer dans les directions indiquées par les figures et les paroles. Les images étaient la plupart du temps accompagnées par des chants, des prières ou des prêches qui construisaient le discours des images. Les mots portaient les images. Les fidèles, en se concentrant sur la scène, devaient par l'activation des sens prendre conscience et éprouver ce que le Christ a subi (Schmitt 2010).

*Cat. 4. 6. Arca San Donato.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Arezzo.

Localisation spécifique

**Typologie :** Sépulcre maître-autel.

**Dénomination :** *Arca-altare San Donato.*

**Lieu de conservation :** Chœur de la Cathédrale San Donato d'Arezzo.

**Emplacement d'origine :** Chœur de la Cathédrale San Donato d'Arezzo.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, dorure, argenture, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** Bas-relief, haut-relief, inserts de verre teinté dans la masse, dorure et argenture à la mixtion.

**Matériaux :** Marbre blanc, pâte de verre.

**Dimensions :**

Sujet

**Inscription :**

**Identification :** *Scènes de la vie de saint Donat ; Vierge à l'Enfant ; Grégoire X ; Saint Donat.*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1362-1375 (Andanti 2004 ; Giommoni 2019).

Sphère culturelle

**Dénomination :** Giovanni di Francesco, dit Giovanni Fetti, Betto di Francesco, Agostino di Giovanni et leurs ateliers (Agnolucci 1988). Ces artistes ont été formés sur des chantiers toscans importants comme la cathédrale de Florence, le *Tabernacle d'Orsanmichele* ou encore la *Loggia dei Lanzi* (Giommoni 2019). Il est difficile de définir clairement les actions de chacun, mais il reste sûr que différentes mains sont visibles sur la surface sculptée du monument. La différence la plus marquée se voit entre l'avant et l'arrière du monument. Les visages réalisés sur le triptyque sont doux et charnus contrairement à ceux des panneaux narratifs qui sont frêles et osseux.

Il semble aussi intéressant de noter qu'une ressemblance existe entre les reliefs de la *vie*

de la *Vierge* de l'arche et les reliefs de la *Vierge d'Orcagna*, du *tabernacle d'Orsanmichele*, certainement importée par Giovanni Fetti, sculpteur commun aux deux chantiers (Giommoni 2019). Ces similitudes se retrouvent tant dans les compositions, que les traits, que l'usage des inserts de verre bleu. De plus, la mise en place de la *revelatio* par les anges tireurs de rideaux de la *Vierge à l'Enfant* du panneau central du triptyque de l'arche, rappelle celle du tabernacle. L'arche semble donc synthétiser, dans une transcription sommaire, le modèle antérieur florentin.

Bibliographie

Archives du chapitre d'Arezzo, n°870, cc. 1r-v ; Petrus Damianus, Sermo XXXVIII, « De SS. Donatiet Hilariano Martyribus », *Patrologie Latine*, 144, cols. 705-10 ; PASQUI, 1914, p.VI, v.n.13 ; TAFI 1980, p.10 ; AGNOLUCCI 1988, p. 32-38 ; PFISTERER 2002, p. 219-227 ; ANDANTI 2004, p. 66-68 ; FRENI 2005, p. 209-228 ; ANTONIELLA 2012, p. 219-224, en particulier p. 220 ; GIOMMONI 2019, p. 69-82.

Données analytiques

L'*Arca di San Donato*, sépulcre-maître autel de la cathédrale d'Arezzo, fut réalisé en marbre blanc, et est rythmé par des inserts de verre bleu. Il était à l'origine polychrome et rehaussé de dorure et d'argenture. L'ensemble du monument gothique, a été créé dans le but d'accueillir et conserver les ossements de saint Donat, deuxième évêque d'Arezzo, martyrisé selon la légende en 362.

La structure est composée de trois niveaux d'élévation, dont le plus ancien correspond à l'ancien maître-autel, conçu avant 1289 (Pfisterer 2002). Au-dessus, fut placé un retable de marbre représentant la *Vierge Marie portant l'Enfant Jésus*, révélés par deux anges tireurs de rideaux, entourés de Grégoire X et saint Donat. Ce second niveau date de l'année 1362, comme l'attestent des documents des donations testamentaires de 1362 et 1363, réalisées par des citoyens d'Arezzo qui ont contribué au financement de l'ensemble (Andanti 2004). L'arche contenant les ossements fut apposée à l'arrière du retable et soutenue par douze colonnettes de marbre blanc. L'ensemble fut achevé en 1375 (Pasqui 1914). Sur le même niveau, sept panneaux narratifs illustrant la vie du saint, sont répartis de part et d'autre du triptyque et sur le restant de la surface de l'arche. Le cycle commence par le baptême du saint, puis continue de la gauche vers la droite. La vie du saint est complétée par onze reliefs de la

vie de la Vierge, ainsi que des personnifications sculptées des vertus cardinales et théologiques. Le dernier niveau correspond à un couronnement de gâbles et pinacles ajourés qui laissaient passer la lumière naturelle. Ils sont aujourd'hui fermés par des inserts de verre translucides polychromes non originaux. Par son ornementation et ses formes, l'*Arca* fonctionne comme une synthèse dont les inspirations sont au croisement entre les arts précieux et l'architecture gothique de Sienne et de Florence.



Les formes ornementales monumentales du sépulcre, couvertes de « splendente d'intarsi vitrei, di dorature, di lamina d'argento scritte in gotico a lettere dorate » (Tafi 1980) se déploient sous la lumière qui inonde l'espace liturgique. La structure luxueusement ornée, où la virtuosité stylistique est poussée tant dans l'usage des inserts de verre, que dans les formes sculptées et les argentes ou dorures, attirait indubitablement le regard des fidèles. L'accumulation de détails sculptés et des scintillements des inserts de verre perdait parfois ce dernier. Pour pallier cet égarement, la partie centrale, le triptyque, fut conçue et pensée comme un point de focale, permettant un recentrement de la concentration du regardeur qui contemple une vision céleste.

Dans son contexte spatial et liturgique, l'arche était la plupart du temps pénétrée d'une aura sacrée, en étant enveloppée par la lumière naturelle provenant des trois grandes ouvertures du chœur et, des cierges et bougies, que les fidèles, en prière, manipulaient autour. Par les gestes répétitifs liés aux déplacements des hommes lors des processions, les effets lumineux du verre bleu, mêlés aux

rehauts d'or et d'argent, s'activaient laissant place aux propriétés célestes des reliques. La richesse et la variété des matériaux, agencés avec virtuosité, augmentaient l'efficacité du contenu dévotionnel du sépulcre et accentuaient la dimension sensible (De Bruyne 1998 ; Carruthers 2013 ; Pastoureau 2017).

Les inserts bleus scintillants, de *l'Arca San Donato*, frappaient visuellement et spirituellement les fidèles en marquant un point de contact entre le divin et l'humanité (Saint Albert le Grand, trad. Angel 1995). En tant que restes physiques devenus des esprits saints, les reliques appartenaient simultanément au monde sacré et au monde terrestre, à l'instar du verre bleu qui évoquait leur présence (Bozoky 2000 ; Tixier 2014). Les reliques étaient rendues visibles lors d'une procession où les fidèles passaient à l'arrière de l'autel et entraient pratiquement en genuflection dans la structure monumentale. L'acquisition des ossements du saint et leur exposition affirmaient la puissance, la prospérité et l'indépendance de la ville d'Arezzo, peu avant sa soumission à Florence en 1384 (Antoniella 2012). Au XIV<sup>e</sup> siècle, la ville d'Arezzo fit face à un lourd désaccord de la part de ses deux principaux pôles ecclésiastiques, l'église paroissiale Santa Maria et la Cathédrale, au sujet des reliques de saint Donat. Contrairement à l'église paroissiale, la Cathédrale ne possédait aucune relique avant 1361. Les dissensions furent résolues par l'application de l'acte du 24 octobre 1361, qui établit la possession définitive de la tête du saint, déjà conservée dans un buste-reliquaire en argent doré au sein de l'église Santa Maria, et la possession du corps sacré à la Cathédrale (Archives du chapitre d'Arezzo, n°870, cc. 1r-v). C'est donc dans l'optique d'asseoir la supériorité de la Cathédrale et de mettre en valeur le corps du saint, que l'autel fut réalisé (Freni 2005).

Les dix épisodes des miracles de saint Donat sculptés sur la microarchitecture mettaient en valeur les accomplissements divins du saint sur terre. Leurs représentations aidaient à la performativité de la structure et à la dévotion des fidèles. La variété des couleurs engendrée par l'utilisation de matériaux colorés et de la polychromie peinte dans la microarchitecture, réinterprétait la polymatérialité décrite dans l'Apocalypse selon saint Jean en parlant de la Jérusalem céleste. Le corps du saint placé dans le simulacre terrestre de la Cité céleste, impliquait l'idée que saint Donat était désormais présent dans la *Civitas Dei*. Cette idée était reprise dans les sermons des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, où le deuxième évêque arétin était caractérisé comme « lapis vivi » (Petrus Damianus).

Le triptyque à l'avant de *l'Arca* appuyait cette vision, en dialoguant avec les deux saints présents dans la cathédrale. La tombe du pape Grégoire X située à gauche du chœur, participait également à cette médiation, accompagnant saint Donat auprès de la Vierge et du Fils dans la Jérusalem Céleste. Aux yeux des fidèles *l'Arca* apparaissait comme un symbole prospectif de la Jérusalem Céleste, où à ses portes, saint Donat intercéderait en faveur des dévots arétins à la fin des temps.

*Cat. 4. 7. Vierge à l'Enfant.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief destiné à la dévotion privée.

**Dénomination :** *Vierge à l'Enfant*.

**Lieu de conservation :** Musée National du Bargello (inv. 470 S).

**Emplacement d'origine :** Bien que son lieu d'origine demeure inconnu, son acquisition par le musée au début du XX<sup>e</sup> siècle depuis une collection florentine privée témoigne de son intégration précoce dans les cercles du goût antiquaire (Caplow 1977). Wilhelm von Bode en avait déjà pris connaissance lors de la rédaction de son *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas in historischer Anordnung* (Bode 1892), où il la mentionne sous le n°173a, attestant de son inscription dans les premières tentatives de classification savante de la sculpture toscane. Le fait que l'œuvre figure dans cette publication de référence indique qu'elle était déjà considérée, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un témoignage significatif de la sculpture renaissante, suffisamment reconnue pour être inventoriée et intégrée à un récit historiographique en construction.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de pâte de verre bleue teintée dans la masse.

**Matériaux :** Marbre blanc de Carrare, verre.

**Dimensions :** 1 m x 0,76 m.

## Sujet

**Identification :** *Vierge à l'Enfant*.

## Datation

## Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Second quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1430-1435 (Caplow 1977). Une datation légèrement plus tardive, vers 1450, a été avancée (Kecks 1988), tandis que Poeschke propose une fourchette intermédiaire, entre 1435 et 1440 (Poeschke 1990). La présence d'un cadre architectural en plein cintre et le recours à des incrustations colorées confirment cette datation intermédiaire. Elle s'inscrit dans un moment où le goût florentin pour les effets chromatiques gagne en intensité (Poeschke 1990).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Bode fut le premier à attribuer ce relief à Michelozzo (Bode, 1892), une hypothèse largement reprise par la suite, malgré les réserves formulées par Ronald W. Lightbown (Lightbown 1980), qui émet des doutes quant à son authenticité. L'œuvre présente en effet de nombreuses affinités stylistiques avec les sculptures du tombeau des Aragazzi, notamment dans le traitement des visages et des drapés (Caplow, 1977). Le type de la Vierge — visage allongé, cheveux ondulés retombant en mèches souples sur les joues, bandeau frontal — constitue un indice formel particulièrement convaincant (Caplow, 1977 ; Poeschke, 1990).

## Bibliographie

BODE 1892, p. 50, n°173a ; CAPLOW 1977, p. 198-199 ; LIGHTBOWN 1980, p. 186 ; KECKS 1988, p. 57 ; POESCHKE 1990, p. 409, cat. 159.

### Webographie :

<https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1174180/>

Le bas-relief conservé au Museo Nazionale del Bargello, attribué à Michelozzo et à son atelier, s'inscrit dans la production florentine de Vierges à l'Enfant en marbre destinées à la dévotion privée dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. La finesse de son exécution, qui semble relever directement de la main du maître, laisse supposer une commande prestigieuse, probablement émanant d'un commanditaire de haut rang.

Les figures de la Vierge et de l'Enfant sont unies dans un même volume, enveloppées dans le manteau ample de Marie. L'enfant Jésus agrippe de sa main le voile de sa mère entourant son buste, tandis qu'elle incline son regard vers lui dans une attitude de douce retenue. Le modelé subtil, les plis fluides et l'économie expressive confèrent à la scène une gravité silencieuse. Le visage de la Vierge, long et mélancolique, aux paupières abaissées et à la bouche serrée, révèle une intériorité contemplative. Ses traits, tout comme sa posture, relèvent d'un idéal classique : chevelure ondulée, séparée au milieu et partiellement couverte par un voile lourdement plissé, doigts fins, robe simple et ample manteau boutonné orné de pseudo-caractères couffiques — autant d'éléments qui renvoient à une esthétique noble et sobrement théâtralisée, mêlant héritage antique et raffinement matériel (Caplow 1977).

Le fond est orné d'un motif alterné de roses et d'insertions octogonales en verre bleu de cobalt, évoquant un précieux textile oriental dont il transpose, dans la pierre, à la fois le rythme décoratif et le raffinement symbolique. Cette trame régulière, soigneusement ordonnée, se lit comme une architecture ornementale pensée pour accompagner le regard, en guidant progressivement l'attention du spectateur vers la scène centrale. La répétition des motifs géométriques, conjuguée à l'alternance entre le marbre sculpté et les inserts de verre, engendre un rythme visuel régulier, qui dynamise la surface tout en conservant sa sobriété. Cette régularité décorative, conjuguée à l'intensité colorée du verre, produit une vibration optique qui innerve le champ visuel et introduit un effet de profondeur inattendu dans un support par ailleurs rigide et plat.

Le contraste entre l'éclat brillant des inclusions vitreuses et la blancheur légèrement mate du marbre génère une tension perceptive féconde : les matériaux dialoguent entre eux sans jamais se fondre, instaurant une dialectique du visible entre opacité et translucidité, entre stabilité minérale et éclat lumineux. Ce jeu sensoriel, pensé pour être activé par la lumière, s'accordait avec les pratiques méditatives développées autour des images sacrées. La surface devenait un champ de contemplation, une interface dynamique où la vision se construisait dans la durée, par l'immersion progressive dans les détails et les réfractions. Pensée comme un équivalent minéral de la tenture précieuse, la paroi arrière n'encadre pas seulement la scène, elle agit comme un dispositif iconique à part entière, une

sorte d'écran de transcendance qui isole le groupe sacré dans un espace visuel et spirituel, distinct du monde terrestre.

La matérialité même du fond, saturée de bleu cobalt et ponctuée de motifs symboliques, construit autour de la Vierge une atmosphère visuelle de type céleste, évoquant à la fois la richesse des étoffes orientales et les cieux étoilés. Dans ce cadre, la surface est à comprendre comme un opérateur théologique, participant activement à la mise en scène du mystère de l'Incarnation. La lumière, en se reflétant sur les inserts de verre, acquérait une dimension quasi immatérielle, qui inscrivait l'œuvre dans une logique d'élévation spirituelle. Le fond en verre agit comme un véritable opérateur lumineux, transformant l'image en *fenestra coeli* — une fenêtre sur le ciel — où la lumière se réfléchissait, se diffractait et revenait vers le dévot. Dans ce cadre, la figure de la Vierge apparaît comme une *Regina coeli*, assise dans un espace sacré qui évoque le trône céleste. La matière, était donc le vecteur même de la révélation, selon une esthétique du scintillement et de l'éblouissement, où le visible était mis au service de l'invisible. Ce fond, par sa richesse formelle et sa puissance symbolique préparait le regard à l'accueil du divin, tout en matérialisant la promesse d'un monde transfiguré par la lumière.

Un détail mérite aussi une attention particulière. La Vierge et l'Enfant débordent très légèrement du cadre architectural. Ce léger dépassement constitue une stratégie formelle destinée à instaurer une relation plus directe avec le fidèle. En rompant discrètement la clôture du cadre, l'image invitait à un rapprochement physique et mental, abolissant la distance entre l'espace sacré et celui du regardeur. Cette projection minimale du volume dans l'espace terrestre renforçait l'efficacité dévotionnelle de l'œuvre, en plaçant la Vierge non plus comme simple image, mais comme présence accessible, prête à répondre aux prières.

*Cat. 4. 8. Vierge à l'Enfant, dit Madonna Goretti Miniati.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief destiné à la dévotion privée.

**Dénomination :** *Madonna Goretti Miniati*

**Lieu de conservation :** Musée National du Bargello (inv. 470 S).

**Emplacement d'origine :** L'origine exacte de ce bas-relief est incertaine. Avant son acquisition par le musée national du Bargello, cette *Vierge à l'Enfant* était présentée dans un tabernacle engagé dans un mur de la villa *Il Palagio* à Val di Pesa, jusqu'en 1873 (De Nicola 1905). La filiation des propriétaires du bas-relief est donc indubitablement liée à la succession du domaine toscan.

Malgré l'absence de documents dans les fonds d'archives de la famille toscane, De Nicola pense que cette sculpture fut commandée par la famille Canigiani dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, déjà propriétaire de ce domaine (De Nicola 1905). Après avoir été la propriété de la République de Florence pendant deux siècles, la villa *Il Palagio* fut vendue aux barons Miniati di Dino à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, puis devient par succession propriété du marquis Goretti Miniati jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de pâte de verre bleue teintée dans la masse.

**Matériaux :** marbre blanc de Carrare, verre.

**Dimensions :** 0, 635 m x 0, 445 m (sans le cadre en bois). 1, 09 m x 0, 96 m (avec le cadre en bois).

#### Données analytiques

La *Vierge à l'Enfant*, connue sous le nom de *Madone Goretti Miniati*, était destinée à la dévotion domestique. La Vierge Marie est nimbée et porte l'Enfant Jésus dans ses bras. A l'origine, l'auréole de la Vierge, son manteau et son bras présentaient des traces de dorures (De Nicola 1905), aujourd'hui invisibles à l'œil nu. Tous deux placés dans l'axe d'une fenêtre, ils sont vus en légère contre-plongée et de trois-quarts, marquant ainsi les lignes de la pièce rectangulaire.

#### Sujet

**Identification :** Vierge à l'Enfant.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Second quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1435 (De Nicola 1905).

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est à ce jour pas documentée. Production d'atelier ou du cercle proche de Donatello ou Michelozzo.

#### Bibliographie

DE NICOLA 1905, p. 124-125 ; GOLDSCHIEDER 1941, p. 17-18 ; CAPLOW 1977, p. 476-478 ; dans le même ouvrage notes 27 et 28 ; NEGRI ARNOLDI 1983, p. 97-98 ; GENTILINI 1985, p. 271-275 ; JOLLY 1998, p. 185 ; CAGLIOTI 2023, p. 224-225.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900286995>

La fenêtre ici matérialisée et dessinée par les inserts de verre bleu, a pour but premier de marquer visuellement l'espace (Caglioti 2023). Baignées dans un bleu profond, les deux figures ressortent par les effets lumineux de ce bleu-lumière qui permettent aux fidèles de méditer sur le modèle absolu de l'amour filial et maternel. Le cadre de cette image, associé à la position traditionnelle de la Vierge et de l'Enfant, lui confère une réalité intemporelle, tout en conservant les caractéristiques du style antique qui distinguent la spiritualité de la réalité physique (Belting 1998).

Le bleu profond utilisé pour matérialiser la scène est associé au saphir. Dans l'Ancien Testament, cette pierre précieuse a un lien direct avec Dieu et les sphères célestes. Elle est à la frontière entre lumière et matière. Sa couleur vive évoque les cieux, et plus particulièrement la promesse de vie céleste annoncée par Dieu (Saint Albert le Grand, trad. Angel 1995).

Coupée à mi-corps, et construite d'après la tradition latine (Schmitt 1987 ; Wirth 1994), cette image jouait un rôle important dans le développement de l'affectivité religieuse, en influençant les attitudes et comportements des fidèles (De Bruyne 1998). Cette sensibilité était exacerbée par la richesse du décor d'origine, doré et bleu, qui rutilait. Dans ce contexte, la richesse de la teinte et les effets de brillance et de scintillement renforçaient l'efficacité du contenu dévotionnel de l'image et accentuaient sa dimension sensible. Grâce à la méditation et à la puissance performative de la scène qui s'animait au gré des lumières et des mouvements du dévot, l'image fonctionnait comme un *stimulus* qui produisait chez lui des images mentales.

L'attribution et la datation de ce bas-relief ne sont pas totalement fixées. Cette sculpture doit sa datation - aux alentours de 1435 – à ses traits communs avec les figures de la chaire extérieure de Prato (De Nicola 1905 ; Caplow 1977). Malgré quelques divergences, la datation est largement admise. Francesco Negri Arnoldi date ce bas-relief aux alentours de 1466, du fait des similitudes stylistiques qu'il note avec la chaire de San Lorenzo (Negri Arnoldi 1983). Les propositions de datations vont généralement de pair avec les essais d'attributions. Ludwig Goldscheider rapproche cette sculpture des réalisations de Desiderio da Settignano (Goldscheider 1941), contrairement à Caplow qui tend à montrer que les traits et expressions sont proches des réalisations de Michelozzo à qui elle attribue ce bas-relief (Caplow 1977). La datation et les similitudes stylistiques avancées par Francesco Negri Arnoldi (Negri Arnoldi 1983), avec la *chaire de la Passion* de la basilique San Lorenzo à Florence, l'ont orienté vers Bertoldo di Giovanni. Malgré la douceur générale, le raffinement des gestes, des ornements, des boucles, ce bas-relief est difficilement attribuable à l'un des trois maîtres.

Les inserts indiquent indubitablement une source proche de Donatello ou de Michelozzo, appréciant tous les deux les expérimentations polymatérielles. En ce sens, Giancarlo Gentilini mentionne un collaborateur ayant exercé dans l'atelier de Donatello et Michelozzo, Maso di

Bartolomeo (Gentilini 1985). Il est vrai que Maso di Bartolomeo est l'un des élèves des deux maîtres qui a le plus usé des inserts de matériaux polychromes en vue de renforcer la plasticité et la variété de ses réalisations. Outre son attrait particulier pour l'emploi de la polymatérialité, les traits physiques de l'Enfant Jésus (visage rond et légèrement aplati, le corps potelé) rappellent les *spiritelli* de la *Capsella della sacra Cintola* (1445-1446, actuellement conservée au musée diocésain de Prato), eux-mêmes inspirés des *spiritelli* des parapets de la chaire extérieure de la cathédrale de Prato (1434-1438, actuellement conservés au musée diocésain de Prato).

*Cat. 4. 9. Vierge à l'Enfant avec quatre chérubins, dit Madonna del Perdono.*



Localisation

**Région :** Toscane.  
**Commune :** Sienne.

Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief dévotionnel.  
**Dénomination :** *Madonna del Perdono*.  
**Lieu de conservation :** Museo dell'Opera del  
Duomo, Sienne (inv. n. 887).

**Emplacement d'origine :** Au-dessus de l'entrée de la Chapelle de Grâces, à la *porta Perdono* (supprimée en 1660 lors des travaux de la chapelle de la *Madonna del Voto* du Bernin). Cathédrale Santa Maria Assunta, Sienne.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, *stiacciato*, inserts de pâte de verre bleue teintée dans la masse.

**Matériaux :** Marbre blanc, verre.

**Dimensions :** 0,91 m x 0,882 m x 0,09 m.

#### Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Vierge à l'Enfant entourée de quatre chérubins.

#### Données analytiques

Bien qu'elle ne soit pas entièrement de Donatello, la *Madonna del Perdono* est une œuvre importante dans son catalogue. Parmi l'ensemble des reliefs mariaux de Donatello qui subsistent, ce *tondo* est le seul qui ait été demandé et conçu non pas dans un but privé et domestique, mais pour une exposition publique et monumentale (Caglioti 2010).

Assise avec grâce, la Vierge Marie est représentée de trois-quarts, l'Enfant est installé sur les jambes de sa mère. Présentés dans le royaume céleste, plusieurs angelots signifiés simplement par leur tête, se précipitent à leurs côtés. Cette représentation à mi-corps inspirée des icônes, est à rapprocher des *picturae dimidiatae*, désignées en ces termes par Guillaume Durand, et longuement discutées par André Chastel et Jean Wirth. Dans ce contexte, cette image joue un rôle important dans l'épanouissement de l'affectivité religieuse, reflétée dans les attitudes et comportements des chrétiens, à la fin du Moyen Âge (Chastel 1977 ; Schmitt 1987 ; Wirth 1994).

