



HAL
open science

La chapelle peinte par Ottaviano Nelli dans les demeures de Corrado III Trinci (1424) : piété familiale, dévotion civique et mise en scène politique

Jean-Baptiste Delzant

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Delzant. La chapelle peinte par Ottaviano Nelli dans les demeures de Corrado III Trinci (1424) : piété familiale, dévotion civique et mise en scène politique. *Bollettino Storico della Città di Foligno*, 2019, XXXVIII-XLII (2015-2019), pp.17-54. <halshs-02463244>

HAL Id: halshs-02463244

<https://shs.hal.science/halshs-02463244v1>

Submitted on 29 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

*La chapelle peinte par Ottaviano Nelli
dans les demeures de Corrado III Trinci (1424):
piété familiale, dévotion civique et mise en scène politique**

*N. B. : Le texte suivant est paru dans le **Bollettino Storico della Città di Foligno**, vol. XXXVIII-XLII, 2015-219, p. 17-54.*

Il est mis en ligne sur HAL-SHS sous une forme antérieure à celle de la mise en page opérée par la revue, et sans les illustrations figurant dans cette dernière. Les numéros en italique entre crochets renvoient à la pagination à l'intérieur de la revue.

[p. 17] Des gouvernements personnels apparurent dans les villes d'Italie centro-septentrionale dès la fin du XIII^e siècle. Ils se multiplièrent au cours de la première moitié du siècle suivant. Si ces dominations furent pour la plupart de courte durée, certaines d'entre elles évoluèrent vers de véritables seigneuries urbaines dotées d'un fort caractère autoritaire¹. Dans bien des cas, comme celui de la Foligno des Trinci, la seigneurie ne se substitua cependant pas à la commune. Familiale et, peu à peu, dynastique, elle se déploya au sein d'institutions communales fortes de leur savoir-faire et de leur ancienneté. La seigneurie dépendait de ces structures antérieures dont [p. 18] elle s'était assurée du contrôle, elle dominait un corps politique et social constitué en commune, dont elle requérait le consensus².

* Cet article est la version mise à jour, reprise et augmentée, de travaux proposés in J.B. DELZANT, *La prière peinte: textes sacrés et propagande politique dans la chapelle du palais Trinci de Foligno (XV^e siècle)*, in *Textes sacrés et culture profane: de la révélation à la création*, Atti del convegno (Parigi 2008), a cura di M. Adda, Berna 2010, pp. 181-211.

Nous adressons nos sincères remerciements au Dott. L. Sensi qui a accueilli cette recherche dans les pages du *Bollettino Storico della Città di Foligno*, au personnel de la Biblioteca comunale «Dante Alighieri» de Foligno, ainsi qu'à celui du Museo della Città – Palazzo Trinci, en particulier son directeur, le Dott. Roberto Silvestri, et son ancienne directrice, la Dott.ssa A.M. Menichelli. Nous remercions également chaleureusement la Dott.ssa G. Benazzi. Tous nous ont accueilli avec une générosité et une bienveillance extraordinaires, rendant nos séjours à Foligno aussi instructifs qu'agréables.

¹ L'historiographie des seigneuries urbaines italiennes a été profondément renouvelée depuis une quinzaine d'années grâce, notamment, au *Programma di Ricerca scientifica di rilevante Interesse Nazionale (PRIN): Le signorie cittadine in Italia (metà XIII secolo - inizio XV secolo)* a cura di J.C. Maire Vigueur, A. Zorzi (2008-2012). Nous nous limitons à citer: *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, a cura di J.C. MAIRE VIGUEUR, Roma 2013; A. ZORZI, *La questione della tirannide nell'Italia del Trecento*, in *Tiranni e tirannide nel Trecento italiano*, a cura di A. Zorzi, Roma 2013, pp. 19-22.