Le déplacement du bas-relief, à la suite des travaux entrepris en 1660 par le Bernin lors de la réfection de la chapelle de la *Madonna del Voto*, l'a longtemps rendu incompréhensible. Placée dans la lunette du portail du bras du transept sud, dit *Porta del Perdono*, le *tondo* a longtemps été exposé aux intempéries. Les changements climatiques ont grandement endommagé cette sculpture.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1457-1459.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Donatello et son atelier.

#### Bibliographie

BODE 1902, p. 108 ; VENTURI 1908, p. 482 ; CARLI 1967, p. 35-36 ; CARLI 1968, p. 155-161 ; PARRONCHI 1968, p. 172-174 ; HERZNER 1971, p. 167-172 ; POPE-HENNESSY 1985, p. 13 ; BONSANTI 1986, p. 158-160 ; TUCCIARELLI 1991, n° 3, p. 193-196 ; BULZEK 2005, p. 82-103 ; CAGLIOTI, 2010, p. 332.

L'exposition constante aux intempéries lui a fait perdre la quasi-totalité des inserts, et terni les deux subsistants avant les restaurations de 1990 (Tucciarelli 1991).

En réalité, l'image mariale lance un véritable défi optique au spectateur. Le *tondo*, semblable à un *oculus*, fonctionnait comme une fenêtre sur le royaume de Marie, qui ne dévoilait la scène qu'à moitié. Cette *Gloire* à Marie et à l'Enfant Jésus ne pouvait être que partiellement aperçue par les fidèles, qui contemplaient la scène en contrebas, contrainte par son cadre rond (Carli 1967 ; 1968). C'est pour cette raison que la Vierge a été sculptée dans une saillie progressive, allant du bas vers le haut et que son nimbe est à ce point marqué. Comme le rappelle Enzo Carli, en étant vue en contre-plongée, la puissance expressive et la plasticité de la scène, sont incontestablement plus prononcées que si le bas-relief avait été présenté de manière frontale (Carli 1967). Il est vrai que la vue en contrebas a pour effet d'accentuer la charge émotionnelle de la scène. Là où le visage de la Vierge paraît si allongé et son air maussade, avec une vue de face, il est apprécié dans toute sa souplesse et sa rondeur d'en bas, où elle gagne en tendresse et en mélancolie. Pour renforcer la structure de cet *oculus*, Donatello et ses collaborateurs ont décoré au moyen d'inserts de verre bleu l'épaisseur et la profondeur de la pièce circulaire s'apparentant à des caissons.

Outre leur fonction ornementale, ces inclusions de verre créent un effet illusoire de tridimensionnalité qui pouvait être apprécié du point de vue des fidèles qui passaient la porte menant à la Chapelle des Grâces. Les inserts de verre renforçaient l'effet de profondeur déjà initié par la figure de Marie, et épousaient parfaitement la forme elliptique provoquée par la contre-plongée.

La Vierge dans les apparitions est décrite comme entourée d'un bel éclat céleste. Ainsi, l'ornement est utilisé comme un moyen d'honorer la Vierge contenue dans l'image. Le rôle de la Vierge dans l'histoire du Salut et sa fonction de médiatrice entre la réalité terrestre et l'au-delà implique de comprendre sa position centrale dans le christianisme (Brundin, Howard, Laven 2018). Lorsque les fidèles entraient dans la chapelle, la Vierge et les panneaux de verre teinté dans la masse scintillaient et s'illuminaient grâce à la lumière naturelle et aux lampes à huile placées autour dans la chapelle. La nature particulière de ce système lumineux évoquait ainsi la présence de Dieu et devenait un indicateur de sainteté. Ce système décoratif et la réflexion qui en résulte, découlent d'une longue tradition déjà bien ancrée au Moyen Âge. Le verre, comme de nombreux autres matériaux, permettait des effets de couleur, de surface et de lumière. Il a, par conséquent, longtemps fasciné les hommes. Plus que le verre, c'est la recherche de la lumière qui était avant tout primordiale dans de nombreuses œuvres, car la lumière contribue au sacré, Dieu étant lui-même lumière. De ce fait, tout ce qui contribue à la produire, la transmettre, la disperser, la multiplier était associé à la dévotion (Pastoureau 2017).

Du fait de sa position, placée en hauteur dans la lunette surplombant l'autel et le panneau peint de la Madonna delle Grazie de la chapelle (Bulzek 2005), le *tondo* fonctionnait comme un vitrail. Son emplacement permettait d'offrir aux fidèles, un spectacle lumineux, où le bleu, symbole de pureté et du royaume céleste, était en mouvement perpétuel, animé par l'ondulation des flammes des cierges et lampes à proximité. De cette manière, la surface de la structure de pierre se dématérialisait et fonctionnait comme une fenêtre ouverte vers les cieux.

La nature particulière de ce système lumineux évoquait ainsi la présence de Dieu et devenait un indicateur de sainteté. Cette vision, presque béatifique, permettait de contempler le divin dans sa nature ontologique. La présence de l'image mariale servait ainsi à rendre visible la sacralité, en représentant le « souverain céleste » sous l'apparence humaine qu'il a adoptée par l'Incarnation.

Cat. 4. 10. Miséricorde, Amour et Charité.



Localisation

**Région :** Toscane.  
**Commune :** Pise.

Localisation spécifique

**Typologie :** Panneaux sculptés du tabernacle eucharistique.

**Dénomination :** *Éléments du tabernacle eucharistique.*

**Lieu de conservation :** Musée de l'Œuvre, Pise (inv. 235722 ; inv. 235698 ; inv. 235700).

**Emplacement d'origine :** Éléments appartenant au tabernacle présent sur le maître-autel de la cathédrale de Pise (Ciardi 1987). Puis déplacé aux alentours de 1816 au Camposanto (Casini 1993).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Moyen-relief, haut-relief, inserts de pâte de verre teintée dans la masse, traces de polychromie.

**Matériaux :** marbre blanc, verre.

**Dimensions :**

Misericordia : 0, 89 m x 0, 36 m.

Amor : 0, 86 m x 0, 36 m.

Caritas : 0, 89 m x 0, 445 m.

Sujet

**Inscriptions :** Sur l'arc de la niche de la Miséricorde : « *Miserichordia me humiliavit* ». Sur l'arc de l'Amour « *Ardor Amoris me lighavit* ». Sur l'arc de la Charité : « *Charitas me mossit* ».

**Identification :** Trois allégories de vertus chrétiennes.

Sphère culturelle

Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1460.

**Dénomination :** Andrea di Francesco Guardi.

Bibliographie

BURCKARDT 1952, p. 668 ; DIDRON, DIDRON 1861, p. 57-66 en particulier p. 64 ; SCHUBRING 1902, p. 114, p. 118, p. 166 ; SCHUBRING 1903, p. 89 ; MORIONDO, 1948, p. 325-338, en particulier p. 329 ; CIARDI 1986, p. 110-111 ; CIARDI 1987, p. 37-48 ; CASINI 1993, p. 273-276, n. 94 ; CASINI 1995, p. 263-284 ; DONATI 2015, p. 220-222, cat. 45.

Données analytiques

*Miséricorde, Amour et Charité* sont trois panneaux sculptés en haut-relief, réalisés vers 1460 par Andrea di Francesco Guardi.

D'abord attribuées à Nicolas Pisano (Didron 1861), puis considérées comme des éléments de décor du *Tombeau Ricci* (Papini 1912 ; Moriondo 1948), les trois vertus chrétiennes ont été réattribuées au tabernacle du maître-autel de la Cathédrale de Pise (Ciardi 1987). Un unique document historique semble valider cette hypothèse. Une source manuscrite du XVII<sup>e</sup> siècle, découverte par R. P. Ciardi, et reprenant des textes de 1498 à 1534, mentionne des inscriptions présentes sur le tabernacle du maître-autel (Ciardi 1987). L'auteur du XV<sup>e</sup> siècle avait donc retranscrit le texte suivant « *Circa tabernaculum Corporis Christi / Ego sum panis vivus qui de celo descendi si quis manducaverit ex hoc pane vivet in eternum / Caritas ardor amoris me ligavit / Spes Misericordia me humiliavit* ». Ces inscriptions correspondent donc aux textes de deux vertus d'Andrea Guardi, celui de la *Miséricorde* et de l'*Amour*. L'absence de l'inscription du panneau de la *Charité* renforce l'idée de l'appartenance de ces trois vertus au tabernacle du maître-autel de la cathédrale de Pise. Baracchini a prouvé que la dalle de la *Charité* a été remplacée autour des années 1493-1494 par un panneau sculpté de Filippo Venutelli qui représentait un ostensorio perforé permettant la vision intérieure du tabernacle (Baracchini 1993).

Les trois panneaux sont construits à partir du même schéma. Chacune des figures féminines à l'antique est inscrite dans une niche classicisante, dont la voûte en cul-de-four est dessinée par une coquille qui repose sur une architrave moulurée. Comme précisé précédemment, une inscription incisée et peinte en noir sur l'extrados de l'arc, nomme et explicite le rôle de la vertu représentée. Les écoinçons quant à eux sont remplis par des inserts de verre bleu foncé teinté dans la masse. Les trois vertus prennent les traits de trois jeunes femmes, en pied, vêtues de tuniques à longs drapés.

Des traces de polychromie sont encore bien visibles, et particulièrement une couche de peinture verte qui recouvre les revers de leurs manteaux et de leurs tuniques (*Amour et Charité*). Puis, l'inclinaison de leur tête, leur regard, ainsi que leur coiffure ne sont pas identiques et individualisent un peu plus chaque panneau. Indépendamment de leur nom, les vertus sont caractérisées et donc identifiables par leurs attributs qu'elles tiennent entre leurs deux mains et qui sont mis en avant par leur léger *contrapposto*. Ainsi, *Miserichordia* présente un large vase cannelé, *Ardor Amoris* tient un médaillon ogival sur lequel est sculpté en bas-relief un *putto* dont une flamme sort de sa main gauche, et *Charitas* vide un vase cannelé semblable à une amphore sur un enfant.

C'est donc là, la *Caritas*, c'est-à-dire la plénitude de l'âme aimante qui favorise la création du lien social, qui est illustrée (Cocagnac 2006 ; Collectif OMCI-INHA, Ambrosino, Marchesin 2023). Les inserts de verre bleu teinté dans la masse ont un aspect purement ornemental et complétaient à l'origine la polychromie peinte. La polychromie dans cet ensemble était appliquée de manière à souligner certains éléments. En ce sens, les yeux relevés de pupilles noires donnaient un éclat de vie. Puis les vêtements à l'antique, entièrement peints faisaient ressortir les objets que les trois femmes tenaient dans les mains. La polychromie, mise en place par touches et non sur l'ensemble de la sculpture correspondait à une volonté de rentrer dans une certaine subtilité où le raffinement des teintes devait valoriser les figures. Ainsi, la polychromie peinte mêlée à la polychromie des matériaux, ancrèrent les figures dans leur espace, en unissant l'ornement au dogme. Placés dans les écoinçons, ces inserts créaient des zones de lumière qui plaçaient les trois figures dans un cadre intemporel. La gradation lumineuse générée par les effets de surface du verre en s'animant, fonctionnait comme un marqueur matériel du divin. Les vertus, placées dans une vision cosmique, commémoraient leur rattachement à l'Amour en Dieu. Contrairement aux quatre vertus cardinales qui guident la vie des hommes, les vertus théologiques, dont fait partie la Charité, ont Dieu pour premier objet (Thomas d'Aquin, *Summa theologica*). L'Amour de Dieu, l'Amour du prochain et l'Amour terrestre - représentés dans ces panneaux - sont les principales divisions de l'amour-lien qui repose sur l'union en Dieu. Car il est impossible d'aimer véritablement Dieu sans aimer le prochain et inversement (Clément d'Alexandrie, *Stromates*). Cet amour enjoint les hommes à l'amour-charité envers leurs semblables, à l'image de Dieu qui aime l'ensemble de sa Création.

*Cat. 4. 11. Saint Pantaléon.*



## Localisation

**Région :** Île-de-France.

**Commune :** Paris.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief dévotionnel.

**Dénomination :** Saint Pantaléon.

**Lieu de conservation :** Musée de Cluny.

**Emplacement d'origine :** Ancienne collection Delange. Acheté en 1847 en vente publique. Inventorié en 1847 puis en 1912. Il rentre dans les collections du musée en 1883 (Du Sommerard 1883).

ss

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de verroteries.

**Matériaux :** Marbre, incrustations de pâte de verre.

**Dimensions :** 1, 22 m x 0, 63 m.

## Sujet

**Inscription :** S[AN]C[TU]S  
PA[N]TALEON.

**Identification :** *saint Pantaleon.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XIII<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** /

## Données analytiques

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'attribution de l'œuvre a longtemps fait débat. Donnée à l'Italie du XI<sup>e</sup> siècle lors de son entrée au musée (Du Sommerard, 1883), elle fut ensuite rapprochée de la Grèce et datée du XIII<sup>e</sup> siècle (inventaire de 1912 ; Haraucourt et Montrémy, 1922). Son langage formel combine des traits byzantins, comme la frontalité et le traitement de la chevelure, avec des éléments gothiques, perceptibles dans le rendu des plis. La mode de la ceinture tombante entre les jambes, apparue seulement dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, confirme cette datation tardive. L'inscription en alphabet latin renvoie à un contexte marqué par l'Empire latin de Constantinople, bien qu'aucun parallèle direct ne soit connu dans la sculpture paléologue. Cette œuvre peut être rattachée à un centre artistique où se croisaient traditions byzantines et influences gothiques. La Sicile angevine et aragonaise de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, au même titre et pour les mêmes raisons, que la Vénétie, constituent un cadre pertinent, lieu de circulation des modèles et d'expérimentations matérielles. L'usage d'inserts de verre en volume y trouve pleinement son sens : il inscrit la sculpture dans une culture visuelle sensible à la préciosité des matériaux et à la performativité de la lumière.

## Bibliographie

DU SOMMERARD 1883, n° 418 ; LEMAÎTRE 2004.

### Webographie :

<https://sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=104>

La plaque adopte une composition architecturée. Deux colonnes cannelées, couronnées de chapiteaux à feuilles d'acanthes stylisées, supportent une architrave ornée de rinceaux incisés jaillissant d'un vase central. L'inscription du registre supérieur identifie le saint représenté.

Celui-ci se tient debout, de pied, dans une frontalité immobile. Le visage rond, encadré d'une chevelure abondante et souligné par un nimbe, renvoie à des modèles byzantins inspirés de l'Antiquité tardive. Le vêtement se compose d'une longue tunique, serrée à la taille par une ceinture, et d'un manteau attaché à l'épaule droite, dont les plis profonds et réguliers témoignent de l'assimilation de formules gothiques d'Île-de-France.

La ceinture constitue l'élément le plus remarquable de l'ensemble. Sa partie retombante est ponctuée d'inserts de verre en volume, circulaires ou quadrangulaires, dont plusieurs manquent aujourd'hui. Ces verroteries, enchâssées dans le marbre, introduisaient un contraste fort entre la blancheur mate de la pierre et l'éclat coloré du matériau translucide. En réfléchissant la lumière ambiante, elles animaient la surface et modifiaient la perception de la figure selon l'angle du regard. Ce dispositif renforçait la verticalité de l'image tout en attirant l'attention vers le centre du corps.

La présence de ces incrustations rapprochait la sculpture des arts précieux et de l'orfèvrerie liturgique, où le sertissage de pierres et de verroteries jouait un rôle essentiel. L'association de marbre et de verre conférait à l'image un statut hybride, entre sculpture monumentale et objet précieux. Dans un contexte dévotionnel, l'introduction de matière lumineuse et colorée participait à la valorisation sacrée de la figure et renforçait son efficacité visuelle et symbolique.

Les attributs – un pinceau dans la main droite, une tablette dans la gauche, originellement incrustée – ainsi que les pieds posés sur une base en perspective complètent la composition sans en détourner la force. La ceinture incrustée apparaît comme le véritable point focal de l'image, lieu d'expérimentation matérielle et lumineuse.

*Cat. 4. 12. Vierge à l'Enfant, dite Vierge trônant et l'Enfant au rosaire.*



## Localisation

**Région :** Île-de-France.

**Commune :** Paris.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Bas-relief dévotionnel.

**Dénomination :** *Vierge trônant et l'Enfant au rosaire.*

**Lieu de conservation :** Musée du Louvre. Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes (inv. RF 769).

**Emplacement d'origine :** Proviendrait de la côte adriatique ou de la Vénétie. L'origine exacte de ce bas-relief est inconnue. Don au musée par Marie Louis Ernest Grandidier (1886).

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de pâte de verre bleue teintée dans la masse et dorée à la feuille, mosaïque, dorure à mixtion.

**Matériaux :** marbre blanc veiné de gris, verre.

**Dimensions :** 0.86 m x 0.43 m x 0.085 m.

## Sujet

**Identification :** Vierge à l'Enfant trônant.

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle. Anciennement datée au XIV<sup>e</sup> siècle (Direction des musées de France 1974).

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Cette datation est rendue possible par l'identification du rosaire qui se démocratise dans cette forme à partir de 1470 (Duval 1988).

**Datation précise :** /

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée. Attribution à un atelier vénitien (Archives des musées nationaux 1886 ; Direction des musées de France 1974), ou à un atelier padouan (Archives des musées nationaux 1886).

## Bibliographie

Archives des musées nationaux, *Lettre M. Grandidier, 13 novembre 1886 au ministre de l'Institution publique des Beaux-Arts et des cultes*, côte S8. 1886 ; MICHEL 1897, n° 325 bis, p. 37.

VITRY 1922, n° 633, p. 78 ; Dossier n°683. RF769, Direction des musées de France, 4 juin 1974 ; PAYRE, *Rapport de restauration RF 769, Fiche d'intervention*, avril 1997 ; BRESCH-BAUTIER (DIR.) 2006, p. 247, ill. 247 ; BRESCH-BAUTIER (DIR.) 2012, p. 24, ill. 24, n° 3.

### Webographie :

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093237>

La *Vierge à l'Enfant*, connue sous le nom de *Vierge trônant et l'Enfant au rosaire*, est un bas-relief de marbre polymatériel. La Vierge Marie nimbée, porte l'Enfant Jésus sur ses genoux, lui aussi coiffé d'un nimbe crucifère incrusté. Ils se détachent d'un fond décoré de mosaïque dorée. La mosaïque dorée, l'aspect hiératique des figures, les traits de leur visage ainsi que les drapés fortement stylisés témoignent de l'influence byzantine longtemps présente en Vénétie (Bresc-Bautier 2006).

En dépit du bon état de conservation, le rapport de la Direction des musées de France du 4 juin 1974 fait état des différentes zones lacunaires. Certains éléments, comme l'extrémité du pied gauche et l'extrémité des doigts de la main droite de l'Enfant, quelques perles du rosaire ou encore un pli du manteau de la Vierge, sont manquants. Le nimbe de la Vierge Marie devait présenter à l'origine des incrustations, certainement des verroteries dans les réserves aujourd'hui vides, qui accompagnaient les inserts de verre doré. Au niveau de son cou, sur le col de la robe de la Vierge, une réserve relativement profonde laisse penser à l'emplacement d'un cabochon imitant une pierre précieuse. Enfin, le fond du trône a été complété par des carrés de plexiglass doré à la feuille dans les années 1970 (Direction des musées de France 1974).

Le trône, outre la mosaïque dorée, est décoré sur les accoudoirs d'inserts de verre bleu peint. Le rapport de restauration de 1997 (Payre 1997) met en lumière les importantes reprises dans les tesselles de mosaïque dorées à la mixtion et dans les inserts circulaires de verre bleu. Toujours dans ce même rapport, il est énoncé que des traces de retailles ont été faites, particulièrement au niveau du nimbe de l'Enfant et de celui de la Vierge, où dans ce dernier, les réserves ont été agrandies.

Ce bas-relief marial, à l'apparence byzantinisante, traduit le syncrétisme existant entre les thèmes chrétiens et antiques qui imprègnent la culture intellectuelle des humanistes dans l'Italie au XV<sup>e</sup> siècle. Cette sculpture quelque peu singulière pour le XV<sup>e</sup> siècle, montre Marie comme Mère et siège de la Sagesse divine, l'Enfant trônant à son tour sur les genoux de sa mère (*Sedes Sapientiae*). Les couleurs utilisées par le biais de la polymatérialité contrefont des matériaux précieux. La richesse du trône, par l'usage du verre bleu, utilisé par touches, dans les inserts circulaires et sur les parties hautes des faces frontales des accoudoirs, associée à l'or qui recouvre l'ensemble du siège, évoque le Royaume des Cieux où Marie est souveraine (Berere 1987).

Outre l'aspect byzantinisant, cette représentation se distingue des reliefs dévotionnels de *Madones* de la période (celles par exemple de Donatello, Michelozzo, Desiderio da Settignano ou encore Antonio Rossellino) par la présence du rosaire tenu par l'Enfant. Aussi, bien plus que le *trône de Sagesse*, la dévotion au rosaire, appuie l'idée de la destination du bas-relief. Les *Vierge à*

*l'Enfant* destinées au culte marial se retrouvaient dans l'ensemble de la société et particulièrement au sein des communautés des frères prêcheurs et des confraternités. La valorisation du rosaire dans les mains de l'Enfant peut être rapprochée de l'épisode de la vie de saint Dominique – désigné comme instituteur du rosaire par le frère dominicain Alain de la Roche (v. 1428- 1475) - lorsque la Vierge Marie remet le rosaire au saint. L'action de l'enfant reprend ici ce don, qui à travers ce geste lui confie la mission de prier pour les pêcheurs et de répandre sur eux la Miséricorde de Dieu. Destiné au culte marial, le rosaire désigne Marie comme étant le réceptacle du Mystère de Dieu (Duval 1988).



Section 5 :  
Inserts de céramique

*Cat. 5. 1. Formelle du Campanile de Giotto.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** *Formelle* sculptées.

**Dénomination :** *Formelle des sphères célestes.*

**Lieu de conservation :** Les originaux sont conservés au musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Florence depuis 1965.

**Emplacement d'origine :** Au deuxième niveau d'élévation, sur les quatre faces du Campanile de la cathédrale de Florence, dit Campanile de Giotto. Afin d'assurer la conservation dans les meilleures conditions possibles, les sculptures ont été retirées et remplacées par des copies entre 1964 et 1970 (Simari 2012).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts de majolique, traces de polychromie.

**Matériaux :** marbre blanc, céramique vernissée bleue.

**Dimensions :** Formelle losangiques : 0, 86 m x 0, 12 m x 0, 63 m.

Formelle hexagonales : 0, 80m x 0, 13 m x 0, 70 m.

Vierge à l'Enfant : 0, 88 m x 0, 14 m x 0, 873 m.

Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** *Personnification des planètes* sur la façade Ouest (Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne) ; *Personnification des*

*Vertus* sur la façade Sud (Foi, Espérance, Charité, Prudence, Justice, Tempérance, Force) ; *Personnification des Arts Libéraux* sur la façade Est (Grammaire, Dialectique, Rhétorique) ; *Les sacrements* sur la façade Nord (Baptême, Confession, Mariage, Ordination, Confirmation, Eucharistie, Extrême-onction) ; *Vierge à l'Enfant*.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'au troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1334-1359.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Les travaux du campanile, qui fut réalisé d'après des dessins de Giotto, furent dirigés par Giovanni Villani et débutèrent le 18 juillet 1334. La réalisation du niveau supérieur fut conduite par Andrea Pisano entre 1337 et 1349. Alberto Arnoldi est l'auteur de nombreuses *formelle*, en particulier les *Sacrements*, la *Vierge à l'Enfant* mise à part. Nino Pisano, Gino Micheli da Castello, Maso di Banco et Luca della Robbia ont fait partie des proches collaborateurs d'Andrea Pisano, au même titre qu'Alberto Arnoldi. Le troisième niveau, à partir des lancettes, fut ajouté entre 1349 et 1359 par Francesco Talenti (Giorgi 2017).

#### Données analytiques

Le clocher de Santa Maria del Fiore, construit entre 1334 et 1359, présente un cycle iconographique très complet, proposant un message théologique fort et faisant de lui le second plus grand programme théologique de la Florence médiévale - le premier étant rattaché aux mosaïques à caractère patristique et biblique du baptistère de Florence (Verdon 1994a). Le cycle du Campanile, comprenant cinquante-quatre reliefs – vingt-six hexagonaux et vingt-huit losangiques – est conçu comme un programme scolastique et humaniste (Verdon 1994b). Il repose sur un schéma aristo-thomiste qui concilie les exigences de la foi chrétienne et de l'affirmation de l'Être comme réalité universelle (Verdon 2017).