² J.B. DELZANT, *Domination et participation. Modalités du gouvernement seigneurial dans les villes d'Italie centrale à fin du Moyen Âge*, in *Gouverner les hommes, gouverner les âmes*, Atti del convegno (Montpellier 2015), a cura di I. Augé, P. Gilli, T. Granier, Parigi 2016, pp. 171-183. Sur les Trinci: G. LAZZARONI, *I Trinci di Foligno. Dalla signoria al vicariato apostolico*, Bologna 1969; M. SENSI, *I Trinci tra storia, storiografia ed*

La commande artistique fut un des piliers de la politique de communication conduite par les seigneurs. Plus encore qu'à impressionner ou à effrayer, celle-ci visait à plaire aux habitants, à convaincre et à persuader la population du bien fondé du régime, et ce par les moyens des sens, de l'intellect et de la pensée³. À travers les textes et les images, elle contribuait à la construction du pouvoir seigneurial⁴. Elle lui conférait une forme perceptible et intelligible, elle informait de sa complexité. De grands ensembles de peintures murales furent réalisés, principalement à fresque, dans les espaces du pouvoir urbain dont les résidences seigneuriales firent progressivement partie⁵. Dans le lieu créé par la peinture, ces images donnèrent à voir la coexistence des légitimités plurielles et parfois contradictoires sur lesquelles la seigneurie se fondait, et qui, tenues ensemble, devaient rendre acceptable l'hégémonie de la famille dominante.

La chapelle de la *Vie de la Vierge Marie*, peinte en 1424 par Ottaviano Nelli dans les *domus* des Trinci à la demande du seigneur Corrado III, offre un exemple remarquable de ce phénomène. En 1864, dans sa *Rosa dell'Umbria*, l'un des premiers guides de tourisme d'art et d'histoire de la *Valle Umbra*, Giuseppe Bragazzi qualifiait les fresques de Nelli de «bell'insieme di monumenti pittorici» utile à la patrie et aux Arts⁶. Si elles jouissent [p. 19] localement, et de longue date, d'une notoriété solide, ces fresques n'en ont pas moins fait l'objet de jugements dépréciatifs selon lesquels elles n'auraient été qu'une manifestation attardée du gothique international. Liana Castelfranchi Vegas critiqua ainsi en 1966 cet ensemble où la peinture du maître de Gubbio aurait manifesté, pêle-mêle, un effondrement de qualité, un laisser-aller stylistique, et un contenu désormais vulgairement anecdotique⁷. On

erudizione, in *Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: l'esperienza dei Trinci*, vol. I, Perugia 1989, pp. 171-238; *Id.*, *La signoria dei Trinci: ascesa di una famiglia*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, a cura di G. Benazzi, F.F. Mancini, Perugia 2001, pp. 3-28; S. NESSI, *I Trinci signori di Foligno*, Foligno 2006; J.-B. DELZANT, *La signoria dei Trinci all'epoca del Frezzi*, in *Federico Frezzi e il «Quadrireggio» nel VI centenario della morte (1416-2016)*, Atti del convegno (Foligno-Perugia 2017), a cura di E. Laureti, D. Piccini, Ravenna 2019, pp. 27-41.

³ Voir les perspectives récemment proposées in *L'Art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, a cura di É. CROUZET-PAVAN, J.C. MAIRE VIGUEUR, Atti del convegno (Parigi 2013), Roma 2015.

⁴ D. ARASSE, *L'art et l'illustration du pouvoir*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Atti della tavola rotonda (Roma 1984), Roma 1985, p. 233.

⁵ M. FOLIN, *La dimora del principe negli Stati italiani*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. VI: *Luoghi, spazi, architetture*, a cura di D. Calabi, E. Svalduz, Treviso-Costabissara 2010, pp. 345-365; *Idem*, *Sedes tyranni. Le residenze signorili in Italia (secoli XIV-XV)*, in *L'art au service du prince*, cit., pp. 23-43.

⁶ Nous empruntons la citation à E. BACIOCCHI, *La Rosa dell'Umbria di Giuseppe Bragazzi*, in «Bollettino storico della città di Foligno» (désormais «BSCF»), 35-36, 2012-2013, p. 211. Le titre complet du livre de Bragazzi est: *La Rosa dell'Umbria, ossia guida storico-artistica di Foligno, Spello, Assisi, Nocera, Trevi, Montefalco, Bevagna, Bastia, et Cannara*, Foligno 1864.