#### Bibliographie

SCHLOSSER 1896, p. 37-76 ; VERDON 1994a, p. 9-32 ; VERDON 1994b, p. 85-115 ; CARLOTTI 2008, p. 48-90 ; SIMARI 2012 ; Santi 2017, p. 33-42 ; VERDON 2017, p. 43-59.

#### Webographie :

<https://duomo.firenze.it/it/operamagazine/post/4803/perche-devi-conoscere-il-ciclo-di-formelle-del-campanile-di-giotto>  
<https://duomo.firenze.it/it/scopri/museo-dell-opera-del-duomo/le-sale/galleria-del-campanile/9015/andrea-pisano-madonna-del-solletico>

Dans ce cycle, chaque relief, qu'il soit hexagonal ou losangique, est rattaché à une activité humaine ou à un art qui se révèle comme un élément essentiel à l'apprentissage de la connaissance de Dieu. Chaque connaissance humaine, qu'elle soit manuelle, liée aux arts, ou à la théologie est ramenée à sa source première, Dieu. Par conséquent, ce cycle s'attache à montrer comment les capacités manuelles et intellectuelles aident les hommes à dominer le monde terrestre sous l'égide de la foi et de la protection céleste (Schlosser 1896). Ainsi, les savoir-faire terrestres ont été disposés dans des reliefs hexagonaux, dont les fonds étaient peints en bleu (Santi 2017). Aucun relief de ce niveau, outre l'architecture qui montre de petits inserts de marbre noir, ne présente d'incrustations. Initialement, le message reposait uniquement sur les reliefs hexagonaux, tous dessinés par la main de Giotto - le dessin du projet initial du Campanile de Florence (n. 154) réalisé par Giotto est aujourd'hui conservé au musée de l'Œuvre de la Cathédrale de Sienne. L'insertion des niches et des statues remonte à la seconde phase de conception du Campanile, lorsqu'Andrea Pisano reprend le projet après la mort de Giotto en 1337. Durant cette seconde phase, le choix a été fait de rassembler les reliefs hexagonaux sur une seule rangée autour de la base de la tour, et de les associer, au niveau supérieur, à une seconde rangée de sept reliefs de forme losangique pour lier la lecture des niveaux par face du clocher (Verdon 2017). La polymatérialité fut réservée à ce niveau de reliefs. Se rattachant aux sphères célestes, les bas-reliefs se détachent et ressortent sur un fond d'épaisses tesselles losangiques en majolique bleue.

Dans la pensée médiévale, les travaux des hommes commençaient systématiquement par l'acte de création de Dieu et des premiers ouvrages d'Adam et Eve, puis ceux des patriarches (Gn 1, 28 ; Villani 1348). Dès le premier relief, le regardeur est confronté à la vision de la créativité et de la création dans le monde terrestre, où l'homme façonne à l'image du *Deus Artifex*. Cet argument est étayé par le choix des épisodes du *Livre de la Genèse*. Même si cette iconographie reste tout à fait conventionnelle et répond à une norme instaurée dans les grandes églises occidentales médiévales, le choix des épisodes et leur enchaînement restent assez singuliers. Par exemple, ni la tentation, ni le bannissement ne sont racontés après la *Création d'Adam et d'Eve*. Immédiatement à la suite, le regardeur est confronté au travail des hommes sur le monde terrestre avec Adam qui cultive la terre et Eve qui travaille la laine. Puis, dans l'*Ivresse de Noé*, Cham, Sem, et Japhet n'apparaissent pas. L'accent est davantage mis sur la vigne cultivée par Noé, luxuriante, sous laquelle est placée un tonneau, fruit du savoir-faire humain. C'est par conséquent la viticulture, activité sociale, culturelle, et économique de la plus haute importance en Toscane au XIV<sup>e</sup> siècle, qui est valorisée. La suite des reliefs n'évoque pas tant les premiers âges de l'humanité, mais s'attarde à mettre en lumière l'artisanat spécifique de Florence et de ses environs (le travail du métal, l'élevage ovin, l'agriculture, et la viticulture).

Conformément à la vision médiévale du monde, ces mêmes travaux sont influencés par les astres et planètes, et font partie des mécanismes de l'humanité, ordonnés par le Créateur, lorsqu'il créa lui-même la lumière et plaça les astres (Villani 1348). Cette pensée a été reprise dans la disposition des losanges représentant les planètes sur le deuxième niveau de la face Ouest du campanile (Carlotti 2008), tournée vers la *Misericordia* et la *via de'Calzaiuoli*. Sur cette face, les planètes sont organisées d'après un système ptolémaïque (Verdon 2017), c'est-à-dire que les astres et les planètes tournent autour de la Terre. En bordure de l'Empyrée, sur l'extérieur, se trouvait *Saturne*, planète la plus proche de la cathédrale parmi celles

représentées sur le clocher. Chez Ptolémé, l'ordre va en descendant vers la Terre et est le même sur le clocher, en allant de gauche à droite depuis la cathédrale : *Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune* (Carlotti 2008). Cependant, il n'existe aucune correspondance entre les planètes et les travaux en dessous. L'un suit le cosmos ptolémaïque et l'autre est déterminé par l'ordre biblique. Leur superposition semble plutôt indiquer des relations arbitraires dans lesquelles les influences astrales régissent les activités terrestres des hommes.

Dans la continuité, la face Sud du Campanile, tournée vers la *piazza della Signoria*, reprend le cycle précédent dans ses panneaux hexagonaux en commençant par l'*Astronomie*. À cette activité lui succède l'*Art de construire*, personnifié par le maître d'œuvre. S'ensuivent la *Médecine*, l'*Équitation*, le *Tissage*, la *Législation* et, la *Mécanique* personnifiée par le mythe de Dédale. Cette portion du cycle dessine un enseignement particulier, où ce ne sont plus les travaux des hommes décrits dans la Bible qui sont montrés, mais l'image des hommes curieux des mécanismes du cosmos, qui par leurs activités ont pu s'élever socialement et technologiquement (Santi 2017). En correspondance au niveau supérieur, ce sont les vertus qui sont représentées. D'abord théologiques, *Foi, Charité et Espérance*, puis cardinales, *Prudence, Justice, Tempérance et Force*. Les vertus enseignent aux hommes comment s'accomplir tant matériellement que spirituellement par leur potentiel d'*artifices*. Tournées vers la *piazza della Signoria* et l'église d'Orsanmichele, centres économique et politique, les vertus de cette face annoncent celles de la *Loggia dei Priori*, personnifiant le Bon gouvernement de Florence grâce à la vie vertueuse des hommes. Comme l'enseignait Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique*, l'activité terrestre (*facere*) permet à l'homme de se perfectionner intérieurement (*agere*).

Le troisième côté, à l'Est, est tourné vers la *via dello studio*, où était situé au XIV<sup>e</sup> siècle le siège du *Studio fiorentino*, noyau originel de l'Université (Villani 1348). L'enchaînement des reliefs hexagonaux et leurs correspondants rhomboïdaux sont à comprendre comme un hommage à l'institution : la *Navigation*, la *Justice sociale*, l'*Agriculture*, le *Théâtre*, la *Sculpture*, la *Peinture* – déplacée sur la face nord au XV<sup>e</sup> siècle (Carlotti 2008) - et l'*Architecture*. Dans l'ordre des panneaux, au-dessus, se retrouvent les *Arts du Trivium* et du *Quadrivium* (*Astronomie, Musique, Géométrie, Grammaire, Rhétorique, Logique et Arithmétique*). L'association des deux niveaux illustre l'expérience des hommes par leurs apprentissages qui deviennent une connaissance intellectuelle transmise dans les universités médiévales (Carlotti 2008). Lors de la seconde phase du chantier, la face Nord n'affichait pas l'alternance de reliefs hexagonaux et losangiques. Le dernier cycle rhomboïdal, placé au-dessus du pont reliant le clocher et la cathédrale, fonctionnait comme une liaison entre le monde terrestre et le monde céleste. Le *Baptême*, la *Confession*, le *Mariage*, l'*Ordination*, la *Confirmation*, l'*Eucharistie* et l'*Extrême-onction*, n'avaient, contrairement aux reliefs précédents, aucun caractère allégorique. Ces panneaux rhomboïdaux racontaient simplement l'accomplissement des sacrements dans le temps, par la reproduction parfaite des gestes qui leur sont attachés. Le cycle se terminait par un remarquable bas-relief, d'une *Madone chatouillant l'Enfant Jésus*, ressortant sur un fond de tesselles losangiques en majolique bleue. Ce motif, empli d'humanité, offre au regard la Vierge, jouant avec son Enfant, qui gesticule et sourit en réaction au geste de sa mère qui le tient dans ses bras. Ce geste, résultat de l'amour filial, exprime l'union intime existant entre Marie et le Christ. Ce relief, placé du côté le moins

visible du clocher -il ne se dévoile qu'au franchissement du passage entre le campanile et la cathédrale – et accompagné des *sacrements*, communique de manière élémentaire, la joie insufflée à toute vie au moyen du Sacrifice du Christ.



Les sacrements jouent un rôle crucial dans le renouvellement de l'Alliance Nouvelle au sein de l'humanité. Ils ouvrent la voie à l'action de la grâce en réparant en l'être humain ce qui a été blessé par le péché (Magne, Tardieu 1989). En plaçant ces reliefs vers la cathédrale à l'entrée de la passerelle, aujourd'hui disparue, entre la cathédrale et le clocher, il est montré que le travail investi par les hommes à travers les âges, rythmé par la temporalité sacramentelle, permet à l'homme de se rapprocher de Dieu, en créant à l'image du Créateur (Giussani 2003). La vision céleste du dernier relief dans le tympan de la porte, complète cette idée par le message suivant : l'Église donne un sens aux activités terrestres – le travail, l'art, l'étude - qui s'accomplissent dans l'amour en Dieu par l'enseignement de la religion, pour atteindre la plénitude. Toutefois, le cycle fut en partie modifié en 1431, lorsque le pont reliant la cathédrale et le clocher fut détruit.

Cinq nouveaux panneaux furent alors commandés à Luca della Robbia, sur lesquels sont représentés les *Arts Libéraux* et leurs fondateurs. Ces cinq panneaux modifient donc la logique unitaire des activités des hommes pour atteindre la rédemption, comme l'avait mise en place Andréa Pisano. Cette modification illustre parfaitement la rupture dans la pensée chrétienne au XV<sup>e</sup> siècle.

Contrairement aux reliefs hexagonaux, dont le fond était peint en bleu, le choix a été fait de démarquer les sphères célestes par un fond d'inserts de majolique bleue vernissée. Exposés à l'extérieur, aux intempéries au centre de la ville durant des siècles, les inserts étaient recouverts par des micro-organismes et étaient ternis par la pollution. C'est pourquoi, jusqu'à la fin des années 70, les majoliques n'apparaissaient pas dans leur état originel, mais étaient plutôt semblables à des fonds peints. Le nettoyage a permis une meilleure compréhension de leur fonctionnement à la lumière extérieure. En scintillant à la lumière naturelle, les fidèles comprenaient en regardant où se situent les sphères célestes et les sphères terrestres. Le puissant bleu peint des *formelle* hexagonales restait mat et ne réagissait pas au soleil, tandis que les *formelle* losangiques, incrustées de majolique bleue, détachaient les figures et faisaient ressortir leur modelé sur un fond bleu chatoyant qui se modulait au gré des heures de la journée et de l'intensité du soleil.

La complexité doctrinale, historique et philosophique du programme, complétée plus tardivement dans ses parties hautes par les seize statues dans les niches du troisième niveau de la tour – les *Prophètes*, les *Sibylles*, les *Patriarches* et les *Rois* – laissent à penser que des théologiens sont intervenus dans sa conception iconographique et iconologique (Schlosser 1896 ; Verdon 2017). La relation entre la ville et les reliefs, a aussi toute son importance pour comprendre le programme ornemental du clocher. Comme évoqué précédemment, Florence fut l'une des premières universités à jouir du privilège que le Saint Siège lui avait accordé en autorisant l'enseignement de la théologie. C'est pourquoi chaque sphère du programme iconographique rattache toutes les connaissances humaines à leur source première, Dieu. Deux théologiens semblent avoir particulièrement inspiré le programme du clocher. La première citation se rapporte aux écrits du XIII<sup>e</sup> siècle de Vincent de Beauvais, *Speculum maius*, dans lequel il divise la réalité en quatre miroirs capables de refléter les vérités célestes (Schlosser 1896 ; Lusignan, 1979). Le miroir de la nature, qui dans le campanile pouvait être associé à la façade Ouest ; le miroir moral que l'on peut apercevoir sur la façade Sud ; le miroir de l'éducation, qui correspondrait à la façade Est ; le miroir de l'Histoire à associer aux statues des personnages historiques dans les niches du niveau supérieur. Cependant, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, Fra Remigio de' Girolami, dominicain de Santa Maria Novella, et écrivain florentin encore actif au moment de la réalisation du Campanile, se distingue par une pensée que l'on peut considérer comme aussi complexe que l'organisation des éléments du Campanile. Fra Remigio, théologien largement reconnu localement, a avancé dans ses traités du début du XIV<sup>e</sup> siècle que l'Église catholique renouvelle et éclaire l'ensemble des disciplines de la connaissance humaine, dévoilant par conséquent leur signification universelle et la perfection multiple dans la spiritualité. Il évoque les sept arts libéraux ainsi que les sciences naturelles, médicales, morales et métaphysiques, en mentionnant les arts du Trivium et du Quadrivium (Verdon 2017).

*Cat. 5. 2. Formelle des Vertus de la Loggia dei Priori.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** *Formelle* sculptées.

**Dénomination :** *Formelle* des Vertus chrétiennes.

**Lieu de conservation :** Façade frontale et façade latérale gauche de la *Loggia dei Priori*, dite *Loggia dei Lanzi* ou *Loggia* de la Seigneurie à Florence.

**Emplacement d'origine :** Face frontale et façade latérale gauche de la *Loggia dei Priori*.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Très haut-relief, inserts pâte de verre teintée dans la masse, verre églomisé, dorure à la mixtion, traces de

polychromie. À l'origine céramique vernissée bleue avec dorure (Cosnet 2015).

**Matériaux :** Marbre blanc, verre. À l'origine argile.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Vertus chrétiennes ; Vertus Théologiques ; Vertus Cardinales.

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1383-1385.

**Dénomination :** Direction du chantier de la loggia : Benci di Cione Dami (architecte), Simone di Francesco Talenti (architecte). L'appareil décoratif a été confié à une génération de sculpteurs que l'on peut qualifier de post-arnolfienne en raison du manque d'école laissé par Arnolfo di Cambio et de l'affaiblissement de l'organisation de l'atelier hérité d'Orcagna. Par conséquent, les sculpteurs appelés sur le prestigieux chantier de la *Loggia* s'engageaient à rivaliser d'ingéniosité pour rendre visible les nouvelles idées de la classe dirigeante florentine. Ce sont donc Agnolo Gaddi (dessin des vertus), Jacopo di Pietro Guidi (sculpteur, *Foi, Espérance*), Piero di Giovanni Tedesco (sculpteur, *Charité*), Pietro di Giovanni d'Ambrogio (sculpteur *Prudence, Justice*), et Giovanni Fetti (sculpteur *Force, Tempérance*), qui ont été choisis pour la mise en place des vertus sur les façades de la *Loggia* (Kreytenberg 1980 ; Natali 2012 ; Bellandi 2021). Donatello et Mino da Fiesole, auraient été appelés pour réaliser des retouches quelques décennies plus tard (Bellandi 2021).

FREY 1885 ; POPE-HENNESSY 1996, p. 65 ; BRUNETTI 1969, p. 81-94 ; KREYTENBERG 1980, 24, p. 274-282 ; ROSENAUER 1993, p. 157, n. 36 ; MONTESANO 2000, p. 433 ; NATALI, NERI LUSANA, TARTUFERI (DIR.) 2012 p. 29-39 ; COSNET 2015 ; KUPIEC 2016, p. 214-216 ; TADDEI 2016, p. 121-135 ; BELLANDI 2021, p. 18-21.

Les parties hautes de la *Loggia*, anciennement appelée *Loggia dei Priori*, offrent au regard les quatre *Vertus Cardinales* et les trois *Vertus Théologiques*. Sculptées en marbre blanc entre 1383 et 1385, d'après les dessins d'Agnolo Gaddi (Frey 1885 ; Pope-Hennessy 1955 ; Kreytenberg 1980), les vertus sont placées dans des triangles trifoliés. Seule la *Charité* n'est pas placée dans un *formelle*. Au nombre de sept, les vertus canoniques reprennent le nombre associé à la plénitude (Baschet 2000). Les *vertus théologiques* sont disposées sur la façade latérale plus courte vers le Palazzo Vecchio, tandis que les *vertus cardinales* sont placées sur la façade principale de l'édifice, qui domine la place de la Seigneurie.

Pour certaines polymatérielles, – nous pensons par exemple à la couronne de bronze posée sur la tête de la *Foi*- ces représentations de marbre étaient rehaussées de peinture et d'or qui soulignaient des détails de la chevelure et des robes des figures, comme c'est encore visible sur la *Tempérance*. Ces touches de couleur complétaient la polychromie produite par les incrustations bleues des fonds.



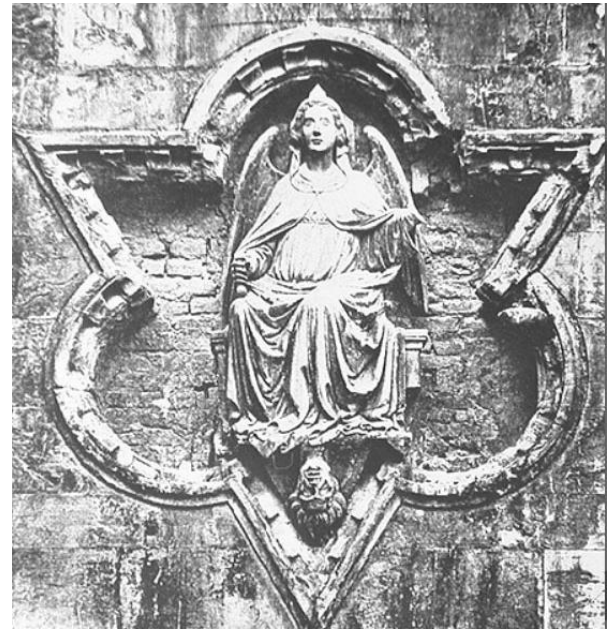
Les dommages subis en raison des intempéries ont provoqué de lourdes pertes sur les inserts originaux. C'est pourquoi lors des restaurations du début du XX<sup>e</sup> siècle, des essais ont été réalisés et le fond d'une vertu, la *Prudence*, a été entièrement recomposé avec de petites tesselles rectangulaires de terre cuite émaillée, tandis que d'autres ont été complétés par des inserts de verre teinté dans la masse (Bunetti 1969 ; Vossilla 1995). Mais il semblerait qu'au *Trecento*, les fonds

originaux aient été réalisés à partir de majolique bleue sur laquelle des étoiles dorées étaient peintes (Cosnet 2015).

Les fonds bleus vernissés contribuaient à la mise en valeur et au détachement des figures féminines sur les façades aujourd'hui achromes de la *loggia* en *pietraforte*. Le fort contraste qui en découlait, couplé à la limpidité de l'iconographie, permettait de surcroît d'augmenter leur lisibilité malgré leur hauteur.

Adoptant les traits de personnifications ailées, les vertus sont assises en trône et tiennent dans leurs mains leurs attributs habituels. La *Foi* est en possession d'un calice et d'une croix, la *Charité* tient une gerbe de feu et un enfant, l'*Espérance* regarde les cieux et joint ses mains en prière, la *Prudence* a dans ses mains un miroir et un serpent ; la *Justice* porte son épée et sa balance, la *Tempérance* présente deux pichets et la *Force* offre au regard une colonne et un bouclier. La figure de la *Foi* pose, depuis de nombreuses années, des problèmes de provenance. G. Brunetti a été l'un des premiers à souligner des problèmes formels liés à cette vertu. Sa tête présente une marque de raccordement très appuyée entre le cou et le buste. Contrairement aux autres figures de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, les yeux, creusés au trépan, tout comme les cheveux, mettent en valeur les zones d'ombre et de lumière du visage. Puis, en comparaison des autres vertus les dimensions de la tête semblent être différentes. Une hypothèse, invalidée, supposait que la tête appartenait à la *Dovizia* de Donatello (Brunetti 1969 ; Rosanauer 1993). A. Rosanauer rapproche tout de même le visage couronné de la figure de la Vierge Marie présente sur l'*Altare del Santo*, à Padoue lui-même sculpté vers 1440 par Donatello (Rosanauer 1993). Les retouches réalisées par Donatello appuient l'idée d'une pratique opérationnelle solide, où les sculptures à rénover été confiées à des artistes qui ne copiaient pas la main de leur prédécesseur mais incorporaient directement leur manière de faire (Bellandi 2021). Dans cet exemple, l'intervention de Donatello est reconnaissable par les traits vigoureux et le traitement audacieux des zones d'ombre et de lumière. L'utilisation d'un autre matériau pour rendre visible la couronne s'attache aussi aux expérimentations matérielles du maître. La réfection de cette figure n'est donc pas une imitation mais bien la mise en place d'une nouvelle humanité appliquée à la vertu.

A la manière d'un reflet, chaque vertu a un visage sous son siège. Certainement liés aux vices, ils dépassent tous des pieds des trônes des vertus, dans une symétrie axiale parfaite. Ils prennent des traits humains, et sont têtes vers le bas, à l'exception de la *Force* qui a une tête d'animal à l'endroit, sous elle. Ainsi en corrélation, la *Foi* correspondrait à l'Apostasie, l'*Espérance* au Désespoir, la *Prudence* à la Sottise, la *Justice* à l'Injustice, et la *Tempérance* à l'Intempérance. Les différents visages des supposés vices ont tous une expression bien définie, qui, me semble-t-il, se rattache à un trait de caractère de leur propre nature.



Les *formelle des Vertus*, s'inscrivent dans la continuité des recherches sur la matérialisation plastique du Royaume des Cieux à travers l'utilisation de matériaux réfléchissants et brillants. L'allusion aux sphères célestes, passait la plupart du temps par la couleur et l'emplacement du fond bleu à inserts, qu'il soit en majolique ou en verre. L'usage d'inserts en matériaux colorés et dont le degré de réflectivité est élevé, était très répandu en Toscane, et particulièrement à Florence à partir du XIV<sup>e</sup> siècle (Dillon 2018).

La construction de la *loggia* débuta à une période décisive pour l'affirmation de l'identité républicaine florentine, qui cherchait à s'affirmer face aux grandes puissances de la péninsule italienne. Le conflit entre le Saint-Siège et Florence en 1375, poussa les humanistes florentins à ériger Florence à la tête des communes libres (Taddei 2016). La *Loggia* s'inscrit donc dans ce projet. Sa dimension symbolique forte au sein de la cité jouait un rôle des plus importants dans les manifestations politiques et religieuses de la ville (Montesano 2000). Cette *loggia* était destinée à investir les gonfaloniers et les prieurs de leur fonction, mais aussi à abriter les représentants du gouvernement pendant les cérémonies publiques en présence du peuple (Montesano 2000). Quand bien même ces représentations suivent un schéma iconographique habituel, leur mise en place sur un édifice civique reste relativement singulière. Deux sources semblent avoir inspiré leur usage. Premièrement, elles résultent de la formule de la Vierge et des Vertus qui découlent des ordres mendiants (Cosnet 2015). Deuxièmement, les sculptures personnifiaient l'image du bon gouvernement et de ses vertus comme il était représenté dans l'imagerie angevine (Cosnet 2015). Leur mise en valeur par le système décoratif de la polymatérialité, et leur emplacement dans les écoinçons des arcs, leur permettait de dominer l'ensemble de l'édifice et les rendait visibles depuis

la place de la Seigneurie. Les vertus se reflétaient dans leur propre fond vitrifié, selon leur exposition au soleil et s'animaient ainsi au gré des heures dans les triangles trifoliés. Pour accentuer cette pensée, les symboles identitaires de la cité sont représentés par leurs armes au-dessus des vertus dans l'entablement de la *loggia* (la Commune, la croix du *popolo*, des guelfes, les insignes de l'Eglise et des Anjou, ainsi que la devise *Libertas*). Tant l'iconographie, que la mise en scène de ces images, permettaient d'affirmer l'importance et le pouvoir décisionnel de la place de la Seigneurie au *Trecento*.

*Cat. 5. 3. Chaire de la Sainte ceinture.*



Localisation

**Région :** Toscane.  
**Commune :** Prato.

Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire extérieure circulaire.  
**Dénomination :** *Chaire de la Sainte ceinture.*

**Lieu de conservation :** Museo dell'Opera del Duomo di Prato (inv. AGJ2748).

**Emplacement d'origine :** Angle Sud de la façade occidentale de la Cathédrale Santo Stefano. La chaire et le chapiteau sur lequel elle est posée ont été transférés au musée de l'Œuvre en 1976.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, dorure, bronze doré, céramique.

**Sous-techniques :** Bas-reliefs, *stiacciato*, fonte à cire perdue, mosaïque de céramique vernissée, majolique, dorure au pinceau avec or « en coquille ».

**Matériaux :** Marbre, argile, bronze anciennement doré (chapiteau).

**Dimensions :** hauteur totale de la chaire : 2, 10 m.

Parapets : 0, 77 m x 0, 86 m x 0, 12 m.

Chapiteau de la chaire : 0, 945 m x 1, 43 m x 0, 50 m.

#### Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** *Putti dansants*.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

#### Données analytiques

Conformément au contrat rédigé le 14 juillet 1428, Donatello et Michelozzo devaient livrer une chaire extérieure en marbre blanc de Carrare, destinée à présenter la précieuse ceinture de la Vierge Marie. Toujours d'après ce document, la chaire devait être disposée à environ trois mètres du sol (« *cinque braccia e un quarto terra* »), et devait être composée de six parapets circulaires ornés de *putti* tenant les armes de la municipalité de Prato. Les clauses du contrat stipulaient aussi que le matériel restait à la charge des deux maîtres, comme il était d'usage de le faire, et serait inclus dans la rémunération, dont la somme totale devait atteindre trois cent cinquante florins, avant

#### Précision datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise / Hypothèse de datation :** 1428-1438.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Donatello (direction des décorations figuratives), Michelozzo (chapiteau en bronze ; idée générale de la forme de la chaire) (Lightbown 1980), et leur atelier dont Pagno di Lapo Portagiani (éléments architectoniques et structure de la chaire en marbre) et Maso di Bartolomeo (assemblage des éléments) (Janson 1957 ; Bonsanti 1999).

#### Bibliographie

GUASTI 1887, spé. p. 12-13 ; JANSON 1957, p. 108-118 ; JANSON 1968, p. 77-96, spé. p. 81-82 ; GURRIERI 1970, p. 112 ; LIGHTBOWN 1980, p. 230-248 ; POPE-HENNESSY 1993, p. 100-103 ; INNOCENTI 1994, p. 41-48 ; ALDROVANDI, CASCIANI 2000, p. 133-174 ; BONSAANTI 2000, p. 11-30 ; GIUSTI (DIR.) 2000, p. 186 ; TRENTI ANTONELLI 2000, p. 31-40 ; CAGNINI 2009, p. 197-210 ; MATTEINI 2013, p. 49-63 ; ROWLEY (DIR.) 2022, p.202-207.

l'arbitrage final. Les « *Otto Difensori del Popolo e Gonfalonieri* » signataires du contrat, précisaient et engageaient les artistes à livrer l'ouvrage terminé pour le 1<sup>er</sup> septembre 1429 (Bonsanti 1999 ; Rowley 2022). Après de longs retards, un nouveau contrat datant du 27 mai 1434, engagea les associés à livrer une chaire avec un parapet supplémentaire qui devaient tous être historiés et décorés d'une danse de *putti* (Rowley 2022).

Comprendre la tâche des maîtres avec précision reste difficile, car fonctionnant en collaboration, Donatello et Michelozzo semblent s'être nourris des connaissances et savoir-faire de chacun. C'est donc grâce aux documents et témoignages historiques, publiés dans la bibliographie de la chaire que nous savons que Donatello a dirigé et réalisé en grande partie la décoration figurative des parapets. Michelozzo, quant à lui, semble avoir pensé la forme définitive de la chaire pour qu'elle s'adapte parfaitement à son emplacement géographique, c'est-à-dire l'arrête saillante de l'angle Sud de la façade occidentale de l'édifice. Il est important d'ajouter que la chaire circulaire reposait, non pas sur un support curviligne, à l'image d'une pile ou d'une colonne, mais d'un pilier rectiligne terminé par un chapiteau de base rectangulaire en bronze. Ce chapiteau, à l'origine entièrement doré et aux formes antiques, offre au regard une multitude de détails classicisants, octroyant à cet élément massif une riche décoration. Dans le projet initial, la chaire devait être soutenue par un corbeau de marbre décoré de deux *spiritelli* au milieu de feuilles d'acanthes. Mais cette idée ne fut jamais réalisée. A la fin de l'année 1433, Michelozzo, très certainement avec l'aide de Maso di Bartolomeo, fit fondre le chapiteau (Cagnini 2009 ; Rowley 2022), décoré au premier plan de deux *spiritelli* assis, reliés par un encarpe, dont la gestuelle se répond parfaitement par l'usage de la symétrie axiale. Un *putto*, à l'emplacement du bourgeon, fait le lien entre le chapiteau et la base de la chaire. En se penchant vers l'avant, ses ailes épousent parfaitement la moulure de l'abaque qu'elles dissimulent.



Au-dessus de la base à cinq anneaux ornementaux, quinze consoles à volute soutiennent la surface du plancher de la chaire, appuyant l'effet visuel rotatif, par leur disposition radiale. La balustrade circulaire de marbre blanc est divisée par des piliers jumelés qui séparent le tour en sept parapets décorés par des figures de *putti*, s'entraînant mutuellement dans une danse effrénée. Le fond des parapets est rempli par des inserts de tesselles de céramique vernissée vert-jaune et d'autres à figures bleues sur fond blanc. La chaire se termine par une sorte de baldaquin de forme conique, dont le plafond en bois est décoré de caissons rayonnants à rosettes, originellement dorés et peints en rouge et bleu.



Chaque parapet est formé de manière similaire. Des groupes de cinq angelots forment une chaîne de corps, reliés par l'entrelacement de leurs jambes et le contact de leurs mains, dans une farandole enjouée. Certains jouent de la musique, tandis que d'autres dansent en les entraînant dans la ronde. Dans cet ouvrage, Donatello réalise de nombreuses prouesses plastiques. En cherchant à insérer cinq figures, c'est-à-dire cinq paires de jambes et de bras, Donatello a entrelacé les corps et superposé les membres pour les disposer dans l'espace restreint du parapet, tout en individualisant les *putti*. Pour ce faire, il a utilisé plusieurs niveaux de relief, permettant une meilleure visibilité des

corps. Au premier plan, les figures sont en bas-relief, tandis que celles de l'arrière-plan sont en *stiacciato*. En laissant la matière brute ou du moins non polie, le sculpteur a tiré parti des qualités plastiques et optiques de la pierre pour augmenter la lisibilité des formes à distance. Les restaurations et l'étude attentive des parapets, ont montré la recherche de standardisation des figures en réalisant un traitement de la matière juste suffisant pour supprimer les traces d'outils (Trenti Antonelli 1999).



En alternant les positions des *putti* dansants, c'est-à-dire de face, de profil ou de dos, une réelle synergie a été créée. La diversité des corps tour à tour couverts puis dévoilés, des tuniques qui s'ouvrent sur les formes rebondies des angelots s'amusant, mais aussi et surtout des visages, à tour de rôle souriants, songeurs, ou revêches, augmente la *varietas* de la structure qui n'est plus seulement matérielle. Inscrites sur un fond de mosaïque parsemé de tesselles de céramique à figures bleues, les figures ressortaient davantage sur différents niveaux de profondeur. La surface de la mosaïque n'est pas disposée sur un plan unique, mais délibérément gauchie de manière à renforcer l'effet de vibrations chromatiques. L'usage de tesselles de majolique blanche et bleue, augmentait cet effet, en créant des points lumineux qui captent instantanément le regard. Les oscillations du fond par le rutillement des inserts vernissés et de majolique à la lumière naturelle, accentuaient l'effet de mouvement des figures qui dansaient et se déroulaient au passage du soleil.

Aujourd'hui, la mosaïque tapissant le fond est de couleur vert-jaune, et est composée de tesselles de terre cuite vernissée et d'inserts de tesselles de majolique à motifs bleus sur fond blanc.

Les restaurations de 1946, lors du remontage d'après-guerre, sont à l'origine des insertions de carreaux en pâte de verre vert-jaune. Son exposition constante aux intempéries, ainsi que les montages et démontages que la chaire a subi au cours des siècles, sont la conséquence des nombreuses modifications du fond (comblement au stuc, inserts des tesselles de pâte de verre, inserts de faïences à la place de la majolique, réserves vides). Toutes ces modifications ont longtemps laissé place au doute en ce qui concerne le fond de mosaïque : à savoir s'il était en partie d'origine, ou entièrement refait, et s'il était initialement doré, car aucune trace de dorure n'apparaissait dans les premières observations (Innocenti 1994 ; Fabbri 1999).

C. Guasti publia un document qui nous éclaire un peu plus sur la mise en place des mosaïques. Dans un document de 1438, il est stipulé que la chaire fut assemblée et que ce n'est que plus tard que Donatello entreprit la dorure du fond, c'est-à-dire après le montage des panneaux (Guasti 1187). L'observation minutieuse des tesselles lors des restaurations entreprises à la fin des années 1990 ont prouvé qu'il restait d'infimes traces de dorure, encore à peine visibles. L'analyse par microscope électronique a révélé qu'il s'agissait de minuscules fragments de feuille de métal pur (Aldrovandi, Casciani 1999 ; Matteini 2013). Ces observations permettent de comprendre que la dorure à froid n'a pas été déposée en feuille sur une colle, mais en poussière mélangée à un liant appliqué à la surface des tesselles. En préférant cette technique, les petites cavités de la surface des tesselles de terre cuite étaient comblées et le résultat était plus uniforme et permettait une meilleure réflectivité.

*Cat. 5. 4. Tabernacle du Sacrement.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tabernacle.

**Dénomination :** *Tabernacle du Sacrement.*

**Lieu de conservation :** Santa Maria a Peretola (n° cat. ICCD : 0900098963-0).

La *Colombe*, est aujourd'hui au Museo Nazionale del Bargello, à Florence (inv. Dep. 94).

**Emplacement d'origine :** Commandité par l'Hôpital Santa Maria Nuova, il était destiné à la chapelle Saint Luc dans l'aile des hommes

du même hôpital. Il fut ensuite transféré à une date inconnue à l'église Santa Maria a Peretola.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, modelage, moulage, terre cuite émaillée.

**Sous-techniques :** Bas-relief, inserts en terre cuite émaillée peinte en relief et peinte à plat, fonte à la cire perdue, inserts en bronze.

**Matériaux :** Marbre blanc, bronze, argile.

**Dimensions :** 2,40 m x 1,25 m

#### Sujet

**Identification :** (De haut en bas) *Dieu le Père bénissant ; Descente de croix ; Colombe de l'Esprit Saint et le Sang du Christ* entouré de deux anges.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1441-1442.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Le tabernacle en marbre et les inserts de terre cuite émaillée sont de Luca della Robbia. Les bronzes sont sujets à débat et sont attribués à Luca della Robbia (Middeldorf 1962 ; Galli 1992 ; Paolozzi Strozzi 2013) ou bien Verrocchio (Caglioti 2019).

#### Bibliographie

CAVALLUCCI, MOLINIER 1884, p. 241-242, no 223 ; MOLINIER 1884, *passim* ; BODE 1886, p. 3 ; REYMOND 1897, p. 27-30 ; BODE 1901, p. 3-4 ; MARQUAND 1914, p. 61-65, no 14 (avec transcription des sources) ; VENTURI 1923, p. 335-336 ; MIDDELDORF 1962, p. 277 (porte avec le Sang du Christ : Luca della Robbia) ; CASALINI 1978, p. 50-56 ; POPE-HENNESSY 1980, p. 33-35 et p. 234-235, no 5 ; GENTILINI 1992a, p. 94-95 ; GALLI 1992, p. 85-87, no 8 ; POPE-HENNESSY 1996, p. 85 et pl. 81 ; DE MARCHI 1998, p. 22 ; NATALI 1998, p. 32-33 ; PETRUCCI 1998a, p. 147-148 ; QUINTERIO 1998, p. 60 ; VACCARI 1996, p. 104 ; DE BENEDICTIS 2002, p. 237-238, no 10 ; BORMAND 2009, p. 167-176 ; GENTILINI 2009b, p. 156 ; GENTILINI, MOZZATI 2009, p. 146 ; WRIGHT 2009, p. 45-47 ; GALLI 2010, p. 38-40 ; PAOLOZZI-STROZZI 2013, p. 468-469, cat. IX.9 ; KUPIEC 2016 ; CAGLIOTI 2019b, p. 232-233, no 8.1 ; CARTA 2020, p. 2-4.

#### Webographie :

<https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900098963-0>

Le *Tabernacle du Sacrement*, prend la forme d'une structure à frontispice en marbre blanc qui encadre trois espaces distincts représentant *Dieu le Père bénissant*, la *Descente de croix*, et la *Colombe du Saint-Esprit* et le *Sang du Christ* entourés de deux anges. Commandité par l'Hôpital Santa Maria Nuova avant le 4 août 1441 à Luca della Robbia, il fut payé en 1442-1443 pour la somme de 102 florins (Marquand 1914). Souvent désigné comme la première production de grandes dimensions mêlant marbre et terre cuite émaillée, ce tabernacle relève plus de l'assemblage que de l'incrustation. Il se compose de différents éléments en terre cuite émaillée polychrome inscrits dans une microarchitecture classicisante et répartis entre la frise d'entablement, la lunette et les écoinçons, et dans la prédelle. Certainement rehaussé à la feuille d'or (Bormand 2009), le marbre blanc associé à la terre cuite émaillée polychrome, accentue les choix iconographiques.

Insérée entre quatre moulures sculptées dans le marbre, la prédelle se compose de motifs à guillochis en marbre blanc, dans lesquels sont placés en alternance neuf *oculi* de grande taille et huit de petite taille en terre cuite émaillée. Ils sont espacés par des écoinçons eux aussi incrustés d'inserts en terre cuite émaillée, décorés de paires de feuilles adossées de houx stylisées, vert pâle sur un fond noir, semblables aux feuillages de nielle dans les ouvrages orfèvres de Ghiberti. Huit des neuf grands *oculi* contiennent une rose à deux rangs de six pétales, disposés en trois nuances de bleu (foncé, moyen et clair). Les petits *oculi*, qui s'intercalent entre les roses, sont bleu uni (ton moyen). Chacune des roses est placée sur un fond bleu, dont la partie supérieure est foncée et la partie inférieure claire. La disposition des bleus sur les pétales est inversée par rapport au fond, de manière à donner du volume au motif et créer un modelé sur la surface plane. Le neuvième *oculus*, au centre de la frise, est héraldique. Dans ce dernier est présentée la *gruccia* – béquille correspondant à l'emblème de l'hôpital Santa Maria Nuova – vert pâle et violet, inscrit dans un quadrilobe dont le fond blanc est à peine teinté de bleu, et son encadrement est bleu moyen.

La partie centrale du tabernacle est encadrée par deux pilastres cannelés de base attique, surmontés de chapiteaux corinthiens à deux rangées de feuilles d'acanthé et de caulicole, et d'une rosette à six pétales au centre de l'abaque. Dans le fond, entre les pilastres et derrière les anges, est tendu un drapeau d'honneur sculpté en marbre blanc. Cette tenture est encadrée, en haut et en bas, par une bordure alternant des fleurs à six pétales triangulaires et une nervure centrale se terminant par des franges. La pièce principale de tissu est décorée de motifs de feuillages et de rinceaux. À l'image des feuilles dans les écoinçons, ce motif occupe l'ensemble de l'espace disponible. Deux anges en pied tiennent une couronne fournie de rameaux d'olivier et de feuilles de palmier et présentent ainsi la *Colombe* de l'Esprit Saint. Ce médaillon en bronze n'est pas l'original. Il fut volé en 1919, puis retrouvé et placé au Musée National du Bargello (Wright 2009, Caglioti 2019). Une porte en bronze, réplique

du *Sang du Christ* d'Andrea Verrocchio (Caglioti 2019), est placée dans la continuité de l'axe de la *Colombe*, entre les deux Anges. Cet élément ne faisait pas partie du projet initial et a été ajouté en 1477. La modification est visible par son emplacement taillé dans le marbre qui n'est entouré d'aucun encadrement (Padoa Rizzo, 1994). La seconde partie figurative, placée dans la lunette, est séparée par une corniche étroite reposant sur deux pilastres fins. Sculptée dans le marbre blanc la *Descente de Croix*, où le Christ mort est soutenu par un ange et entouré par la Vierge Marie et saint Jean, ressort sur un fond bleu de terre cuite émaillée. Ce fond est composé de neuf grandes tesselles dont les dimensions et les formes s'adaptent parfaitement aux contours des figures. Chaque écoinçon est décoré d'un médaillon de marbre blanc dans lequel est inscrit une béquille dans une coupe à godrons. Des inserts aux motifs de feuilles de houx, semblables à ceux de la prédelle sont placés dans les espaces libres des écoinçons.



Un entablement composé d'une frise où figurent trois têtes de chérubins - reconnaissables à leurs deux paires d'ailes - reliées entre elles par une guirlande de fleurs, sépare la partie centrale d'un fronton triangulaire. La frise de chérubins en terre cuite émaillée est rythmée par la couleur et est insérée dans le marbre blanc. Deux des chérubins sont bleus et un est violet. Les guirlandes,

quant à elles, sont entourées de rubans bleus et sont composées de feuillage vert clair ou bleu-vert, de fleurs bleues, jaunes et violet pâle. Comme l'a montré F. Carta (Carta 2020), il est intéressant de relever que chaque élément, c'est-à-dire les quatre rubans, les chérubins et les guirlandes, sont composés d'un unique morceau cuit séparément des autres.

Le fronton à denticules est composé des quatre moulures encadrant la dernière partie figurative. Au centre du fronton triangulaire, est représenté *Dieu le Père bénissant*, à mi-corps, tenant dans la main gauche le livre où l'alpha et l'oméga sont inscrits en caractères gothiques.

L'usage de la polymatérialité dans le tabernacle permet de marquer l'espace. D'abord par la matérialisation de la lumière qui passe par l'exploitation du marbre blanc et du fond bleu, mais aussi par la solution technique qu'apporte la terre cuite émaillée. Matière vernissée, la terre cuite émaillée, par sa nature, est brillante et lumineuse. Elle renvoie les lumières naturelles ou artificielles et permet, à l'image des inserts de verre, d'animer les surfaces. Mais plus que le verre, comme montré ici, elle permet la mise en couleur, en images, et en lumière d'un volume, et non plus seulement d'une surface plane. Les inserts de terre cuite émaillée, disposés sur une surface plane, eux, soulignent l'expansion de la zone à travers le motif. C'est le cas dans cet exemple, avec les différents écoinçons où les motifs de feuilles remplissent entièrement les espaces et s'adaptent parfaitement aux formes. Les choix chromatiques analogues à des camaïeux, comme sur les roses des *oculi* de la prédelle, permettaient d'inclure le système lumineux qui provenait du haut. La lumière projetée sur les formes, déformait celles-ci qui par illusion, semblaient se courber (Kupiec 2016). Les jeux entre planéité et volume, sont donc le fait de l'incidence de la lumière sur les surfaces plates et lisses et les surfaces modelées. Toujours dans l'optique d'ajouter du volume et de marquer l'espace, les yeux des trois têtes de chérubins, bleues et violette de la frise supérieure, ainsi que les cernes utilisés pour souligner les plumes de leurs ailes, ont été réalisés à partir d'une glaçure foncée au cobalt. (Kupiec 2016).

Outre le travail matériel de la lumière, les inserts, qu'ils soient en bronze ou en terre cuite émaillée, aident à faire ressortir les motifs iconographiques, et facilitent la lecture de l'ensemble. Destiné à abriter et à protéger les hosties consacrées durant l'Eucharistie, ce tabernacle dévoile, par ces inserts réfléchissant la lumière, un cycle iconographique lié à la communion et à la Trinité, conformément à la commande établie (Bormand 2002).

Dieu le Père, dans les parties hautes en marbre blanc du tabernacle - demeure terrestre provisoire - bénit et présente la Bible où sont inscrites les lettres alpha et oméga. Dans l'axe de son geste sont positionnés à la suite, le corps du Christ sans vie, et la *Colombe* du Saint-Esprit, symbole de l'union en Dieu, annonçant la Nouvelle Alliance qui a été conclue par le Sacrifice du Fils. La position centrale du médaillon, sous le Père et le Fils, et le contraste matériel, appuient la thèse trinitaire et

jouent le rôle de vecteur entre Dieu et les hommes. En ce sens, le choix de dessiner des feuilles de houx dans les espaces libres, accentue la vision du sacrifice du Fils - par les feuilles piquantes semblables à celles de la couronne du Christ - et l'idée de l'immortalité du Christ à travers le sacrement. L'ajout postérieur de la porte représentant le *Sang du Christ*, a permis de conclure ce cycle eucharistique par une représentation métaphorique de la communion et de l'Incarnation (cette porte devait être à l'origine aniconique, prenant la forme d'une petite grille en bronze (Marquand 1914 ; Pope-Hennessy 1980)). La polymatérialité aide donc à rythmer et à marquer les temps forts de ce cycle, en magnifiant les éléments iconographiques liés aux trois acteurs de la Trinité, par ses surfaces lumineuses et lisses, et rendant la lecture du mystère de la transsubstantiation plus fluide.

*Cat. 5. 5. Saint Prosdocime et un saint inconnu.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Fragments de bas-reliefs inscrits dans des cadres architectoniques à ornements.

**Dénomination :** *San Prosdocimo e Santo non identificato*.

**Lieu de conservation :** Fondazione Salvatore Romano, Florence (inv. MCF-FR 1946-21. I-2).

**Emplacement d'origine :** Les deux fragments sculptés ont été retrouvés à Padoue en 1930, lors de travaux dans la résidence privée de l'ingénieur padouan Zammatto. Salvatore Romano les a immédiatement achetés en les attribuant à Donatello (Callovi 2008). Il semblerait que ces deux plaques aient servi de marches dans l'escalier de la bâtisse. Les deux pilastres cannelés aux extrémités droite et gauche indiquent qu'ils étaient placés de part et d'autre d'une ou plusieurs dalles en pierre de Nanto.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation.

**Sous-techniques :** Bas-relief polychrome et doré, inserts de majolique verts, bleus et dorés.

**Matériaux :** Pierre de Nanto, argile.

**Dimensions :** Saint Prosdocime : 1, 98 m x 0, 33 m.

## Données analytiques

Les fragments de plaque offrent au regard deux figures en buste : l'une de profil, saint Prosdocime, et la seconde de face, un saint inconnu. Les deux saints sont coupés à mi-corps par une clôture moulurée et polychrome semblable à un parapet. Les deux fragments présentent le même décor architectonique, affirmant leur appartenance à un plus grand ensemble.

Saint non identifié : 1, 88 m x 0, 30 m.

## Sujet

**Identification :** Saint Prosdocime.

## Datation

**Datation générique**

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

**Précision de datation**

**Fragmentation du siècle :** Seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1450 (Calamini, De Luca 2011).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** L'exécution exacte n'est, à ce jour, pas documentée. Production d'ateliers ou du cercle proche de Donatello lors de son séjour padouan. Attribués à Donatello (Calamini, De Luca 2011).

## Bibliographie

FIOCCO 1932, p. 198-204 ; GUIDALDI 1932, p. 239-288, particulièrement les p. 241-242, note 1 ; KAUFFMANN 1936, p. 233, note 378 ; JANSON 1957, p. 235-236 ; FIOCCO 1961, p. 21-36 ; PARRONCHI 1980, p. 157-175 ; BECHERUCCI (DIR.) 1983, p. 283, note 35 ; ROSENAUER 1993, p. 240-241 ; CALLOVI 2008, p. 232-235 ; CALAMINI, DE LUCA 2011, p. 65-66.

La position des deux personnages laisse penser que dans la composition originale les deux figures masculines se tournaient vraisemblablement vers une image divine placée au centre (Calamini, De Luca 2011). La figure en habit d'évêque, reconnaissable au port de la chape et de la mitre, tient dans sa main un récipient pouvant s'apparenter à une burette baptismale (Callovi 2008 ; Calamini, De Luca 2011) ou à un encensoir, tous deux essentiels à la liturgie eucharistique. Ces attributs font allusion à la mission évangélisatrice de l'évêque et permettent d'identifier saint Prosdocime. L'état plus que lacunaire du second personnage ne permet aucune identification précise. Son nimbe, ainsi que sa tunique et le codex qu'il tient, indiquent qu'il est saint.