⁷ L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il Gotico internazionale in Italia*, Roma 1966, que nous avons consulté dans la traduction de P. Vorms parue simultanément à la version italienne: *EAD.*, *La peinture italienne au Moyen Âge. Le gothique international en Italie*, Parigi 1966, p. 48: «la qualité [de la peinture de Nelli] s'effondre [...] dans les

peine d'autant plus à saisir, aujourd'hui, les fondements d'une opinion si négative que les restaurations récentes des peintures couvrant les murs de l'actuel Palais Trinci (1991-1999) ont fait de la chapelle l'un des joyaux d'un complexe monumental à la valeur artistique exceptionnelle, fierté légitime d'une cité pourtant dotée d'un patrimoine étendu, varié et riche⁸. Depuis lors, plusieurs études de qualité offrent d'intéressantes analyses de la chapelle seigneuriale⁹. Nous proposons ici d'y faire un petit ajout, en éclairant un élément qui a peu retenu l'attention: les écritures peintes à l'intérieur même des images, abondantes, tirées pour la plupart de textes sacrés.

Dans le cadre d'une étude liée au monde médiéval chrétien, les «textes sacrés» sont compris, en premier lieu, comme l'ensemble des livres révélés composant la Bible. Le lien direct entre l'écrit et la divinité conférait à ces textes un statut à part au milieu d'autres écrits, hagiographiques ou exégétiques, qui venaient pourtant les compléter et contribuaient à la transmission du message évangélique. C'est dans ce corpus élargi que les fresques de Nelli puisèrent leur matière narrative. Elles firent autant d'emprunts au Nouveau Testament qu'aux récits de vies de saints ou aux *exempla* des prédicateurs. La désignation de supposés textes-source risque cependant de faire manquer un point essentiel. Les images s'inscrivaient dans un univers religieux structuré par la tradition, les sermons, les enseignements oraux, les rituels et les cérémonies paraliturgiques. Tous ces éléments permettaient que, avec parfois d'importants écarts, les contenus narratifs et dogmatiques des textes sacrés fussent diffusés et assimilés. Dès 1967, Pierre Francastel [p. 20] pouvait écrire que «l'imagerie pieuse du Quattrocento visualis[ait] principalement non pas les textes sacrés¹⁰ mais cette immense tradition en acte de la paraliturgie»¹¹. Il pointait ainsi la nécessité de ne pas réduire l'étude des images à une démarche iconographique qui se contenterait d'identifier des éléments textuels et considérerait l'image comme l'illustration de ceux-ci¹². Des mots provenant du Nouveau

fresques de la Chapelle Trinci à Foligno, d'un contenu trop vulgairement anecdotique et d'un laisser-aller de style tournant à la facilité». Voir, en outre: A. CALECA, *Gli affreschi di Palazzo Trinci: una sfortuna critica*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di *Id.*, B. Toscano, Atti del convegno (Fabriano, Foligno, Firenze 2006), Foligno 2009, pp. 107-112.

⁸ P. FELICETTI, *I cicli pittorici di Palazzo Trinci: le tecniche e il restauro*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., pp. 569-572, pp. 584-588.

⁹ En particulier, C. VADEE, *Note sugli affreschi della cappella di Palazzo Trinci a Foligno*, in «BSCF», 14, 1990, pp. 183-198; G. BENAZZI, *I cicli pittorici del tempo di Ugolino e Corrado Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., pp. 488-492; voir, dans le même volume, la couverture photographique de la chapelle, pp. 623-646.

¹⁰ Que l'auteur entend quant à lui comme l'ensemble des textes ayant trait à l'histoire sainte.

¹¹ P. FRANCASTEL, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Opere, vol. 3, Parigi 1980 (1^a ed.: Parigi 1967), p. 64. Plus récemment, J. WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Parigi 2011.