Les deux figures sont enserrées par deux pilastres cannelés en saillie placés aux extrémités droite (saint inconnu) et gauche (saint Prosdocime). Ces pilastres sont surmontés de chapiteaux polychromes (rouge et doré) aux inspirations antiques. Sculptés en méplat, ils sont composés de palmettes disposées respectivement dans l'angle et sur la face de la corbeille. Une seconde palmette est logée dans l'échancrure de la première. Puis un rinceau enroulé en volute s'inscrit dans l'espace laissé disponible sous l'abaque. Outre la polychromie complète du chapiteau gauche (saint Prosdocime), des traces de dorure sont encore visibles à l'œil nu sur les chapiteaux, dans les rosaces, dans l'encadrement supérieur du parapet, sur les vêtements des saints et plus particulièrement sur la mitre (saint Prosdocime) et sur le nimbe (saint inconnu).



L'évêque et le saint se détachent sur un arrière-plan architectural où les parties hautes, juste au-dessus de leurs têtes, forment un cadre mouluré qui borde des cercles concentriques avec en leur centre, des rosaces à corolle unique à cinq pétales incrustés de majolique. Les écoinçons sont eux aussi sertis de majolique bleue, flanquant une réserve circulaire portant à croire à un médaillon qui devait lui-même être un insert. L'utilisation de la majolique complète le décor peint en le rehaussant des effets de contraste, par l'usage de couleurs nuancées, par une opposition de surfaces - brillantes et lisses s'opposant à la pierre irrégulière et rugueuse – et par la différence assumée des matériaux distinguant les plans.

Cet ensemble ornemental – le cadre et les rosaces – est similaire à un linteau. Le linteau, le parapet ainsi que les pilastres antiquisants permettent de placer les deux figures dans un espace concret. Similaire à une église paléochrétienne, ce décor ramène le fidèle au statut de saint Prodocime, premier évêque de Padoue, envoyé par saint Pierre entre le I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles, faisant ainsi mémoire des prestigieuses origines du christianisme dans la ville.

Au regard des traces visibles dans les réserves et des inserts encore présents, il est possible de saisir la subtilité du décor incrusté. Les études précédentes identifiaient les inserts comme étant de la pâte de verre (Fiocco 1932, 1961 ; Guidaldi 1932 ; Kauffmann 1935 ; Parronchi 1980 ; Rosenauer 1986 ; Radcliffe 1986 ; Callovi 2008 ; Calamini, De Luca 2011). Or, l'observation directe de ces incrustations témoigne de leur nature. Quand bien même leur surface réagit à la lumière en scintillant, ces inserts vitrifiés ne sont ni diaphanes, ni translucides. Contrairement au verre teinté dans la masse ou au verre peint qui dispersent et multiplient la lumière lorsqu'elle les traverse, ces inserts de majolique, du fait de leur épaisseur et leur densité, accrochent les rayons lumineux sur leur surface et les renvoient. Ces insertions sont donc source de lumière par leur effet de miroitement.

L'attribution à Donatello ou à son cercle proche s'explique par plusieurs arguments. L'utilisation d'inserts vitrifiés, qui apportent des effets de matière, de surface et de couleur, s'accorde pleinement avec les expériences polymatérielles du sculpteur et de ses suiveurs.

La provenance et la puissance expressive de l'évêque sont à rapprocher des productions padouanes de Donatello, présent dans la ville de 1443 à 1454.

Certains chercheurs qui ont tenté de reconstituer la structure du maître-autel de la basilique Saint-Antoine, démembré en 1579, ont pensé que ces deux éléments faisaient partie de la décoration de l'autel (Fiocco 1932, 1961 ; Avery 1991). Cet argument fut motivé par la description de l'autel donatellien écrite par Marcantio Michiel, vers 1520 (édition 1800, p. 1). Les premiers chercheurs soupçonnaient que les deux fragments correspondaient aux « deux personnages à droite, les deux

autres à gauche, également en bas-relief, mais en marbre » qui flanquaient le relief de la *Mise au tombeau du Christ*, au dos de l'ancien autel. Mais cette hypothèse a été contredite pour plusieurs raisons. Outre l'erreur commise sur le matériau, l'idée fut rejetée par L. Guidald à cause des dimensions des deux fragments qui dépassent le bas-relief central de l'ancien autel (1,38 m x 1,88 m) (Guidald 1932). Puis, même si la pierre de Nanto a été exploitée dans l'ancien autel par Donatello (Calamini, De Luca 2011), il paraît peu probable que la figure du saint soit présente à deux reprises sur la face principale et à des tailles si importantes sur le même mobilier (Guidaldi 1932). En effet, un bronze, tout à fait similaire dans la caractérisation du visage de saint Prosdocime était placé dans les hauteurs du maître-autel.

Dans la même idée, l'hypothèse d'une appartenance au décor de la balustrade de l'ancien presbytère de la basilique a été émise (Kauffmann 1935). Ce propos a été rapidement contredit par la nature même du matériau. Les fragments subsistants de l'ancienne clôture du presbytère étaient en marbre blanc et en marbre rouge de Vérone, contrairement aux fragments figurés de la *Fondazione Romano*, qui eux sont en pierre de Nanto (Janson 1957). Tout en rejetant l'étude de H. Kauffmann, H. W. Janson remet en cause la paternité des sculptures qu'il attribue à un artiste issu de l'atelier de Donatello lors de son séjour à Padoue. En revanche, l'idée selon laquelle les deux fragments correspondraient aux parties latérales de l'autel et représenteraient deux des quatre Docteurs de l'Église (Janson 1957), est, semble-t-il, à rejeter. Mais, comme le rappelle à juste titre A. Parronchi, nous ne pouvons pas exclure que les deux fragments aient appartenu au projet décoratif initial de l'autel. D'après ses recherches menées en 1980, cet ensemble devait compléter le dos de l'autel. Ce projet n'a pas abouti, Donatello préférant la proposition d'honorer saint Prosdocime par un bronze monumental en ronde-bosse (Parronchi 1980).

D'autres auteurs, à l'image de Becherucci sont restés plus prudents sur la destination exacte de ces deux bas-reliefs. En revanche, L. Becherucci, tout comme A. Rosenauer, reconnaissent une relation stylistique avec les créations de Donatello et particulièrement dans le traitement des modelés et des ombres (Becherucci 1983 ; Rosenauer 1993).

Les connaissances actuelles concernant cet ensemble sont beaucoup trop limitées et lacunaires pour arriver à comprendre réellement sa provenance. L'absence de documents ne permet pas de valider les différentes thèses énoncées précédemment. En ce sens, il pourrait aussi être tout à fait probable que cet ensemble ait été conçu pour une structure sculptée polymatérielle réalisée pour une église de la région. L'ampleur et la richesse du décor qui met en valeur le saint évêque évangéliste de Padoue, laissent à penser que ces bas-reliefs auraient pu être destinés à l'ancienne église San Prosdocimo de Padoue.

*Cat. 5. 6. Armoiries Vettori.*



Localisation

**Région :** Toscane.  
**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Ornement architectural aux  
armes de la famille Vettori.

**Dénomination :** *Armoiries Vettori*.

**Lieu de conservation :** 1<sup>er</sup> étage du Palais Vettori à l'angle des rues Santo Spirito et la rue Coverelli, Florence.

(n° cat. ICCD de l'écu : 09 00157584 ; n° cat. ICCD du bucrane : 09 00157270).

**Emplacement d'origine :** 1<sup>er</sup> étage du Palais Vettori à l'angle des rues Santo Spirito et la rue Coverelli, Florence.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, terre cuite émaillée.

**Sous-techniques :** Bas-relief, très haut-relief, insert en terre cuite émaillée peinte à plat et en relief, insert de marbre.

**Matériaux :** *Pietra serena*, *pietraforte*, basalte, argile, marbre blanc.

**Dimensions :** /

#### Sujet

**Inscriptions :** /

**Identification :** Bucrane ; écu de la famille Vettori.

#### Données analytiques

Dans un mauvais état de conservation, les *armoiries de la famille Vettori* sont positionnées en hauteur (1<sup>er</sup> étage) sur l'angle du palais Vettori à la jonction entre la rue Santo Spirito et la rue Coverelli. Exécuté par Maso di Bartolomeo en collaboration avec Luca della Robbia, cet ensemble - le bucrane et l'écu - offre au regard une composition polychrome tout en contraste.

Contrairement à ce qui est indiqué dans l'étude de M. Bucci, le bucrane qu'il considérait comme une réalisation antérieure - certainement du XIV<sup>e</sup> siècle par ses caractéristiques stylistiques - et qu'il pensait être destiné à un écu perdu (Bucci 1973), a été réalisé par Maso di Bartolomeo lui-même et faisait partie du dessein original. Cette affirmation est rendue possible par les écrits du sculpteur en 1452 « E de' dare (Agnolo di Vettori) per manifattura d'una testa di bue di pietra forte ad 'uno scudo di marmo », qui attestent de la paternité de la réalisation.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1450-1451.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Maso di Bartolomeo (sculpture) et Luca della Robbia (exécution de la terre cuite émaillée).

#### Bibliographie

BUCCI 1973, p.109, fig. 31 ; GENTILINI 1992, I, p. 108, n. 11 et 164 ; DIONIGI 2014, p.185, cat. 166 ; CONNESSON 2016a, p. 65-77 ; CONNESSON 2016b.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900157584>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900157270>

La polychromie de l'écu en losange tronqué, tranché de sable sur argent, à la bande d'azur semée de fleurs de lys d'or posées dans le sens de la bande, est rendue possible par l'agencement méticuleux de différents matériaux. Cinq matériaux composent cette sculpture : la *pietra serena* qui constitue le cadre mouluré, la *pietraforte* dans laquelle a été sculpté le crâne de bœuf, le marbre blanc et ce qui semblerait être du basalte, et non du marbre noir, qui établissent le champ, et l'emploi de la terre cuite émaillée pour la bande d'azur semée de lys d'or. Cet exemple serait le premier ouvrage de Luca della Robbia à intégrer la technique de la terre cuite émaillée (Connesson 2013 ; Gentilini 1992).

L'usage de la terre cuite émaillée permet une mise en couleur plus représentative et plus fidèle de la polychromie des armoiries (Dionigi 2014). Outre la précision relevée par Dionigi, en utilisant de la terre cuite émaillée, Luca della Robbia a permis une restitution des couleurs héraldiques plus durables dans le temps. Contrairement à la peinture sur pierre, la terre cuite émaillée, par sa cuisson, protège les pigments grâce à la couche vernissée. Les armes Vettori, placées sur l'angle du palais, étaient destinées à une visibilité publique et extérieure. Il était important d'avoir recours à des matériaux et des techniques durables, à l'impact visuel fort. La polymatérialité est donc au service de la codification plastique de l'héraldique. Par l'éclat naturel des matériaux - la puissance du noir du basalte qui tranche avec le blanc du marbre – associé à la brillance et le relief apportés par la bande d'azur semée de lys d'or, qui permet une mise en volume plus marquée des armes, et au crâne de bœuf en *pietraforte* qui accroche le regard, les *armoiries Vettori* affirment la présence de la lignée familiale dans l'espace public de la République de Florence.



*Cat. 5. 7. Monument funéraire de l'évêque Benozzo Federighi.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire.

**Dénomination :** *Monument funéraire de l'évêque Benozzo Federighi.*

**Lieu de conservation :** Église Santa Trinita, deuxième chapelle, paroi du transept sud (n° cat. ICCD : 0900189859).

**Emplacement d'origine :** Le monument était destiné à être encastré dans la paroi du

transept nord de l'église San Pancrazio à Florence, entre la chapelle Ridolfi et la chapelle Federighi. En 1753, il fut déplacé dans un couloir latéral d'accès de la même église, lors des rénovations de l'édifice. A la suite de la sécularisation de San Pancrazio, le monument fut transféré dans l'église San Francesco di Paola, en 1809. Il fut définitivement placé dans l'église actuelle, à Santa Trinita en 1896 (Glasser, Corti 1969 ; Kupiec 2016).

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, terre cuite émaillée.

**Sous-techniques :** Bas-relief, haut-relief, méplat, inserts en terre cuite émaillée peinte à plat, placage (aujourd'hui disparu).

**Matériaux :** Marbre blanc, argile, marbre rouge (aujourd'hui disparu).

**Dimensions :** Monument en marbre : 1, 96 m x 1, 96 m.

Encadrement en terre cuite émaillée : 2, 575 m x 2, 575 m.

#### Sujet

**Identification :** Gisant de l'évêque de Fiesole, Benozzo Federighi ; *Christ de Piété*, entouré de la Vierge Marie et saint Jean ; Chérubins.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

#### Données analytiques

Le *Monument funéraire de l'évêque Benozzo Federighi*, dans sa forme actuelle, est construit comme un ensemble quadrangulaire creusé dans le mur, constitué d'un encadrement de marbre bordant une frise en terre cuite émaillée, surmontée d'une corniche en saillie. Le cadre est en terre

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1454-1458.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Luca della Robbia.

#### Bibliographie

VASARI 1550-1568, ÉD. BETTARINI, BAROCCHI 1966-1997, III, p. 55 (Luca della Robbia) ; BODE 1878, p. 10 ; CAVALLUCCI, MOLINIER 1884, p. 242, n o 225 ; GERSPACH 1896 ; REYMOND 1897, p. 46-47 ; BODE 1901, p. 4 ; POGGI 1909 (avec sources) ; MARQUAND 1914, p. 122-130, no 33 (avec sources) ; HORNE 1915, p. 3-7 ; VENTURI 1923, p. 338 ; PARRONCHI 1964 ; CORTI, GLASSER 1969, p. 1-32 ; CASALINI 1978, p. 55 ; POPE-HENNESSY 1980, p. 46-48 et 242-244, no 13 ; CIARDI DUPRÉ DEL POGGETTO 1987, p. 216-219, 229 et notes 38-50, p. 360-361 ; GENTILINI 1992a, p. 112, p. 129 et note 34 ; POPE-HENNESSY 1996, p. 81, p. 85 et pl. 80 ; DE MARCHI 1998, p. 23 ; QUINTERIO 1998, p. 60 ; VACCARI 1996, p. 104 ; GABORIT 2002, p. 30 (modèle Baldovinetti) ; NATALI 2002, p. 135 ; GENTILINI 2009b, p. 156-158 ; GENTILINI, MOZZATI 2009, p. 147 ; MARINI 2009, p. 58 ; PETRUCCI 2009a, p. 37 ; KUPIEC 2016 p. 164-166 ; CARTA 2022, p. 57- 61 ; CANTISANI 2022, [en ligne], <https://www.mdpi.com/2076-3417/12/9/4304>

**Webographie :**

<https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoryOrArtisticProperty/0900189859-0>

cuite émaillée et entoure la niche en renforcement, uniquement sculptée dans le marbre blanc. Dans cette niche, le sarcophage avec le gisant de l'évêque Benozzo Federighi est surplombé, dans l'enfeu, par un bas-relief représentant un *Christ de Piété entre La Vierge Marie et saint Jean*. Le plafond de la niche est décoré de chérubins. Dans ce monument funéraire, le marbre achrome est complété par la polychromie soutenue et chargée de nuances de la terre cuite émaillée peinte à plat, qui est expérimentée comme médium à la place de la peinture. À l'origine, le monument était surélevé par un soubassement décoré de trois dalles de marbre rouge plaquées entre deux pilastres cannelés surmontés de chapiteaux corinthiens (Parronchi 1964, Ms. Moreni 339, *Sepoltuario Baldovinetti*, XVIII<sup>e</sup> s., f.<sup>o</sup> 134). Le dessin du *Sepoltuario Baldovinetti* révèle que l'actuelle corniche du monument était en réalité l'entablement du soubassement. Puis, la corniche supérieure incluait dans l'emplacement d'origine des moulurations à denticules, oves et feuilles.

La frise de terre cuite émaillée est composée de vingt-quatre carreaux rectangulaires, d'environ 20 cm sur 31 cm, et de quatre carrés dans les angles d'environ 23 cm de côté. La construction et la composition de ces différents carreaux peints à plat sont complexes. La planéité des carreaux a obligé Luca della Robbia à travailler de manière picturale, c'est-à-dire qu'une attention toute particulière a dû être apportée aux formes, à la couleur et à la lumière, pour créer une mise en volume. C'est ce qui explique la grande variété de tons et de teintes dans la frise.

Chaque carreau contient un bouquet de fleurs et de fruits entouré d'un ruban blanc noué aux extrémités, cuit en une seule pièce. La frise est composée de vingt-deux bouquets et de deux médaillons héraldiques dans les angles supérieurs. À l'intérieur de ces bouquets, sont agencés des inserts créant un fond doré. Avant les restaurations de 2019-2020, plusieurs hypothèses sur la nature de ces dispositions ont été émises. Sans démontage, il restait difficile de déterminer si les cernes creusés entre les éléments se limitaient à la surface picturale ou s'il s'agissait réellement d'une marque structurelle correspondant aux inserts.

La première hypothèse était donc de limiter ces traits à un dessin incisé au stylet dans la terre crue pour délimiter les contours des zones figuratives à peindre de celles à dorer (Gentilini 1992 ; Pope-Hennessy 1996). Mais les récentes restaurations ont démontré que les parties dorées étaient construites et mises en place comme des inserts d'environ un centimètre d'épaisseur. Sur le modèle des ouvrages de marbre en *opus sectile*, ces éléments étaient ensuite intégrés dans les réserves creusées dans la terre crue, qui leur étaient destinées (Magrini, Cantisani, Vettori, Rasmussen 2022). Cependant, comme l'a soulevé F. Carta, il reste difficile de généraliser ce procédé sur l'ensemble de la frise. Il reste possible que dans certains cas la glaçure dorée ait été appliquée directement sur l'ensemble du motif d'un carreau, dans une technique proche du champlévé (Carta 2022).

Puis de manière à répliquer les motifs, dans une symétrie parfaite, les cartons ont sans doute été réutilisés plusieurs fois en inversant le sens (Carta 2022). Par conséquent, les bouquets de grenades (au format carré ou rectangulaire), les bouquets de pin et de cèdre, ceux de marguerites jaunes et bleues et de petites fleurs blanches, ainsi que les armoiries des Federighi, se répètent à deux reprises, contrairement aux bouquets de palmier et d'olivier, de roses et de lys qui eux se répètent six fois (deux exemplaires sur les frises horizontales et un exemplaire sur les frises verticales). Entre les encadrements, les écoinçons sont décorés de paires de petites fleurs de dos ou de face à six ou huit pétales, toujours accompagnées d'une feuille verte. Elles sont soit bleues, soit blanches, soit violet foncé. Aucun rythme réel n'a été défini dans la composition, mais des paires identiques ne sont jamais adjacentes.

L'enfeu est peu profond (entre 41, 9 cm et 43, 2 cm) (Glasser, Corti 1969) et le sarcophage à gisant s'étend sur toute la moitié inférieure. Sur la face frontale de la cuve, sont représentés deux anges en vol, tenant une couronne de laurier encadrant l'épithaphe inscrite en capitales carrées irrégulières imitant la *capitalis monumentalis* antique. Le lit funéraire sur lequel est installé le défunt - à la chasuble et la dalmatique richement ornées - est recouvert d'un drap travaillé où le brocart est sculpté en méplat et dont l'oreiller à pompons reprend le motif.

Le fond de la niche se divise en trois sections, chacune bordée d'un motif à feuilles lisses. La section centrale offre au regard un *Christ de douleur* flanqué, dans deux autres sections, de la Vierge Marie éplorée et de saint Jean. Dans son apparence originale, la division tripartite était encore plus marquée. Les placages de marbre rouge devaient répondre formellement aux trois encadrements où sont présents le Christ, la Vierge et saint Jean, correspondant eux-mêmes à un caisson du plafond où étaient disposés les chérubins.



*Cat. 6. 1. Christ bénissant entouré de la Vierge Marie et l'Archange Gabriel.*



Localisation

**Région :** Lombardie.  
**Commune :** Bergame.

Localisation spécifique

**Typologie :** Ronde-bosse.

**Dénomination :** *Dieu Le Père bénissant.*

**Lieu de conservation :** Nef de la basilique Santa Maria Maggiore, Bergame, depuis 1976.

(n° cat. ICCD du Christ bénissant : 0302055509), (n° cat. ICCD de l'Archange Gabriel : 0302055511).

**Emplacement d'origine :** Prothyron de la façade sud (v.1400-1403) de la basilique Santa Maria Maggiore de Bergame.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage, dorure, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** Incision (pour l'inscription), ronde-bosse, dorure à la mixtion.

**Matériaux :** Marbre de Candoglia (sculpture), fer.

**Dimensions :** Dieu Le Père : 1, 52 m.

Archange Gabriel : 1, 50 m.

Vierge Marie : 1, 50 m.

#### Sujet

**Inscription :** EGO/ SUM IUX// MON[...] (sur les pages du codex ouvert).

**Identification :** *Vierge de l'Annonciation* ; Archange Gabriel ; Christ bénissant.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Du deuxième quart au troisième quart du XIV<sup>e</sup>.

**Datation précise :** v. 1340-1360.

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Giovanni da Campione et son atelier (sculpture), et Hans von Fernach, dit Anex de Alemania (prothyron), (Baroni 1944).

#### Bibliographie

Rapport de restauration, Prot. 1721, cat. 5, clas. 7, fasc. 1, Archivio Congregazione della Misericordia Maggiore, Bergamo, 2001 ; BARONI 1944, p. 137 ; ANGELINI 1968, p. 60 ; BRAVI 1982, p. 29 ; ZANCHI 2003 ; LOMARTIRE 2009, p. 54-82, en particulier p. 74.

#### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/0302055509>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/0302055511>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00418/>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00420/>

Autrefois placé dans les trois ouvertures de l'édicule de la flèche de la façade méridionale de la basilique Santa Maria Maggiore de Bergame, cet ensemble sculpté représentait une *Annonciation* avec en son centre la figure de *Dieu Le Père bénissant*, sous les traits du Christ couronné de son nimbe crucifère. Longtemps attribuées au sculpteur Hans von Fernach, les trois sculptures ont été réattribuées à Giovanni da Campione et à son atelier pour des raisons stylistiques (Lomartire 2009). Le rôle de Hans von Fernach dans ce projet a été circonscrit à la création de la grande structure architecturale, le prothyron gothique flamboyant, et en l'agencement et l'assemblage du groupe qui devait à l'origine se trouver non pas à l'intérieur des niches, mais sur le prothyron, au niveau de la flèche (Lomartire 2009). En 1975, à la suite des premières restaurations, il a été décidé de remplacer le groupe existant par une copie et de protéger les originaux à l'intérieur de la basilique (Rapport de restauration, 2001).

Placé au centre de la structure, entre l'Ange annonciateur et la Vierge Marie, le Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère – l'usage du métal doré plutôt que la pierre a permis un meilleur rendu plastique et une meilleure résistance aux intempéries - est représenté siégeant sur un trône. De sa main droite, il fait un geste de bénédiction tandis qu'il tient dans sa main gauche un codex ouvert sur lequel est inscrit « EGO/ SUM IUX// MON », faisant référence à *Ego Sum Lux Mundi*, « je suis la lumière du monde » (Jn 8,12). En faisant le choix de le placer au centre de l'édicule, au sud à la lumière naturelle, le nimbe doré et décoré devait briller lorsque le soleil atteignait son zénith, fonctionnant ainsi comme un indicateur de sainteté de sorte à révéler aux fidèles une présence divine. Son nimbe, orné d'or, symbolise la lumière incarnée. La *lux* divine se transforme en la plus sublime des lumières réfléchies lorsqu'elle se matérialise en or. Ainsi, le Christ en tant que lumière du monde, exerce une domination cosmique, agissant partout et à tout moment comme le Verbe vivifiant. Les lettres grecques dorées, alpha et oméga, encore très légèrement visibles sur les zones sombres latérales de la croix, inscrites dans son nimbe, rappellent qu'il est l'incarnation du Verbe qui a co-créé le monde. Sous les traits du Père, « il est l'image du Dieu invisible [...] tout a été créé en lui et pour lui » (Col 1, 15-16). Sa position centrale dans l'*Annonciation*, associée à l'alpha et l'oméga, appuie l'idée qu'il incarne le Verbe eschatologique destiné à régner sur le monde tant terrestre que céleste, car il est « l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin » (Ap, 22, 13).

*Cat. 6. 2. Prothyre des Lions rouges.*



## Localisation

**Région :** Lombardie.

**Commune :** Bergame.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Prothyre décoré et sculpté.

**Dénomination :** Prothyre septentrional dit, *Prothyre des lions rouges*.

Lieu de conservation : Portail du bras septentrional du transept, basilique Santa Maria Maggiore, Bergame (n° cat. ICCD : 02055310).

**Emplacement d'origine :** Portail du bras septentrional du transept, basilique Santa Maria Maggiore, Bergame.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse.

**Matériaux :** Marbre blanc de Musso, Bardiglio de Musso, marbre de Candoglia, marbre noir du Val Seriana, marbre rouge de Vérone, bronze.

### Dimensions :

Saint Alexandre à cheval : 2, 40 m.

Saint barbu : 2, 00 m.

Diacre : 2, 00 m.

Vierge à l'Enfant : 2, 00 m.

Sainte Grata : 1, 80 m.

Sainte Esteria : 1, 80 m.

## Sujet

**Inscription :** « M.CCC.LI. MAGISTER / JOHANES / DE / CAMPLEONO / CIVIS / P[ER]GAMI / FECIT / HOC / OPUS » sur la console gauche du prothyre et « MAG[ISTER] JOHA[NES] FILIUS MAGISTRI UGI DE CAMPLEONO FECIT HOC OPUS / M.CCC.LIII » sur le socle de la

statue équestre (Rapport de restauration 1997-1998).

**Identification :** *Saint Alexandre à cheval* entouré de *saint Barnabé ou saint André* et *saint Proietizio ou saint Vincent* ; *Trône de Sagesse* entouré de *sainte Grata* et *sainte Esteria*.

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1350-1360 (Lomartire 2009).

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Giovanni da Campione et son atelier. Attesté par la présence de la signature et la présence du maître et de son atelier sur le chantier de la basilique (Baroni 1944 ; Lomartire 2009).

## Bibliographie

COLLEONI 1617, p. 151 ; p. 226-272 ; MUZIO 1621, p. 10 ; Rapport de restauration, Prot. 4816, cart. 75, Archivio della Congregazione della Misericordia Maggiore, Bergame, 1997-1998 ; BARONI 1944, p. 48-51 ; ANGELINI 1968, p. 43-55 ; BOSSAGLIA 1990, p. 123-143 ; KNOX, 2001, p. 290-309 ; ZANCHI 2003, p. 31-47 ; LOMARTIRE 2009, p. 54-82.

### Webographie :

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00032/>

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00032\\_R03](https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00032_R03)

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00033/>

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00033\\_R03](https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00033_R03)

[https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00001\\_R03](https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/w6010-00001_R03)  
<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00001/>  
<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/w6010-00034/>

#### Données analytiques

Le prothyre du bras septentrional du transept, communément appelé *Prothyre aux Lions rouges*, en référence aux deux lions stylophores, est placé à côté de l'entrée de la chapelle Colleoni, et est composé de trois niveaux d'élévation rythmés par l'assemblage de différents marbres colorés. Le premier niveau est un portique, dont les ébrasements sont richement décorés, et supporté par des lions stylophores en marbre de Vérone à l'avant. Il est surmonté d'une *loggia* gothique en marbre blanc de Musso et Bardiglio. Ce niveau est divisé par cinq arcs trifoliés, trois frontaux et deux latéraux, supportés par quatre colonnes lisses monolithiques et deux colonnes torsadées aux extrémités de la face frontale. À l'intérieur de la *loggia*, sont représentés saint Barnabé et saint Proietizio entourant saint Alexandre à cheval. Tous les trois sont sculptés dans du marbre blanc de Musso. Dans l'édicule au-dessus plus tardif au troisième niveau, – réalisé par Andriolo de'Bianchi (Lomartire 2009) - la Vierge Marie trône entourée par sainte Esteria, qui tient une palme et sainte Grata, qui porte dans un drap la tête de saint Alexandre.

Les trois figures masculines développent un thème particulier. La première sculpture à gauche, polymatérielle, prend les traits d'un homme barbu, tenant un livre et une longue croix. Cette sculpture fut identifiée par M. Muzio comme étant saint Barnabé (Muzio 1691). Saint Barnabé était considéré comme le premier évangéliste de la région, c'est pourquoi son bâton pastoral en bronze surmonté d'une croix fut mis en avant et se détache du marbre. La couleur foncée du bronze fait ressortir l'objet et permet au regardeur en bas, d'identifier le personnage comme étant un évangéliste. À côté, au centre de la *loggia*, saint Alexandre en armure médiévale, à cheval, tient un étendard en bronze qui flotte dans l'air. À sa droite, se trouve une statue difficilement identifiable, sous l'apparence d'un jeune homme habillé en diacre. Son identification a été permise par sa tenue. M. Muzio rattache ce personnage au premier archidiacre de la cathédrale, saint Proietizio (Muzio 1691). Ces trois saints sont donc tous liés à l'évangélisation de la ville et la fondation de l'Eglise à Bergame (Knox 2001).



Au-dessus, les trois figures féminines complètent cette thématique. Sainte Esteria et sainte Grata étaient deux contemporaines de saint Alexandre, saint patron de Bergame, qui eurent tous trois un rôle majeur dans l'évangélisation de la ville. C'est pourquoi M. Muzio les nomme comme étant « deux de nos glorieuses citoyennes et princesses » (Muzio 1691). Les deux saintes ayant été toutes les deux impliquées dans les activités démocratiques de la ville, elles personnifiaient l'idée du bon gouvernement civique de la ville de Bergame, qui fut établi grâce à la piété, et la vertu des cinq saints.

Cette interprétation est permise avec les identifications faites par M. Muzio. Mais la fondation de cet édifice religieux au XV<sup>e</sup> siècle, n'avait que peu à voir avec les origines paléochrétiennes de la ville (Knox 2001).

Son contemporain, C. Colleoni a lui aussi donné son appréciation concernant les identifications des saints. Pour C. Colleoni, l'absence d'inscriptions et d'attributs clairs et précis instaure la méfiance (Colleoni 1617). Mis à part saint Alexandre, C. Colleoni reconnaît saint André à droite du cavalier et saint Vincent à gauche. Pour cette identification, l'auteur s'appuie sur un tableau de la salle du Conseil public de la ville, où sont représentés les deux saints aux côtés de saint Alexandre. Par ces identifications, le programme du prothyre s'attache à personnifier la protection de la ville par les saints patrons et saints protecteurs de la ville de Bergame.

Mais quelles que soient les identifications, le portail dans son ensemble conjugue les deux interprétations. Les deux saintes personnifient le modèle sacré du gouvernement civique (Knox 2001), sous l'égide de la Vierge Marie en trône. Le *Trône de Sagesse* renforce pour les fidèles la vision de la protection divine de la cité, dirigée par un gouvernement vertueux, formé au moyen de l'évangélisation. L'usage de l'assemblage des sculptures de marbre à des objets de bronze, à l'origine

en cuivre et plomb (Colleoni 1617), renforçait cette image. Le bâton pastoral du saint, associé à l'étendard décoré d'une fleur de lys en relief sur le drapeau et christianisé, à l'origine rehaussés par quelques touches d'or, fonctionnaient comme des éléments de rappel iconographique et visuel. En utilisant des métaux, les éléments devenaient plus visibles et signifiants et mettaient en avant les insignes d'une cité réunie par le gouvernement civique et sa christianisation. Le programme iconographique du prothyre appuyait donc l'objectif affiché par la chapelle Colleoni accolée : l'union du gouvernement civique à l'Eglise pour légitimer la cité et afficher sa puissance politique et spirituelle.

*Cat. 6. 3. Monument funéraire de Baldassare Cossa.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Monument funéraire.

**Dénomination :** *Monument funéraire de Baldassare Cossa, antipape Jean XXIII.*

**Lieu de conservation :** Le monument est placé à son emplacement d'origine, sur le mur Nord-Ouest à l'intérieur du baptistère Saint-Jean-Baptiste de Florence (n° cat. ICCD : 0900281445)

**Emplacement d'origine :** Mur Nord-Ouest à l'intérieur du baptistère Saint-Jean-Baptiste de Florence.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage, application, fusion.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, bas-relief, inserts de verre, verre peint, dorure.

**Matériaux :** Marbre, bronze, or.

**Dimensions :** 7, 32 m x 2, 50 m x 0, 95 m.

## Sujet

**Inscriptions :** Ioannes quondam papa/ XXIII - Obiit Florentie/ Anno Dmni MCCCCXVIII/ XI Kalendas Ianuarii.

**Identification :** *Foi ; Charité ; Espérance ; Ange ; gisant de Baldassarre Cossa ; Marzocco ; armoirie de la famille Cossa ; armoirie pontificale ; Vierge à l'Enfant.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

## Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1422-1428.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Donatello, Michelozzo et Pagno di Lapo Portigiani.

## Bibliographie

JANSON 1957, p. 63 ; LISNER 1958, p. 117 ; PAATZ 1940-1954, p. 205 ; CAPLOW 1977p. 98-140 ; LIGHTBOWN 1980, p. 24-51 ; POPE-HENNESSY 1985, p. 74 ; ROSENAUER 1993, p. 50 ; GIUSTI 2000, p. 57-58 ; ZURAW 2017, p. 132 ; VERDON 2016, p. 99-101 ; CAGLIOTI 2022, p. 12-13 ; CAGLIOTI 2022, p. 46-9.

### Webographie :

<https://catalogo.duomo.firenze.it/operedarte/7436>

Le tombeau de *Baldassarre Cossa*, dit antipape Jean XXIII, installé entre les colonnes sud du baptistère de Florence, fut commandé à Donatello en 1422, avec la collaboration de Michelozzo et de Pagno di Lapo. La structure, achevée entre 1425 et 1427, innova par sa stratification architectonique et sculptée : un socle en marbre rythmé par des putti porteurs de guirlandes, un registre à niches abritant les vertus théologiques, un sarcophage quadrangulaire orné d'armoiries et de génies, et un catafalque soutenu par deux lions en marbre sur lequel repose le gisant en bronze doré. L'effigie, inclinée vers le regardeur, montre un prélat robuste, semblant plongé dans un sommeil profond. Le drap damassé à motifs de grenades, les coussins rehaussés de dorure et le baldaquin peint et orné prolongent cette mise en scène luxueuse. À l'arrière, un relief de la Vierge à l'Enfant inscrit la mémoire du défunt dans une perspective dévotionnelle, tandis que la lunette à conque et le décor de coquilles et d'acanthes citent à la fois l'héritage antique et les solutions gothiques.

La commande s'inscrit dans un contexte politique complexe. Jean XXIII, élu au concile de Bologne en 1410, fut déposé au concile de Constance en 1415, puis réhabilité grâce à l'intervention des Médicis, qui obtinrent de Martin V la restitution de son titre cardinalice. Exilé à Florence, Cossa choisit le baptistère comme lieu de sépulture, y faisant déposer de son vivant reliques et donations. Les consuls de l'*Arte di Calimala* acceptèrent la commande en limitant cependant l'ampleur de la sépulture : non une chapelle, mais un monument « *breve et honestissima* ». L'épithaphe, qui devait initialement rappeler son titre de pape, fut expurgée sur ordre de Martin V, non sans résistance du gouvernement florentin. Les documents attestent une exécution rapide, financée par les Médicis et achevée en 1427, date à laquelle Donatello et Michelozzo avaient déjà reçu la majeure partie des paiements (Giusti 2000 ; Caglioti 2022).

La structure articule un langage iconographique et théologique précis. Le corps n'est pas figuré dans la mort mais dans le sommeil, annonçant la résurrection. Le drapé damassé, décoré de grenades, symboles d'éternité et de fécondité, prolonge cette lecture eschatologique. Le recours aux vertus théologiques au registre inférieur (Foi, Espérance, Charité) inscrit la mémoire du défunt dans un horizon moral et doctrinal, en continuité avec l'épigraphe et les armoiries. Ces figures, représentées dans des niches en coquille et détachées par un usage contrasté des matériaux, soutiennent littéralement et symboliquement la figure du défunt : leur verticalité conduit le regard du sol vers le gisant et établit un lien direct entre sa mémoire terrestre et les qualités spirituelles qui légitiment son salut. L'ordre du monument, de bas en haut, transpose visuellement le chemin de la foi, de l'exercice des vertus à la promesse de la résurrection. Les *putti* à guirlandes, inspirés des sarcophages antiques, traduisent la promesse d'une fécondité spirituelle, réinvestissant en clé

chrétienne un motif classique. Le relief de la Vierge à l'Enfant au-dessus du gisant inscrit la figure de Jean XXIII dans l'intercession mariale et dans le dispositif rituel du baptistère, sanctuaire de la cité florentine.

La polymatérialité joue ici un rôle essentiel. L'alternance des matières — marbre blanc, bronze doré, polychromie peinte du baldaquin — créait une orchestration sensorielle pensée pour l'espace clos du baptistère. À la lisibilité frontale et ascendante d'une façade s'opposait une économie perceptive modulée par la pénombre et par les variations de lumière naturelle, conjuguées aux flammes instables des cierges et des lampes. Ces éclats transfiguraient la dorure du gisant, animaient les plis du drap damassé et faisaient apparaître ou disparaître certaines parties de l'ensemble. Le bronze doré, matière ductile et réfléchissante, fixait l'image du prélat dans une permanence lumineuse qui contrastait avec la finitude de son corps. Le marbre poli renvoyait des reflets froids, la dorure rayonnait d'éclats chauds, les pigments et les verres colorés diffusaient des lueurs instables : chaque matériau contribuait à une scénographie graduée. Le monument ne se donnait pas en un seul regard : il exigeait un ajustement visuel, un déplacement du corps et une activation rituelle, produisant une révélation progressive des formes. Cette économie sensorielle liait perception et mémoire : l'image ne se contentait pas de rappeler le défunt, elle le faisait advenir dans la lumière, en préfigurant sa résurrection.

Par cette maîtrise de la matière et de ses effets, le *tombeau de Jean XXIII* devint un modèle. Il annonçait les grandes sépultures du Quattrocento, comme celle de Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino, et inspira directement le monument du cardinal Brancaccio à Naples. Il constitue ainsi une étape décisive dans l'histoire de la sculpture funéraire, où l'invention formelle, la réflexion théologique et la puissance sensorielle des matériaux se rejoignaient pour inscrire le défunt dans l'espace liturgique et dans la mémoire de la cité.

*Cat. 6. 4. Pierre tombale de Domenico Garganelli.*



## Localisation

**Région :** Émilie-Romagne.

**Commune :** Bologne.

Localisation spécifique

**Typologie :** Dalle funéraire.

**Dénomination :** *Pierre tombale de Domenico Garganelli.*

**Lieu de conservation :** Museo civico medievale (inv. 1651).

**Emplacement d'origine :** Chapelle Garganelli, ancienne église San Pietro, Bologne.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustation, assemblage.

**Sous-techniques :** Bas-relief, méplat, inserts de bronze, placage de pierre.

**Matériaux :** Pierre calcaire, bronze, serpentinite.

**Dimensions :** 2, 12 m x 1, 05 m.

## Sujet

**Inscription :** « Dominicus Garganelus, bon aequus qui bono inter fuit [...] p et praefuit hic est patris. B. n. laudes saxo [...] aedeque bartholomeus illustrat et poste [...] ros o dulcis pieras MCCCCLMXXVIII ».

**Identification :** Gisant de Domenico Garganelli.

## Données analytiques

Représenté allongé, le corps de face, sur une grille métallique, Domenico Garganelli repose sa tête sur un oreiller décoré d'une frise de lys en fleur et ses pieds sur un second coussin de plus petite taille. Son visage, légèrement tourné vers la gauche, est remarquablement expressif. Vêtu d'une longue robe et d'un chaperon, chaussé de bottes à éperons, le défunt est sculpté mains croisées sur la

## Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1478.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Francesco del Cossa (Ferrare 1436 – Bologne 1478) et/ou cercle proche.

## Bibliographie

VASARI ÉD BETTARINI, BAROCCHI (DIR.), III, 1966-1997, p. 423 ; VENTURI 1908, p. 809, note 1 ; FILIPPINI 1913, n°7 p. 315-319 ; NEPPI 1958, p. 36 ; RUHMER 1959, p. 90 ; MOLAJOLI (DIR.) 1974, p. 94 ; GRANDI 1989, p. 25-58, en particulier p. 35 ; GRANDI, DE ANGELI, NANNELLI 1987, p. 69-70, n. 38 ; BACCHI 1991, p. 98 ; SGARBI 2003, p. 232 ; DI NATALE, 2006, p.132-133, cat. II.14 ; CAVALCA 2020, p. 98 fig. 30-31 ; SCANSANI 2021, p. 113-126 ; MOSSO 2023, p. 179-185, en particulier p. 180.

**Webographie :**

<https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/106888/Cossa%20Francesco%20del%2C%20Lastra%20tombale%20di%20Domenico%20Garganelli>  
<https://sketchfab.com/3d-models/lastra-tombale-di-domenico-garganelli-4b01c2dc1bd3449f894ab4c7ef47ad7c>  
[https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=179831&force=1](https://bbcc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179831&force=1)

poignée d'une épée longue, placée à la verticale entre ses jambes. Deux *spiritelli* encadrent à droite et à gauche son visage surmonté d'un rectangle de brocart. L'inscription « *Dominicus Garganelus, bon aequus qui bono inter fuit [...] p et praefuit hic est patris. B. n. laudes saxo [...] aedeque bartholomeus illustrat et poste [...] ros o dulcis pieras MCCCCLMXXVIII* » encadre la corniche de la dalle. Dans cette dalle funéraire, la polymatérialité met en valeur le statut du défunt. Domenico Garganelli, fut le premier aristocrate de Bologne à recevoir le titre de Chevalier d'Or grâce à son infaillible soutien envers le *condottiere*, puis prince de Bologne, Giovanni II Bentivoglio (Bacchi 1991). C'est pourquoi les éléments de bronze présents sur le corps mettent l'accent sur le pommeau et la garde de l'épée ainsi que les manchettes. Une attention toute particulière a été portée aux détails de l'ornementation de ces éléments, qui sont finement ciselés. Par exemple, les manchettes imitent à la perfection la surface du cuir sur lequel des motifs de végétaux ont été dessinés. Le pommeau et la garde de l'épée sont tout aussi travaillés, et révèlent des liserés droits permettant une mise en relief des éléments. Puis, sous son *lucco*, au niveau du col, du bronze ciselé est à peine visible et s'apparente à un plastron d'armure décoré.



L'assemblage de la serpentinite et de la grille en fond, associé à leur léger renforcement par rapport à la bordure, laissent à penser que le corps est encore présenté sur son catafalque, lors d'obsèques nobiliaires (Beaune 1975 ; Dectot 2006). Cette monstration du défunt était un rite social destiné à manifester sa gloire et son rang. Le tour de force de ce moment vient du traitement des surfaces sculptées. Au premier regard, le gisant semble réellement en volume et enfoncé dans la profondeur de son catafalque. Or, cette profondeur est en réalité presque inexistante. Les contrastes apportés par la serpentinite, laissée brute, et le bronze permettent à la pierre calcaire, polie, de ressortir. Le traitement des plis et zones d'ombre sur le corps du défunt, parfois taillés en méplat, aide à travailler les différents niveaux de profondeur et à contrefaire le volume.

D'abord attribuée à Jacopo della Quercia, la *Dalle funéraire de Domenico Garganelli* commandée par Bartolomeo Garganelli, son fils (Mosso 2023), a été ensuite considérée comme étant l'œuvre de Niccolò dell'Arca, (Di Natale 2006). Les similitudes plus que marquées dans la draperie ajustée avec de fines ondulations comme dans la *Lamentation de Santa Maria della Vita*, ou bien du

ruban entourant et enveloppant la lame de l'épée comme dans la *Sant'Agricola dell'Arca di San Domenico* étaient à l'origine de cette hypothèse (Bacchi 1991 ; Scansani 2021). Cependant, à partir de 1913, la dalle funéraire est définitivement attribuée à Francesco del Cossa, grâce à l'étude complète de F. Filippini. Le maître ferrarais Francesco del Cossa était déjà présent à Bologne pour décorer la chapelle Garganelli de l'ancienne église San Pietro, décor qu'il n'eut pas le temps de terminer en raison de sa mort en 1478 (Filippini 1913). Outre la lettre d'Angelo Michele Salimbeni qui attesta de l'activité de l'artiste à Bologne pour la famille Garganelli (Fрати 1900 ; Filippini 1913, Mosso 2023), F. Filippini compara différents éléments tels que les *spiritelli* qui encadrent la tête du défunt, qui sont presque identiques dans leur musculature et leur agilité à l'Enfant Jésus de la fenêtre de San Giovanni in Monte. Puis il rapproche la coiffe froissée de Garganelli de celle de Sainte Lucie dans le *Polyptyque Griffoni*, (Filippini 1913). C. Cavalca va plus loin dans la comparaison et montre que les manches traversées par les plis denses de la dalle de marbre, ainsi que le tissu ondulé de la robe vue du dessous, rappellent les solutions formelles adoptées dans la figure de *San Floriano* du *Polyptyque Griffoni* (Cavalca 2020).

Mais il reste difficile d'affirmer que cette sculpture incombe uniquement à Francesco del Cossa. Outre toutes les caractéristiques stylistiques - le puissant naturalisme de la figure, le travail de la profondeur, l'inclusion d'un fond de serpentinite et d'éléments en bronze (grille, pommeau et garde de l'épée, pompons des coussins, manchettes, armure sous la robe), il reste peu probable qu'un artiste doté de telles compétences n'ait créé qu'une seule œuvre sculptée aussi complexe. Il se pourrait donc que Del Cossa ait pensé et réalisé un dessin, qu'il aurait ensuite confié à un tailleur de pierre talentueux, peut-être « Duca » (Scansani 2021), cité par Vasari, comme étant le tailleur de pierre ayant réalisé la transenne en marbre de la chapelle (Vasari). A. Venturi reconnaîtrait dans ce tailleur surnommé « Duca », Domenico Frisoni, qui aurait eu la responsabilité de l'ensemble de la décoration lapidaire de la chapelle (Venturi 1908).

Cette pierre tombale, remarquable par ses jeux de matières serait donc comme dans de nombreux autres cas le fruit d'une collaboration entre Del Cossa, qui dirigeait les travaux de la chapelle et d'un tailleur de pierre, capable de copier et de réaliser à la perfection le dessin du maître d'ouvrage. Cette hypothèse expliquerait le mélange des différentes caractéristiques stylistiques de Francesco del Cossa et de Niccolò dell'Arca qu'il, d'après M. Scansani, estimait (Scansani 2021).

*Cat. 6. 5. Chaire de Santa Croce.*



## Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

### Localisation spécifique

**Typologie :** Chaire sculptée.

**Dénomination :** *Chaire de Santa Croce.*

**Lieu de conservation :** Troisième pilier sud de la nef de l'église Santa Croce de Florence (n° cat. ICCD de la base : 0800081969).

**Emplacement d'origine :** Troisième pilier sud de la nef de l'église Santa Croce de Florence.

## Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage, application.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, haut-relief, bas-relief, inserts de pierre.

**Matériaux :** Marbre blanc de Carrare, Rosso Antico, Or.

**Dimensions :** /

## Sujet

**Inscriptions :** Deo Salvatori - Petro Mellino Francisci fil(io), qui et Predicatorium hoc marmoreum faciend(um) cur(avit) ipse sibi vivens pos(uit), poster-isq(ue) suis. Vix(it) ann(os) LXXIV dies XXV

**Identification :** *La Confirmation de la Règle par Honorius III ; L'Épreuve du feu ; La Stigmatisation ; Les Funérailles de saint François ; Le Martyre des cinq protomartyrs franciscains ; Foi ; Espérance ; Charité ; Force ; Justice.*

## Datation

### Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

### Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** v. 1480.

## Sphère culturelle

**Dénomination :** Benedetto da Maiano et assistants.

## Bibliographie

VASARI ÉD MILANESI, III, p. 340 ; POPE-HENNESSY 1958, p. 305 ; SEIDE 1970, p. 19-22 ; RUBINSTEIN 1971, p. 238-240 ; Carl 1981, p. 213-223 ; RADKE 1994, p. 172 ; Carl 2006, p. 285-313 ; NIRIT BEN-ARYEH 2008, p. 79-83.

### Webographie :

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0800081969>

La chaire de marbre de Santa Croce, commandée par le banquier florentin Piero Mellini et exécutée par Benedetto da Maiano dans les années 1480, demeure l'un des monuments les plus célèbres du Quattrocento. Dès Vasari, son attribution ne fut jamais remise en cause, et les critiques s'accordèrent à souligner à la fois la virtuosité de ses reliefs et l'ingéniosité de sa structure fixée au pilier, sans support visible (Caglioti, Lalli 2000). Le récent nettoyage a révélé avec encore plus d'évidence la qualité exceptionnelle de l'exécution.