¹² Pierre Francastel mit au contraire l'accent sur le dialogue permanent qu'entretiennent les images et les éléments visuels de leur environnement contemporain. Une autre voie est explorée par les historiens des images. Elle déplace l'analyse des contenus iconographiques aux usages, réinterprétations ou manipulations auxquels l'image est soumise par ceux qui lui font face, indépendamment de la volonté initiale du commanditaire ou de

Testament sont cependant bien présents dans la chapelle Trinci sous la forme d'écritures peintes. Leur statut et leurs emplois méritent une attention toute particulière dans une analyse qui tentera de dégager certains des usages politiques et religieux dont les fresques du peintre de Gubbio purent faire l'objet.

Dominé de façon traditionnelle par la Vierge et les saints locaux, le culte civique sera tout d'abord évoqué avant que ne soit soulignée, dans un deuxième temps, l'association de la chapelle Trinci, lieu de dévotion familiale, avec ces pratiques culturelles collectives. Dans un dernier moment, la piété seigneuriale sera observée sous l'angle de la mise en scène dont elle faisait l'objet – et à laquelle elle ne saurait être réduite – : la chapelle et ses images servaient un pouvoir seigneurial qui, pour asseoir sa légitimité, exerçait des prérogatives partagées avec la commune et contribuait à la gestion publique du sacré.

LE CULTE CIVIQUE A FOLIGNO A LA FIN DU MOYEN ÂGE: MARIE, FELICIEN, PIETRILLO ET LES AUTRES

La prise en charge du culte civique par les pouvoirs publics. Un aperçu

Dans les villes de l'Italie médiévale, les communautés civiques affirmaient et renouvelaient sans cesse leur cohésion à travers le culte qu'elles rendaient à leur saint patron. Elles s'identifiaient à celui, souvent l'évangéliste ou le premier évêque du lieu, qu'elles reconnaissaient comme leur [p. 21] fondateur¹³. Responsable du destin des citoyens sur la terre comme de leur Salut dans l'au-delà, l'autorité politique organisait les cérémonies au cours desquelles le saint était vénéré. Elle faisait dire des messes pour invoquer son secours¹⁴. Progressivement, les cités se dotèrent d'autres défenseurs, et à partir XIII^e siècle, elles «multipli[èrent] les protections, enrich[issant] les traditions¹⁵» pour adjoindre au saint patron de nouveaux saints locaux, voire des contemporains morts depuis peu et rapidement considérés comme des modèles de vie religieuse. Foligno s'inscrivit pleinement dans ce mouvement. Elle s'identifiait avec Félicien, son premier évêque, saint et martyr du III^e siècle.

l'artiste, et parfois contre elle. Le regard de l'historien est alors porté vers la matérialité même de l'«image-objet» et vers les emplois de cette dernière. Sur cette approche, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, a cura di J. BASCHET, J.C. SCHMITT, Atti del Workshop (Erice 1992), Parigi 1996.

¹³ É. CROUZET-PAVAN, *Enfer et paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Parigi 2001 (trad. italiana: *Inferni e Paradisi. L'Italia di Dante e Giotto*, Roma 2007), pp. 22-23.

¹⁴ Sur ces thèmes, *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, a cura di A. VAUCHEZ, Atti del convegno (Nanterre 1993), Roma 1995.

¹⁵ É. CROUZET-PAVAN, *Enfer et paradis*, cit., pp. 24-25.

Elle lui adjoignit Pietro Crisci, en plus des saints traditionnels qu'étaient la Vierge et les apôtres. Pietrillo était une figure typique de la «nouvelle sainteté laïque» de la fin du Moyen Âge¹⁶. Il avait vécu en ermite et pénitent dans le campanile de l'*ecclesia matrix* avant d'y mourir en odeur de sainteté, en 1323¹⁷. Le jour anniversaire de sa naissance fut intégré aux fêtes établies par les statuts de la commune¹⁸ et la dévotion envers sa personne s'accrut. Son culte prit les formes institutionnelles les plus solides au cours des vingt dernières années du Trecento sous l'action conjuguée de la communauté civique, du clergé local et des pouvoirs publics. Au sein de ces derniers, les Trinci, un temps apparentés à Boniface IX et soutiens utiles de l'obédience romaine durant le Grand Schisme, jouèrent un rôle actif¹⁹. En mai 1400, le pape Tomacelli accorda une indulgence aux croyants [p. 22] qui se rendaient à la cathédrale à l'occasion de la fête du bienheureux Pietro²⁰. Il parachevait un ensemble de pratiques dévotionnelles individuelles et collectives, marqué par la consécration d'une chapelle en l'honneur de Pietrillo dans la même église Saint-Félicien, quelques années plus tôt, ainsi que par l'organisation de grandes processions à travers les rues de la cité. Les comptes de la commune dont Corrado II Trinci était alors le gonfalonier de justice enregistrèrent, pour les mois de juillet et août 1381, les dépenses tout juste réalisées pour la fête de «Pietro da Foligno». De grands cierges avaient été achetés, où huit petits écus peints avaient été apposés, et une grande bannière confectionnée pour laquelle avaient été requis de la toile cirée, du ruban, de la toile de coton et un fer de hampe. Comme à l'accoutumée, des trompettes avaient accompagné les festivités: les musiciens reçurent du vin de la part les pouvoirs publics²¹.

¹⁶ M. SENSI, *Agiografia umbra tra Medioevo ed età moderna*, in *Santità e agiografia*, a cura di G.D. Gordini, Atti del congresso (Terni 1988), Genova 1991, pp. 175-198. Sur le thème de la sainteté laïque, A. VAUCHEZ, *Patronage des saints et religion civique dans l'Italie communale à la fin du Moyen Âge*, in *Patronage and Public in the Trecento*, a cura di V. Moleta, Atti del symposium (monastero di St. Lambrecht 1984), Firenze 1987, pp. 59-80.

¹⁷ *Pietro Crisci, beato confessore, compatrono di Foligno*, a cura di F. FREZZA, M. SENSI, supplemento n. 8 al «BSCF», Foligno 2010, in particolare: M. SENSI, *Pietro Crisci, eremita urbano, beato della chiesa di Foligno, santo per la "reglione civica"*, pp. 13-24; G. BENAZZI, *Un eremo in cattedrale: la cella del beato Pietro Crisci nel campanile del duomo di Foligno*, pp. 157-163.

¹⁸ *Statuta communis Fulginei* (désormais *SCF*), a cura di F. BALDACCINI, A. MESSINI, vol. I: *Statutum communis*, Perugia 1969, 1^a parte, rub. 16, p. 21-22. Sur les festivités médiévales à Foligno, M. Sensi, *Feste e ferie, giochi e giostre a Foligno sul calare del Medioevo*, in «Quaderni della commissione storica dell'Ente giostra della Quintana», I, 1983, en particulier, pour celles de Pietro Crisci, p. 14, et Appendice, parte II, rub. XV (1442-1457), pp. 37-38.

¹⁹ Sur le développement du culte de Pietro et la place des Trinci dans cette évolution, J.B. DELZANT, *Commande artistique religieuse et seigneuries urbaines: quelques remarques (Italie centro-septentrionale, fin du Moyen Âge)*, in *L'Art au service du prince*, cit., pp. 98-100.

²⁰ Le document a été récemment republié in *Pietro Crisci, beato confessore*, cit., pp. 36-39.

²¹ Foligno, Archivio Storico Comunale (presso l'Archivio di Stato di Foligno, sezione di Foligno) (désormais ASCFol), *Priorale*, b. 581, n. 2, fol. 81v-82v. Relevées par Michele Faloci Pulignani, ces mentions ont été de nouveau publiées par Mario Sensi in *Pietro Crisci, beato confessore*, cit., note 18, pp. 31-32.