Ce projet naquit dans un moment d'engagement politique et religieux intense. Mellini, proche de Laurent le Magnifique, fut l'un des principaux acteurs du gouvernement florentin au début des années 1480 (Rubinstein, 1971). Ses liens étroits avec les franciscains de Santa Croce et son rôle de bienfaiteur du couvent expliquent que les frères aient consenti à lui céder l'emplacement d'un tombeau ancien pour accueillir la chaire et son lieu de sépulture (Carl, 1981 ; Carl 2006). L'audace de la construction, suspendue au troisième pilier sud de la nef, résulta des contraintes d'espace : l'escalier, au lieu de tourner autour du pilier, fut creusé à l'intérieur de celui-ci. Vasari décrivit les vives inquiétudes que suscita ce percement, jugé dangereux pour la stabilité de l'édifice. Cette solution d'ingénierie, probablement due à Giuliano da Maiano plus qu'à Benedetto, confère à la chaire un effet de légèreté saisissant, comme si elle flottait au-dessus du sol.

La structure polygonale s'inscrit dans la tradition des chaires toscanes, mais en renouvelle profondément la formule. Benedetto da Maiano s'inspira de Nicola et Giovanni Pisano, de Donatello et de Luca della Robbia, mais transforma leurs modèles en développant un langage décoratif *all'antica* et une architecture à plusieurs registres (Seidel, 1970). Le plan pentagonal, les puissantes consoles en saillie, les volutes ornées d'acanthes et la frise inférieure de mosaïques en témoignent. Cet usage des marbres colorés et de la mosaïque ne se réduit pas à une ornementation secondaire : il participe à une rhétorique visuelle qui mobilise la matière pour soutenir la prédication. Les contrastes entre le marbre blanc, les fonds de niches en *Rosso Antico* et les scintillements dorés (aujourd'hui perdus mais attestés par les sources) produisaient un jeu lumineux conçu pour capter le regard, isoler les figures et intensifier leur présence. La chaire fonctionnait ainsi comme un dispositif sensoriel, où la matière colorée devenait vectrice de clarté doctrinale et de ferveur spirituelle.

Les cinq reliefs narratifs qui courent autour du parapet reprennent des épisodes essentiels de la vie de saint François : la *Confirmation de la Règle*, l'*Épreuve du feu*, la *Stigmatisation*, les *Funérailles* et le *Martyre des protomartyrs*. Leur composition doit beaucoup aux cycles peints d'Assise et de la chapelle Bardi, mais Benedetto da Maiano en condensa la séquence pour en dégager la signification spirituelle et politique (Radke, 1994). Le relief de la Confirmation, en particulier, a

été interprété comme la remise de la *Regula bullata* par Honorius III en 1223. Dans cette scène, le contraste entre les carnations polies, les textiles finement incisés et le fond architectural traité avec une rigueur graphique accentuait la distinction des plans et favorisait une lecture hiérarchisée. Les reflets différenciés du marbre blanc et des pierres colorées renforçaient l'autorité des figures ecclésiastiques et la gravité du geste de François. La force expressive de ces reliefs tenait autant à leur composition dramatique qu'au pouvoir des matières : les ombres projetées par les volumes saillants, combinées aux fonds sombres incrustés, créaient une tension visuelle qui amplifiait les gestes des figures sculptées.

Sous les scènes narratives, cinq niches accueillent les statues des vertus : *Foi*, *Espérance*, *Charité*, *Force* et *Justice*. Leur disposition reprend une formule déjà expérimentée dans les chaires toscanes, mais adaptée à un nouvel équilibre. Le choix de loger ces figures dans des fonds de *Rosso Antico*, probablement réemployés, confère à la partie inférieure de la chaire une densité chromatique exceptionnelle. La profondeur pourpre des niches contraste avec la blancheur des figures, intensifiant leur lisibilité et leur caractère exemplaire. Cette combinaison de matières, entre l'éclat antique du *Rosso Antico* et la lumière cristalline du marbre blanc, produisait une profondeur colorée qui guidait la perception du fidèle et associait la noblesse des matériaux à l'autorité spirituelle des vertus. La *Foi*, placée sous la *Confirmation de la Règle*, répondait par un jeu visuel et théologique à l'acte fondateur de l'Ordre ; l'*Espérance*, sous l'*Épreuve du feu*, prolongeait le désir de martyr de François ; la *Charité*, sous la *Stigmatisation*, traduisait l'amour extatique du saint ; la *Force*, sous les *Funérailles*, rappelait sa patience dans la souffrance ; et la *Justice*, sous le *Martyre*, inscrivait l'épreuve finale dans un horizon de droit divin (Carl 2006). L'agencement narratif des épisodes, conjugué à l'activation sensible des surfaces — par la voix du prédicateur, les reflets vacillants des cierges ou la présence rapprochée des fidèles — transformait la chaire en un véritable théâtre sacré, où la matière sculptée et la parole œuvraient de concert pour l'élévation de l'âme. Ce dispositif visuel et sonore, à la fois liturgique et sensoriel, portait également un message politique, affirmant la puissance doctrinale de l'ordre mendiant dans l'espace ecclésial.



**Cat. 7. 1. Vierge à l'Enfant entourée de six anges ouvrant des rideaux.**



Localisation

**Région :** Ombrie.

**Commune :** Orvieto.

Localisation spécifique

**Typologie :** Groupe monumental de la façade Occidentale.

**Dénomination :** *Madonna con il Bambino e sei angeli reggicortina.*

**Lieu de conservation :** Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto (MODO) (n°. inv. des anges : 16819 ; n°. inv. de la Vierge à l'Enfant : 16820).

**Emplacement d'origine :** Tympan du portail central de la façade occidentale de la Cathédrale d'Orvieto. Le groupe a été déplacé en 1983 en raison d'un état de dégradation avancé, causé par les intempéries, les séismes, la pollution et les déjections d'oiseaux (De Canio 2020).

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, assemblage, incrustations, dorure, traces de polychromie.

**Sous-techniques :** Ronde-bosse, cabochons sur chatons, fonte, verroteries, inserts, dorure à la mixtion.

**Matériaux :** marbre blanc, bronze, perles, or, pâte de verre, pierres semi-précieuses, lapis-lazuli, fer.

**Dimensions :** /

Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** Vierge à l'Enfant en Majesté, dite « Trône de Sagesse » (*Sedes Sapientiae*).

Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1325-1330.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Sculpteur ombro-siennois. Nommé par la documentation du MODO comme étant « il Maestro Sottile ». Attribué par la bibliographie à Lorenzo Maitani.

Données analytiques

Bibliographie

Dossier ISCR 2002 ; TESTA 1996, p. 77-89 ; ANDREANI, BERTORELLO 2002 ; DE CANIO 2020, p. 95-99 ; FACHECHI 2021, p. 7.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000066200>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1000066199>

Réalisée entre 1325 et 1330, la *Madone à l'Enfant entourée de six anges* est attribuée à Lorenzo Maitani, figure centrale du chantier de la cathédrale d'Orvieto. Ce groupe sculpté occupait à l'origine la lunette du tympan du portail central, au sommet de la façade occidentale. Placée en

hauteur, tournée vers la Piazza del Duomo, la sculpture donnait à voir l'image de l'*Ecclesia*, intercessrice entre le monde terrestre et les sphères célestes.

La Vierge trônante, sculptée dans le marbre, est encadrée par six anges de bronze, disposés symétriquement. Ils soulèvent un voile en bronze tendu entre deux piédestaux originellement en albâtre. L'ensemble repose sur un système d'assemblage très structuré, fondé sur des ancrages internes et une articulation minutieuse des blocs. Le dais et le trône, qui forment une structure architectonique complexe, sont par exemple renforcés par des barres de fer scellées dans la maçonnerie (De Canio 2020). L'étude technique menée lors du démontage a mis en lumière la sophistication structurelle. Plusieurs parties, comme les bras et les pieds de l'Enfant ou la main droite de la Vierge, ont été restaurées à l'aide de tiges métalliques et de mortiers coulés dans les cavités (Dossier ISCR 2002). Ces interventions ont parfois modifié la lisibilité du geste. La main actuelle de la Vierge, mal orientée et disproportionnée, semble déconnectée de la figure de l'Enfant. Un percement visible sur le ventre pourrait également signaler la disparition d'un élément aujourd'hui perdu.

La Vierge se distingue par la douceur de son modelé et une élégance qui rappelle les courants français des années 1230–1240, éloignés des productions italiennes contemporaines (Dossier ISCR 2002). Elle incarne une forme de classicisme renouvelé, fondée sur l'équilibre des formes et une recherche d'harmonie (Lucchini 2011).

À cette rigueur formelle répond un soin exceptionnel porté aux matériaux et aux effets de surface. Marbre blanc, bronze, albâtre, verroterie, cabochons, pierres semi-précieuses et perles composent une matière riche, travaillée avec précision. La statue conserve d'importantes traces de polychromie, notamment des motifs floraux encore visibles sur le manteau de la Vierge. Cet aspect coloré et polymatériel fut cependant masqué au XVIII<sup>e</sup> siècle par une patine verte, probablement appliquée par Giuseppe Valadier pour unifier l'aspect du bronze oxydé et du marbre (Dossier ISCR 2002).

La restauration menée dans les années 1980 par la *Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici dell'Umbria* a permis de redécouvrir la richesse originelle de l'œuvre. Analyses chimiques, radiographies au Linatron et examens métallographiques ont révélé la présence de multiples couches picturales : dorures, pigments violets, fonds blancs, rouge sur les sandales des anges, azurite dans le dais, et étoiles dorées (Dossier ISCR 2002). Sur certaines zones, notamment les ailes et les costumes, une stratification complexe associe dorures, pigments et produits de corrosion verte. Le décor comprenait aussi des perles fixées par étamage, des cabochons montés sur chatons métalliques et des fragments de pâte de verre. Plusieurs éléments ont disparu, mais les réserves creusées dans la

matière en conservent l’empreinte. À l’intérieur du dais, les restes d’un fond bleu constellé d’étoiles dorées évoquent un ciel symbolique, destiné à magnifier la scène.

La sculpture ne se limite pas à un rôle ornemental. La Vierge, trônante et couronnée, incarne l’*Ecclesia*, figure de médiation entre les fidèles et le divin. Placée au centre du portail, elle occupe un point de passage à la fois architectural et spirituel. Le geste des anges soulevant le voile rejoue un rituel issu de la liturgie. Ce dispositif performatif rend visible le sacré en le plaçant au cœur du regard (Palazzo 2019). Ce mouvement, à la fois rituel et théâtral, manifeste le sacré par la matière même. Le bronze, le marbre, l’albâtre, la verroterie ou le verre coloré sont choisis pour leur éclat, leur brillance, leur capacité à réfléchir la lumière et à susciter une expérience contemplative pour les fidèles rassemblés sur le parvis (Fachechi 2021).

La sculpture repose ainsi sur une véritable pensée de la matière. L’agencement de pierres translucides, de métaux brillants, de marbres blancs, de gemmes, de pâte de verre ou de matériaux imitatifs compose une esthétique du contraste. La *varietas* s’exprime dans les textures comme dans les couleurs. Cette composition polymatérielle répond aussi à des contraintes économiques : l’usage de matériaux semi-précieux ou d’imitation permettait d’évoquer le luxe sans en porter le coût, tout en conservant la puissance symbolique (Dossier ISCR 2002). L’éclat produit renforçait l’effet d’abondance, signe visible de la gloire divine.

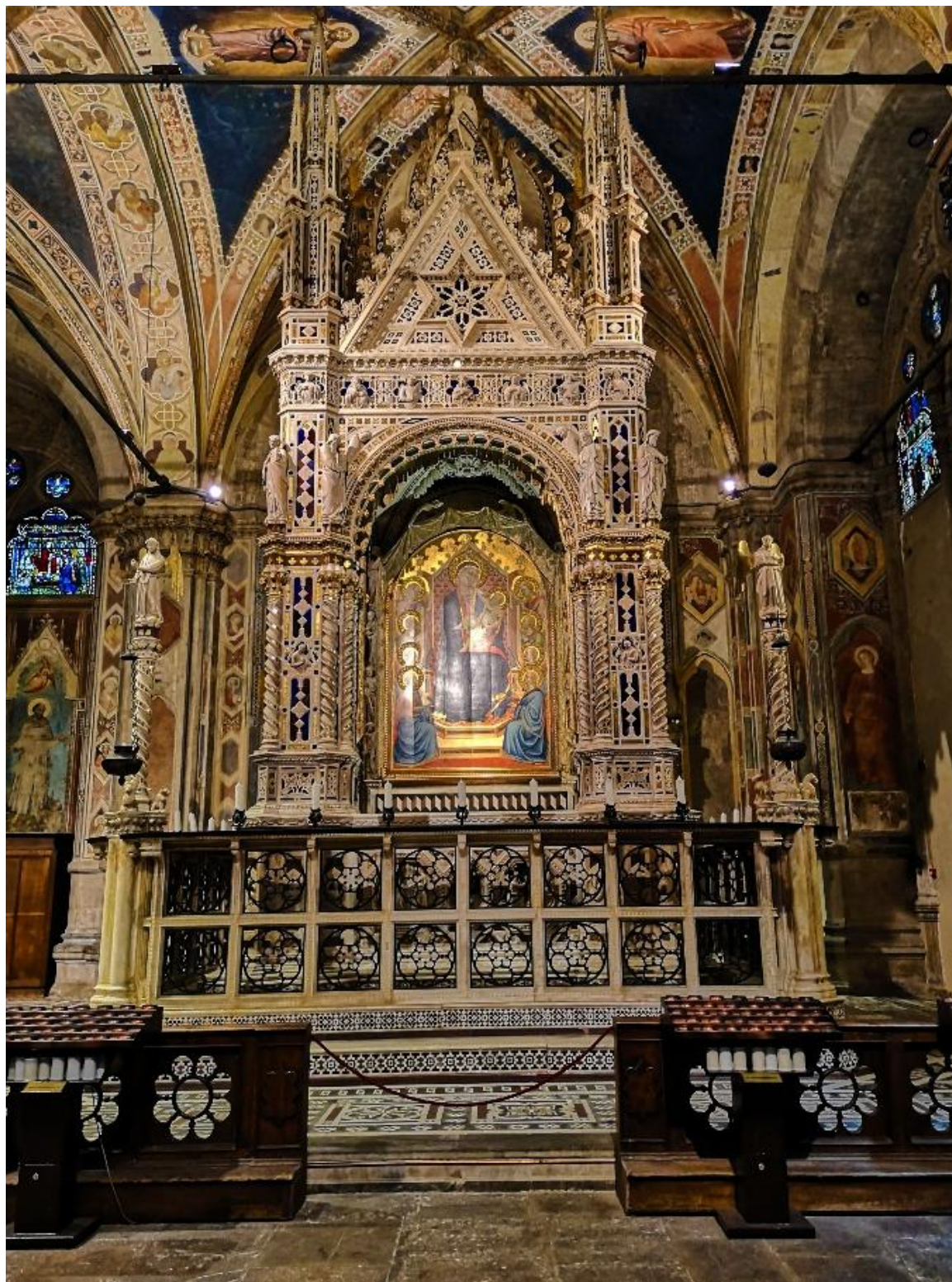
Cette économie visuelle rejoint les fondements spirituels de l’art médiéval. William Tronzo l’a rapprochée de la notion d’*admirabiles mixturae* développée par Bernard de Clairvaux : le mélange d’éléments dissemblables — précieux et modestes, opaques et lumineux — suscite l’émerveillement et élève l’âme vers Dieu (Tronzo 2007). La force expressive de l’œuvre naît de cette union des contraires : Dieu et homme, Vierge et Mère, matière et lumière.

Loin d’être une œuvre d’apparat, la sculpture agit comme un véritable dispositif liturgique. Située au-dessus du portail central, elle ne se contente pas de signaler l’entrée dans l’église : elle rend visible le mystère de l’Incarnation. Par cette porte, les fidèles sont invités à entrer en Dieu.

Ce rôle est renforcé par le programme iconographique qui entoure la figure centrale. Sur le pilier gauche, les scènes de l’Ancien Testament — le *sacrifice d’Abraham*, la *rencontre avec Melchisédech*, le *salut de Moïse*, la *vision d’Ézéchiël* — sont autant de figures prophétiques annonçant la venue du Christ. Sur le pilier droit, les épisodes de la vie du Christ se succèdent de manière verticale : l’Incarnation en bas, la Résurrection en haut. Entre les deux, se déploie la vie terrestre de Jésus, lue comme un chemin de Salut. Ces images développent une théologie de l’unité des Écritures, dans laquelle chaque récit vétérotestamentaire trouve son accomplissement dans le Nouveau Testament.

La théâtralité du geste des anges, le dévoilement de la Vierge Marie par les jeux d'ombres et de lumière changeante au gré des heures, l'élévation des figures, la mise en lumière des matériaux inscrivent l'œuvre dans un mouvement. L'image devient action. Par le choix des matières et le jeu de lumière qu'elle génère, la sculpture ne se contente pas de représenter : elle manifeste. Elle rend présente la gloire divine, l'accueil de l'Église et l'intercession de Marie. Elle transforme la façade en un dispositif rituel de pierre et de lumière, et fait de la vision un acte de foi.

*Cat. 7. 2. Tabernacle d'Orsanmichele.*



Localisation

**Région :** Toscane.  
**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tabernacle protégeant une image miraculeuse.

**Dénomination :** *Tabernacle d'Orsanmichele*, dit aussi, *Tempietto d'Orsanmichele*.

**Lieu de conservation :** Chœur de l'église Orsanmichele, dit aussi, San Michele in Orto, Florence (n° cat. ICCD : 0900281567).

**Emplacement d'origine :** Chœur de l'église Orsanmichele, dit aussi, San Michele in Orto, Florence.

#### Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, assemblage, fonte, dorure.

**Sous-techniques :** Bas-relief, ronde-bosse, inserts de pierres, mosaïque, inserts de verre peint, inserts de verre églomisé, bronze à la cire perdue.

**Matériaux :** Marbre blanc de Carrare, serpentinite, marbre rouge de Monsummano, verre.

**Dimensions :** /

#### Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** *Histoire de la vie de la Vierge Marie*.

#### Datation

Datation générique

**Siècle :** XIV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième et quart du XIV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1352-1360.

#### Données analytiques

Réalisé entre 1352 et 1360 par Andrea Orcagna (vers 1308 – 1368), ce tabernacle se trouve dans l'actuelle église d'Orsanmichele à Florence. Il s'agissait originellement (750) d'un oratoire construit dans le jardin d'un monastère bénédictin florentin. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le bâtiment a été transformé en *loggia*, servant de d'entrepôt pour conserver les réserves de grains pour la ville en cas de siège ou de famine. Après avoir été gravement endommagé par un incendie le 10 juin 1304,

#### Sphère culturelle

**Dénomination :** Andrea du Cione di Arcangelo, plus communément appelé Andrea Orcagna, son atelier ainsi que son proche collaborateur Francesco Neri Ubaldi, dit Sellaio.

#### Bibliographie

*Capitoli Compagnia 1294*, cod. 476, 1294, Archivio di Stato di Firenze ; *Conti tabernacolo 1352*, cod. 253, 1352, Archivio di Stato di Firenze ; GAYE1840, p. 52 ; DE SURIGNY, 1869, p. 26-46, p. 77-95, p. 152-175 ; POGGI 1895, p. 69-75 ; GRONEAU 1937, p. 20-23 ; GRAVINA 1940, p. 23-25, p. 45-60 ; OFFNER, 1962, sect. IV, vol. I, p. IV-X, p. 3-16 ; PADOA RIZZO, 1981, vol. XI, fasc. III, p. 877-887 ; RASH-FABBRI, RUTENBURG (DIR.) 1981, p. 385-405 ; KREYTENBERG 1994, p. 25-37 ; ZERVAS 1996, p. 79-98, p. 99-124 ; BERTANI 2000, p. 15-25 ; VERVAT 2000, p. 30-38 ; NANNELLI 2006, p. 64 ; GRIFONI, NANNELLI 2006, p. 25-26 ; WILSON, 2012, p. 140-155 ; TRIPPS 2016, p. b3-4, [en ligne] [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6142/1/TripPs\\_Am\\_Rande\\_der\\_Benutzbarkeit\\_mechanische\\_Reliquienretabel\\_2016.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6142/1/TripPs_Am_Rande_der_Benutzbarkeit_mechanische_Reliquienretabel_2016.pdf) ; DILLON 2018, p. 65-66 ; AMBROSINO 2023, p. 45-54.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtistiProperty/0900281567-0>

il a fallu attendre 1337 pour que Benci di Cione, Neri di Fioravante et Simone di Francesco Talenti entreprennent sa reconstruction. Le nouvel édifice, de plan rectangulaire à trois niveaux, comprenait au rez-de-chaussée une *loggia* destinée à la fois au marché à grains et à l'adoration de l'image de la *Madonna delle Grazie*, peinte en 1347 par Bernardo Daddi. Ce bâtiment, situé à la croisée des chemins entre politique, commerce et sacré, mélange espace non liturgique et sanctuaire, avec une façade ornée des saints protecteurs des différentes corporations des Arts de Florence depuis 1404 (Grifoni, Nannelli 2006).

Conçu comme un cadre monumental destiné à abriter le panneau de la *Madonna delle Grazie* de Bernardo Daddi, le tabernacle associe bronze, marbre et incrustations de verre. Le panneau de Daddi semble être la troisième représentation de la *Madone* pour ce lieu. La première, probablement une fresque, était située sur un pilier de la *loggia* d'origine. Giovanni Villani rapporte qu'en 1292, peu après la fondation de la Confrérie de la *Madonna di San Michele in Orto*, cette image a commencé à accomplir des miracles (Nannelli 2006 ; Holmes 2013). Endommagée lors de l'incendie de 1304, la fresque fut remplacée par une nouvelle Madone. Des miniatures, telles que celle du *Marché aux grains d'Orsanmichele en temps de famine dans le codex Tempi* de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, donnent un aperçu du tabernacle initial. Ce premier tabernacle, attribué à l'atelier de Giovanni di Balduccio (Kreytenberg 1994 ; Zervas 1996), semble avoir servi de modèle pour Andrea Orcagna, ses formes et son agencement restant similaires.



Bien que souvent loué, le projet d'Orcagna n'a été que rarement examiné en détail. Une analyse précise révèle la portée du travail réalisé par Orcagna et son atelier. La richesse et la qualité de l'ornementation reflètent la fonction sanctuaire du tabernacle. Malgré la diversité des matériaux, une certaine régularité est maintenue, avec une structure à la fois symétrique et uniforme. L'ornementation, bien que faisant partie d'une tradition ancienne, n'explique pas entièrement le niveau élevé de décor. La double lecture du tabernacle permet de comprendre sa structure monumentale et d'appréhender les influences des arts dits « mineurs ».

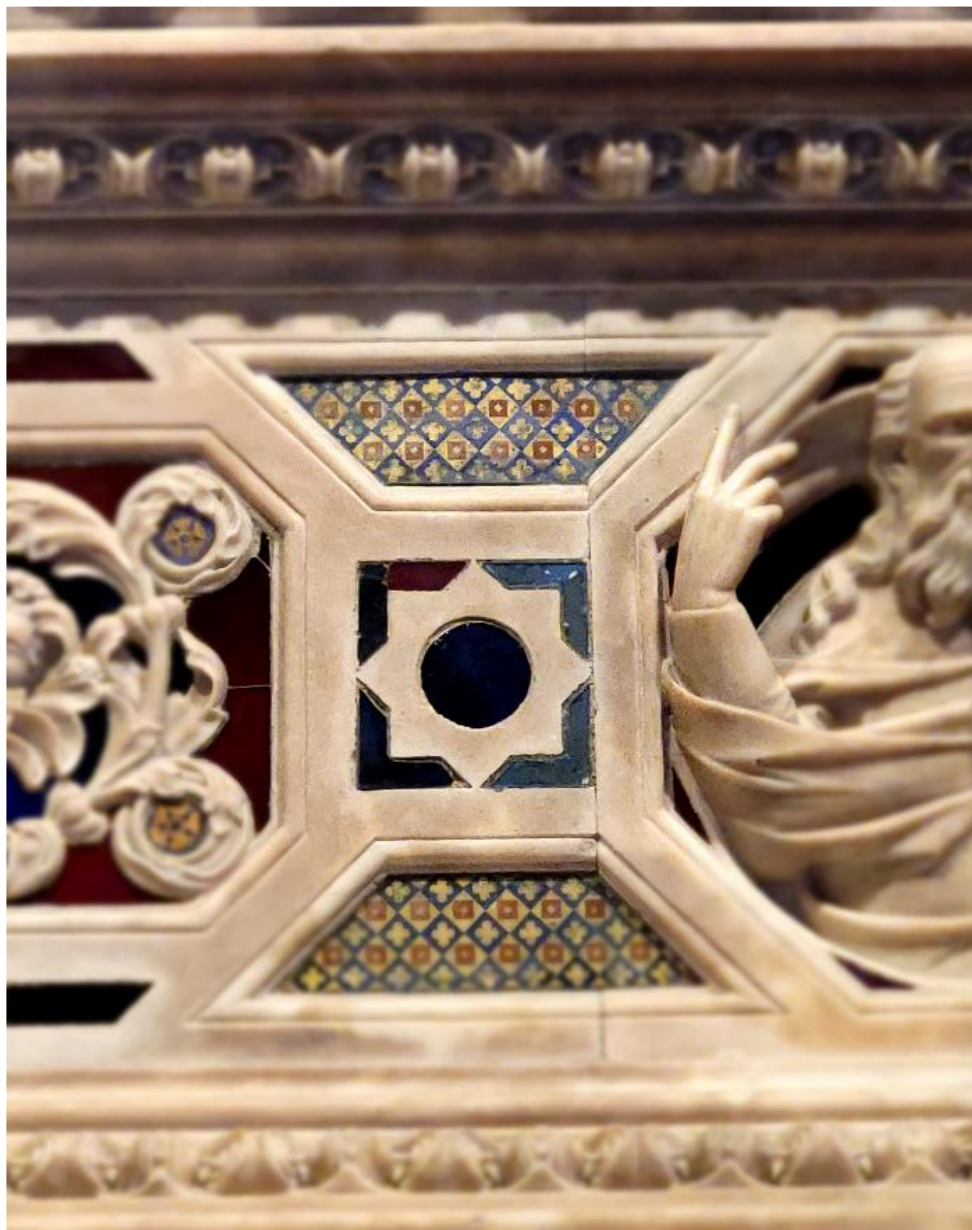
Le *tabernacle d'Orsanmichele* se distingue par une grande complexité architecturale et sculpturale. Il reflète une pensée méticuleuse et une habileté opérationnelle remarquable de son concepteur. Élaboré comme une parfaite synthèse des arts, le tabernacle se veut être une œuvre complète, alliant virtuosité et maîtrise technique. Le raffinement des sculptures en marbre et les jeux d'assemblage des matériaux variés, témoignent de l'observation attentive d'Orcagna et de son atelier des arts liés à l'ornementation et à la pratique culturelle.