Les statuts communaux donnent un aperçu de la présence de la Vierge, du saint patron et des saints protecteurs dans la Foligno de la fin du Moyen Âge. L'année était scandée par les fêtes en l'honneur de l'un ou de l'autre des défenseurs célestes. Au moment de celle organisée pour l'évêque martyr, une réglementation spécifique encadrait les ventes des cierges et des chandelles «*ad hoc [ut] in festo predicto sancti Feliciani sit mangia copia luminariarum*». Le plus grand nombre devait pouvoir joindre sa voix et sa flammette à la prière collective qui s'élevait alors, sans que sa ferveur ne soit réfrénée par les pratiques de marchands peu scrupuleux²². Lors de l'offrande du *pallium* à San Feliciano di Mormozzone, huit jours plus tard, les magistrats de la commune et du Peuple occupaient les places d'honneur. Le premier d'entre eux, le gonfalonier de justice, était un membre de la famille Trinci: depuis le milieu du Trecento, celle-ci s'était fait remettre de droit la charge éminente devenue perpétuelle²³. Les journées ordinaires, quant à elles, se déroulaient au rythme des cloches. Celles de la commune appelaient régulièrement les habitants à cesser leurs activités pour invoquer la protection de Dieu, de Marie et de Félicien sur la cité²⁴. [p. 23] Le pouvoir laïc ne se contentait pas de collaborer à l'organisation du culte de Dieu et des saints, il punissait encore les comportements indignes autour des lieux sacrés, il réprimait les atteintes à la majesté divine en châtiant blasphèmes et malédictions²⁵. Dans sa tâche d'intermédiaire entre ciel et terre, il trouvait à ses côtés la famille seigneuriale. Grâce à leur puissance ainsi qu'à leur présence démultipliée à l'intérieur des institutions civiles et religieuses, les Trinci jouissaient d'un statut qu'aucune autre grande famille de la ville n'était en mesure de revendiquer²⁶.

Corrado III et le choix bien pesé du thème marial

Dans la chapelle de la *Vie de la Vierge*, au-dessus de l'autel, Ottaviano Nelli peignit un triptyque en trompe-l'œil. Il représenta Félicien et Pietro Crisci de part et d'autre du Christ

²² SCF, vol. II: *Statutum populi*, rub. 256, pp. 300-301. Sur la célébration de la Saint-Félicien, M. Sensi, *Feste e ferie*, cit., pp. 8-13, et Appendice, partie I, pp. 18-34.

²³ Les statuts du Peuple prévoyaient que chaque année, les prieurs et le gonfalonier de justice portassent ou fassent porter le *pallium* dans cette église extra urbaine construite à l'emplacement supposé du martyr de l'évêque. *Ibidem*, rub. 262, pp. 307-308.

²⁴ Une première législation en ce sens apparut dans les statuts de la commune, SCF, cit., vol. I: *Statutum communis Fulginei, primas pars*, rub. 69, pp. 57-58. Elle fut reprise et précisée à la rubrique 166 du *Statutum Populi* (*Ibid.*, vol. II, pp. 208-209).

²⁵ SCF, cit., vol. I: *Statutum communis*, 1^a partie, rub. 4, pp. 13-14: les injures contre Dieu (*maledicere Deum*), le Christ, la Trinité et la Vierge étaient punies d'une amende de vingt-cinq livres de denier ou d'une peine infâmante si cette somme n'était pas payée sous dix jours. Les injures contre les apôtres et saint Félicien exposaient au versement d'un montant deux fois moins important.

²⁶ J.B. DELZANT, *Commande artistique religieuse*, cit., pp. 103-104.