La *Madonna delle Grazie*, peinte par Bernardo Daddi, adopte un langage formel presque archaïque, en continuité avec les représentations antérieures, marquant ainsi une continuité dévotionnelle (Bertani 2000). De même, Andrea Orcagna a pris en compte la structure précédente, qui répondait parfaitement aux fonctions du lieu. Il était essentiel que la peinture soit visible depuis les trois côtés et de loin. De plus, l'image, généralement cachée par un voile somptueux brodé d'argent et révélée seulement lors d'occasions particulières, devait également être considérée. Le tabernacle a donc été conçu pour répondre à cette diversité de fonctions : il comporte un escalier creusé dans le mur du fond, menant à la plate-forme de la coupole, ainsi qu'un mécanisme permettant de monter et descendre la tenture qui ferme le tabernacle (Tripps 2016). À l'arrière, la structure est fermée à l'est par les reliefs de la *Dormitio* et de l'*Assumptio Virginis*, réalisés par Orcagna avec la collaboration de Francesco Neri Ubaldi, dit Sellaio.

Outre les bas-reliefs et rondes-bosses qui couvrent la surface de la structure, le tabernacle impressionne par la profusion d'éléments colorés en verre vitré sur le marbre blanc. Ces modules de verre peint, doré ou églomisé, sont incrustés dans des réserves creusées sur mesure aux bonnes dimensions. Ces insertions ne compromettent pas les lignes originelles de l'œuvre, mais accentuent plutôt la *varietas* du tabernacle, tout en décorant et unifiant les différentes parties de l'objet.

La splendeur de la structure, entièrement couverte d'inserts de verre peint, de mosaïques, de verre églomisé et de matériaux précieux, met en valeur les décors sculptés. Cela révèle qu'Orcagna et son atelier ne se sont aucunement restreints dans les dépenses pour décorer le tabernacle monumental

en marbre. Les modules peints sur le revers, en bleu, rouge, vert ou violet, ou églomisés, produisent des effets similaires à ceux des émaux, pierres précieuses et vitraux (Ambrosino 2023).



Les récentes restaurations du tabernacle d'Orsanmichele (Nannelli 2006) ont montré que le verre églomisé présente une structure complexe, telle que décrite par Cennino Cennini dans son *Libro dell'arte* (Milanesi, Milanesi 1859). Les panneaux de verre incrusté montrent des contours irréguliers, résultant de la découpe du *grisatoio* - un outil semblable à une lime, utilisé pour lisser les bords des fragments de verre - et de fers chauffés au rouge, avec lesquels les fragments étaient façonnés. Cette technique met en avant les valeurs chromatiques et plastiques du tabernacle, en jouant sur les effets de lumière et la texture entre le verre lisse, brillant et coloré, et le marbre blanc parfois rugueux (Ambrosino 2023).



Les différents éléments du tabernacle ont été conçus et assemblés avec un soin extrême. Ainsi, la relation entre l'œuvre dans son ensemble et ses divers éléments est d'abord mécanique et matérielle, puis symbolique et fonctionnelle. Pour atteindre cette harmonie, l'artiste a fait appel à des tailleurs de pierre capables de travailler les blocs de marbre avec une grande précision. Des maîtres verriers et mosaïstes ont également été impliqués, tout comme un artisan ou un élève chargé de creuser les cavités nécessaires dans le marbre pour les inserts (Nannelli 2006).

Dans la partie supérieure du tabernacle, Orcagna a créé cinq statues d'anges aux ailes métalliques, symbole des messagers divins. Quatre d'entre eux, armés, servent de terminaux aux tympanes triangulaires : ils portent des masses, des épées et des boucliers portant l'inscription *Ave Maria o Gratia*. L'Archange Michel, au sommet de la coupole, est couronné du lys florentin. Préfigurant son rôle au *Jugement Dernier*, saint Michel brandit une épée métallique, tandis qu'il tenait à l'origine une balance en métal dans sa main gauche.

L'utilisation d'objets métalliques dans la sculpture monumentale n'est pas rare et témoigne de la polyvalence des artistes qui, pour imiter la vie, intègrent des éléments matériels concrets issus de leur réalité. En incluant des objets en métal, les figures gagnent en mimétisme.

Un autre lien significatif peut être établi avec les ciboriums cosmatesques romains qu'Orcagna a pu observer lors de son voyage jubilaire à Rome en 1350 (Dillon 2018). Lors de ses

pèlerinages dans divers sanctuaires romains, Orcagna a vu non seulement les ciboriums arnolfiens, comme celui de Saint-Paul-hors-les-murs, mais aussi les œuvres de mosaïques cosmatesques. Ces mosaïques, variante de plusieurs *opus*, ont influencé l'art italien du XIV<sup>e</sup> siècle, notamment l'utilisation du verre doré et églomisé. L'observation de ces monuments se reflète dans les incrustations de verre le long des colonnes en spirale du tabernacle et dans le relief de *l'Assomption de la Vierge* à l'arrière, où les inserts encadrent et mettent en valeur la scène. Les tesselles de verre coloré et d'or captent la lumière, matérialisant la pureté originelle de l'action de la lumière naturelle ou des flammes. Cette incidence de la lumière invite à réfléchir sur des notions telles que l'éblouissement, le scintillement, ainsi que sur le rôle de l'or et du marbre blanc.

L'image miraculeuse, découverte uniquement lors d'occasions particulières, devait être protégée et aménagée pour n'être visible que lorsque nécessaire. Ce dispositif fastueux accentuait la puissance miraculeuse de l'image. Chaque pilier est entouré de rideaux sculptés, maintenus par des anges en marbre, rappelant les rideaux brodés d'argent qui révélaient le panneau. Orcagna a admirablement imité le rendu des tissus : les drapés sculptés sont décorés de roses et de lys rouges et dorés, reproduisant les brocarts et imitant parfaitement les tissus précieux. Les franges sculptées semblent soigneusement cousues à la limite supérieure de l'archivolte, soulignant la séparation entre le monde céleste et le monde terrestre sous la voûte.



La somptuosité du tabernacle devait correspondre au prestige de la Confrérie et aux cultes mariaux et de charité établis à Orsanmichele, mais également répondre à des exigences spécifiques. Il était crucial d'utiliser des matériaux incombustibles en raison du contexte spatial limité, souvent surchargé de monde et chargé de poussière de farine hautement inflammable, incompatible avec l'abondance de lampes à huile et des bougies votives allumées en permanence (Ambrosino 2023). Le panneau était généralement couvert d'un voile et découvert lors des *laudes*. L'espace clos devant le tabernacle était réservé à deux officiers de la confrérie, chargés de surveiller le lieu jour et nuit, de rassembler les offrandes et de veiller à ce que les bougies et lampes restent allumées (Zervas 1996). Il devait également disposer d'un espace clos similaire à celui du tabernacle précédent, permettant la protection de l'image miraculeuse tout en étant suffisamment spacieux pour permettre aux fidèles de bien voir le tableau (Zervas 1996).

Pour saisir pleinement la signification et la fonctionnalité du monument, il est essentiel de connaître brièvement les activités de la confrérie dédiée à la *Madone miraculeuse*. Fondée le 1er août 1291, la confrérie laïque de la *Madone de San Michele in Orto* avait pour mission de chanter les *laudes* devant l'image de la Vierge Marie. Ces prières octroyaient des indulgences aux fidèles et aux chantres, tandis que les sermons engendraient des offrandes, constituant un véritable trésor dédié à la Vierge d'Orsanmichele. Observant l'engouement des fidèles pour le culte marial, la ville reconnut le rôle social de la confrérie en promulguant des lois qui la favorisaient (Nannelli 2006). Considéré comme un centre névralgique du commerce, ce lieu servait également à élaborer les politiques monétaires de la ville, résoudre des litiges, fixer les prix des biens et célébrer des messes. Cet édifice religieux, dédié au culte de la Vierge Marie, était aussi un bâtiment séculier, parfaitement adapté aux activités de la confrérie. Les différentes crises que Florence traversa entre la fin du XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle - crises économiques, sociales, politiques, guerres, peste noire - ont montré, à tous les niveaux de la société, la nature éphémère des constructions humaines et des certitudes.

Le *tabernacle d'Orsanmichele* captivait les dévots par son envergure imposante et sa capacité à offrir une expérience performative. Les tentures, réelles et sculptées, obscurcissaient et encadraient l'image sacrée, engageant le spectateur dans une expérience visuelle et spirituelle. La richesse de l'ornementation et des matériaux, combinée à la monumentalité de la structure, conférait à l'image miraculeuse une animation et une vitalité perceptible pour les fidèles (Bartholeyns, Dierkens, Golsenne 2010).

L'intérieur de l'édifice était conçu pour concentrer continuellement l'attention sur l'image de la Vierge, principal objet de dévotion. L'image miraculeuse, perçue comme un objet terrestre à travers lequel une présence sacrée se manifeste, a progressivement remplacé les reliques au XIV<sup>e</sup> siècle,

devenant une source de pouvoir thaumaturgique (Balzamo, Leutrat 2020). Ce changement a profondément influencé la conception des lieux de culte, la scénographie autour des images, et l'organisation de la liturgie, où les chants jouaient un rôle central. Villani associe les miracles obtenus aux *laudes* chantées quotidiennement devant la Vierge (Wilson 2012), renforçant ainsi la fonction dévotionnelle du tabernacle. La lumière jouait un rôle crucial dans l'activation des sens au sein de l'église, en particulier pendant les laudes. Les vigiles de la compagnie, appelées *luminaria*, étaient marquées par la lumière des chandelles tenues par les *laudesi* (Wilson 2012). Orcagna et ses collaborateurs ont conçu la structure en tenant compte des sources lumineuses comme les cierges, les chandelles, les lampes à huile, ou les torches. Ces sources, issues de flammes oscillantes, animaient les inserts de verre colorés du tabernacle. La lumière mouvante des cierges, reflétée sur les incrustations colorées et sur les feuilles d'or appliquée sur le panneau, accentuait le relief des nimbes en *pastiglia* et les contrastes chromatiques, offrant ainsi une vision saisissante aux fidèles (Palazzo 2014 ; Vervat 2000).

Le panneau central du tabernacle, conçu par Bernardo Daddi, témoigne d'une forte influence siennoise, délibérément évoquée pour renforcer l'impact dévotionnel de l'image. La Vierge en majesté, entourée de huit anges, se détachait sur un fond d'or simple, sans ornement. Les vêtements colorés des anges encadraient la Vierge, massive dans son manteau bleu drapé de vermillon, tandis que l'Enfant, vêtu de blanc d'or, ressortait sur le manteau de sa mère (Bertani 2000). Le bleu outremer, utilisé en couche épaisse sur le manteau de la Vierge, est rare et particulièrement frappant, renforçant ainsi la vibrance et la luminosité des couleurs (Vervat 2000).

Dans l'espace sombre d'Orsanmichele, la lumière de la lampe votive et celle des cierges jouaient un rôle essentiel lors des cérémonies, rehaussant les couleurs et les dorures du panneau, ainsi que les reliefs sculptés. Le voilement et le dévoilement du retable, accompagné des chants et de l'orgue, accentuaient l'efficacité de l'image, la lumière guidant toujours le regard vers le point central de l'oratoire : l'image de la *Vierge à l'Enfant*. Ce jeu de lumière et de couleurs, intégrant l'organisation chromatique et polymatérielle du lieu, créait une atmosphère où la sacralité de l'image était palpable, offrant aux fidèles une expérience de dévotion intense et immersive (Wilson 2012).

Destiné principalement à Marie, le parcours iconographique se manifeste sur toute la surface du tabernacle, avec des motifs tels que des coquillages, des escargots, des roses, des étoiles, ainsi que de nombreux reliefs historiés et sculptures en ronde-bosse liés à la Vierge (Nannelli 2006). Les coquillages symbolisent la naissance de la Vierge Marie, l'escargot sa virginité, et la rose la Charité et la pureté. Le tabernacle devient ainsi le réceptacle d'une métaphore dédiée à Marie, en résonance avec la phrase « Ils me feront un sanctuaire, et j'habiterai au milieu d'eux » (Ex, 25, 8). Le tabernacle, particulièrement populaire au Moyen Âge, est une enceinte matérielle qui, tout en

séparant le monde divin, l'ouvre aux fidèles. Il est apparenté à l'*hortus* (Thomas 2014), symbole mystique de la virginité de Marie. Orcagna a très probablement été influencé par les prêches de Fra Jacopo Passavanti pour sa conception iconographique (Nannelli 2006).

L'ornementation a donc été conçue comme un index de la sainteté de l'image miraculeuse. La splendeur presque surnaturelle provoquée par les scintillements était perçue comme un attribut de la sainteté, introduisant la présence du Divin. Il est possible que la conception du tabernacle ait visé à exprimer la présence du monde céleste. La Vierge, dans les apparitions, est souvent décrite comme entourée d'un éclat céleste. L'ornement est ainsi utilisé pour honorer la Vierge contenue dans l'image. Lorsque les fidèles priaient devant cette structure monumentale, les panneaux de verre peint et doré scintillaient à la lumière des bougies placées autour dans l'église. Ce système lumineux particulier évoquait la présence de Dieu et signalait la sainteté. La parure, en tant que reflet de l'image sacrée et céleste, peut aussi être vue comme une expression de la foi et du dévouement des fidèles (Ambrosino 2023). La beauté du tabernacle peut ainsi être interprétée comme un don, montrant que chaque dépense a été faite pour honorer la Vierge.

*Cat. 7. 3. Tribune des Orgues.*



Localisation

**Région :** Toscane.

**Commune :** Florence.

Localisation spécifique

**Typologie :** Tribune des chantres.

**Dénomination :** *Tribune des Orgues.*

**Lieu de conservation :** Museo dell'Opera del Duomo, Florence. La tribune est exposée dans la salle 23 dite *sala delle cantorie*. (inv. 379).

**Emplacement d'origine :** Sur le mur sud-est du transept de Santa Maria del Fiore, au-dessus de la sacristie des chanoines, à Florence.

Techniques et matériaux

**Techniques :** Sculpture, incrustations, fonte, dorure.

**Sous-techniques :** Bas-relief, ronde-bosse, inserts de pierres, mosaïque, inserts de verre doré, inserts de céramique émaillée, bronze à la cire perdue.

**Matériaux :** Marbre blanc, bronze, verre, marbre cipolin rouge, céramique.

**Dimensions :** 3,48 m x 5,70 m x 9,8 m.

Sujet

**Inscription :** /

**Identification :** *Putti dansants, Têtes de prophètes*

Datation

Datation générique

**Siècle :** XV<sup>e</sup> siècle.

Précision de datation

**Fragmentation du siècle :** Deuxième quart du XV<sup>e</sup> siècle.

**Datation précise :** 1433-1439.

Sphère culturelle

**Dénomination :** Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit Donatello.

Bibliographie

VASARI ÉD. BETTARINI BAROCCHI, 1966-1987, III, p. 51 ; MÜNTZ 1885, p. 42 ; POGGI 1909, p. 257-262 ; JANSON 1957, p. 119-120 ; BECHERUCCI, BRUNETTI 1969-1970, p. 280-282 ; BARELLI 1972, p. 283-291 ; HAINES 1983, p. 119-122 ; CAGLIOTI 2000, p. 176-177 ; BORMAND 2009, p.167-176 ; AGNOLETTI 2013, p. 144-148 ; BORMAND 2013, p. 114-115 ; PAOLOZZI-STROZZI 2013, p. 82-84 ; VERDON 2016, p. 225-226 ; VERDON 2015, p. 112-113 ; COONIN 2019, p. 117 ; ROWLEY, 2022, p. 210-213 ; CAGLIOTI 2022, p. 34-38, p. 35 ; Carta 2022.

**Webographie :**

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900281567-0>

Données analytiques

Lorsque la commande de la *Cantoria* fut confiée à Donatello en 1433, elle s’inscrivait dans une dynamique de rivalité avec celle, déjà commencée, de Luca della Robbia. Le budget alloué à Donatello était inférieur à celui de son confrère, et le chantier progressa plus lentement. Les paiements s’échelonnèrent jusqu’en 1440. La dernière mention documentée remonte à 1456 et concerne la dorure de têtes de bronze. Deux d’entre elles, redécouvertes au Bargello au début du XX<sup>e</sup> siècle, pourraient correspondre à celles citées dans les archives (Agnoletti 2013).

Des documents attestent que Donatello avait d’abord été invité à suivre le modèle de Luca della Robbia (Carta 2022). Celui-ci est construit à partir d’une série de panneaux réguliers, encadrés de pilastres corinthiens. Des figures y chantent et y dansent avec une certaine retenue, inscrites dans la tonalité méditative du psaume représenté. Donatello s’en éloigna pour imposer une structure ouverte, animée par une colonnade sculptée au premier plan, qui introduit profondeur et mouvement.

L’ensemble repose sur une base ornée de guirlandes et de têtes de chérubins, surmontée d’une corniche à oves et dards. Cinq consoles, séparées par quatre panneaux décorés alternativement de *clipei* et de scènes figurées, soutiennent une architrave animée de coquilles et de *putti*. Les

colonnes bicolores, en marbre sculpté, présentait des fûts creusés d'alvéoles, remplis de pâte de verre colorée et dorée.

Derrière ces colonnes se déploie la danse animée des *putti* ailés sur fond doré, qui se prolonge sur les faces latérales. À gauche, les figures juvéniles soufflent dans des cors ; à droite, les instruments forment un arc sous lequel d'autres jouaient. Au centre, les *putti* courent, se poursuivent, se lancent des couronnes sur un sol jonché de feuillage, de glands et de baies.

Dans les caissons, une rose sculptée au centre est entourée de six disques dorés sur un fond de mosaïque bleue, la même teinte étant reprise pour dessiner les pétales qui entourent les têtes d'enfants du registre inférieur (Becherucci, Brunetti 1971). Deux têtes masculines en bronze, finement ciselées, étaient enchâssées dans des *clipei* en marbre cipolin rouge cerclés de marbre, sur fond doré, accentuant l'éclat et l'animation (Agnoletti 2013).



L'iconographie a donné lieu à de nombreuses interprétations. Les psaumes 148 et 149 ont été souvent évoqués, mais l'importance accordée à la lumière et à la couleur – évocation possible de la Jérusalem céleste – oriente vers une lecture sensorielle et eschatologique (Del Bravo 1981). Donatello aurait ainsi habillé la structure des douze couleurs de l'Apocalypse, symbolisant les pierres précieuses : jaspe, saphir, calcédoine, émeraude, sardoine, cornaline, chrysolite, béryl, topaze, chrysoprase, hyacinthe et améthyste.

Selon une autre lecture, classique, Donatello aurait introduit une opposition entre monde chrétien et monde païen, inspirée du *De Voluptate* de Lorenzo Valla, discuté dans les cercles de Cosme l'Ancien (Spina Barelli 1972). Le registre supérieur figurerait la béatitude céleste, tandis que les putti sans ailes du registre inférieur renverraient aux Champs Élysées antiques.

En 1688, la *Cantoria* de Donatello fut démontée à l'occasion des noces du Grand Prince Ferdinand. Les reliefs et colonnettes furent entreposés dans la salle de la *Residenza del Magistrato*. Certains encadrements furent réemployés dans la cathédrale et le campanile. D'autres fragments furent retrouvés dans la chapelle San Zanobi. Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, plusieurs projets de restitution furent engagés. Les calques du South Kensington Museum (1876), les reconstitutions de Luigi del Moro et de l'architecte Sabatini permirent une recomposition fidèle, aujourd'hui visible au musée de l'Opera del Duomo (Becherucci 1969 ; Poggi 1909 ; Gentilini 1984).

Pour ce projet, Donatello conçut une composition foisonnante, où marbre, mosaïque dorée, pâte de verre, céramique émaillée, marbre cipolin rouge et bronze dialoguent librement. Placées en regard – tant à l'origine dans la cathédrale qu'aujourd'hui au musée – les deux œuvres offraient un contraste saisissant : au marbre blanc poli utilisé exclusivement par della Robbia, Donatello opposait une profusion de matériaux et d'effets. L'usage répété de tesselles dorées en céramique, recouvertes de feuilles d'or – similaires à celles de Prato (Giusti 2004 ; Rowley 2022) – traduisait une volonté de saturation visuelle.

Ces mosaïques recouvraient de nombreuses surfaces ornementales : les côtés des panneaux, les zones autour des disques de marbre cipolin rouge, les encadrements des caissons, les frises à motifs de coquilles et d'angelots, les fonds ornés de vases et de rinceaux, ainsi que les parties creuses des chapiteaux. Les inserts circulaires dorés punctuaient quant à eux la frise, renforçant les effets lumineux dans la *Danse des putti* et sur les fûts de colonnettes.

Dans sa tribune, Donatello a exploité la variété des éléments comme un principe structurant, à la fois visuel et tactile. Il composa une frise animée, où gestes, postures et expressions s'ordonnaient dans une chorégraphie continue. Les figures ailées, exaltées, évoluaient dans un

espace instable. Leur course dans des directions opposées instaurait un mouvement perpétuel (Spina Barelli 1972).

Cette dynamique visuelle rompait les plans et fragmentait la surface. Le regard du dévot était conduit à explorer l'œuvre par étapes, orienté par les contrastes de matières et de couleurs (Coonin 2019). La discontinuité devenait rythme ; la complexité des matières, un langage sculptural. Les tesselles dorées et colorées, ainsi que les surfaces polies faisaient vibrer la *Cantoria* au rythme des cantiques qu'elle célébrait. La lumière mouvante, captée, diffractée, amplifiée par les moindres reliefs, entrait en résonance avec le tumulte joyeux des figures. Il est intéressant de noter que les deux tribunes – celle de Donatello, comme celle de Della Robbia – étaient originellement placées dans un espace sombre (Bormand 2009) et en hauteur (Vasari 1568). Dans ces conditions peu favorables à la lisibilité, la *Cantoria* de Donatello s'imposait pourtant avec force. Sa richesse matérielle, la diversité de ses textures, les contrastes entre surfaces mates et brillantes, entre zones sombres et scintillantes, accentuaient sa présence dans l'obscurité. Là où la blancheur homogène du marbre de della Robbia exigeait la lumière pour révéler ses nuances (Bormand 2009), Donatello multipliait les effets optiques pour faire émerger son œuvre depuis l'ombre. La matière elle-même devenait source d'animation, porteuse de lumière, transformant la tribune en un véritable foyer sensoriel suspendu dans l'espace.

C'est donc dans ce contexte que Donatello orchestra un dialogue subtil entre matières, mouvement et souffle musical. Ce jeu précis des textures, des gestes et des éclats sensoriels conférait à la sculpture une vitalité nouvelle. L'œuvre s'animait, non comme un simple décor, mais comme un espace sensible accordé à la louange.