en Croix, aux extrémités du panneau central²⁷. Achevée en février 1424, la commande passée par Corrado III se situait à la rencontre du temps long des cultes civiques et de la conjoncture heurtée de la seigneurie du dernier des Trinci²⁸. L'année fut difficile car Corrado devait perdre au mois de juin un puissant soutien en la personne de Braccio da Montone, seigneur de Perugia auquel il était très étroitement lié. Mais c'est trois ans plus tôt que la domination de sa famille avait manqué de s'effondrer. Deux des trois frères qui exerçaient alors une seigneurie collective perdirent la vie dans un traquenard. Corrado III fut le seul survivant. Il mena une répression sanglante²⁹ puis entreprit de consolider les assises de son pouvoir. Parmi les mesures prises au cours des années qui suivirent, toutes ne furent certes pas des conséquences directes de l'attentat de 1421. Elles n'en constituèrent pas moins une séquence cohérente dans laquelle s'inséra la réalisation de la chapelle. Une liste des officiers placés à la tête des villes et des *castra* contrôlés par le seigneur fut établie, et par elle furent vérifiées la solidité des appuis de [p. 24] celui-ci et la fidélité de ses hommes³⁰. Quelques années plus tard, en 1426, un quatrième livre fut ajouté aux statuts de la commune. Il s'agissait d'un ensemble de lois somptuaires promulguées à la suite d'une campagne de prédication des franciscains de la stricte observance³¹. Les nouvelles règles permirent notamment à Corrado de resserrer le contrôle des hiérarchies sociales et d'apparaître comme un dirigeant soucieux de la paix, de la concorde des citoyens et du Salut de la communauté³².

Le récit marial représenté à l'intérieur des résidences seigneuriales fut l'objet d'un choix qui tranchait avec une situation antérieure. Dans la demeure de la contrade d'Ammanniti qui fut la leur jusqu'à la fin du Trecento, et où certains membres de la famille habitaient encore au cours des années 1410³³, les Trinci disposaient d'une chapelle dont les murs avaient été ornés, au cours du troisième quart du XIV^e siècle, de scènes évoquant la vie

²⁷ Figg. 1-2.

²⁸ *Id.*, *Trinci, Corrado (III)*, in *Repertorio delle Esperienze Signorili Cittadine in Italia*, [On line]: <http://www.italiacomunale.org/resci/individui/trinci-corrado-iii/>

²⁹ Pour les échos dans quelques chroniques du temps, A. PICUTI (a cura di), *La strage di Nocera. La vendetta dei Trinci*, Foligno 2004; *Id.*, *Dalla Cronaca malatestiana di Gaspare Broglio Tartaglia. La strage di Nocera del 1421. La vendetta dei Trinci*, in «BSCF», 35-36, 2012-2013, pp. 321-324. Pour une analyse de l'épisode, J.B. DELZANT, *Les Trinci à Nocera. Mise en scène et construction de la violence dans une seigneurie italienne du premier Quattrocento*, in «Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales», 14: *La violence au Moyen Âge*, a cura di L. Dauphant, 2008, pp. 63-75; [On line]: <https://journals.openedition.org/questes/1643>

³⁰ Il s'agit du *Liber officiorum tempore Corradi de Trinciis* édité par M. FALOCI PULIGNANI, *Il vicariato dei Trinci*, in «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 18, 1912, pp. 3-43.

³¹ SCF, cit., vol. I: *Statuta communis, quarta pars*, pp. 329-341.

³² J.B. DELZANT, *Signorie cittadine e Frati Minori nel contesto dell'Italia centrale. Appunti per lo studio di una relazione*, in *Francescani e politica nelle autonomie cittadine dell'Italia basso-medioevale*, a cura di I. Lori Sanfilippo, R. Lambertini, Atti del convegno (Ascoli Piceno 2014), Roma 2017, pp. 234-237.

³³ L. LAMETTI, *Palazzo Trinci: origine, struttura, storia e stile di una dimora signorile dell'inizio del XV secolo*, in *Signorie in Umbria*, cit., vol. II, doc. 41, p. 362.

de Marie-Madeleine et la Pentecôte³⁴. Ce décor avait été réalisé peu après le grand essor du culte magdalénien, promu par les franciscains puis par les dominicains à travers la France, l'Empire ou l'Angleterre. En Italie, tandis que Senigallia se targuait de posséder le corps de la sainte, une mèche de ses cheveux était celée dans le maître-autel de l'église Sainte-Barbe, à Rome, depuis 1306, et de précieuses reliques de la pécheresse repentie étaient conservées à Naples, où Robert d'Anjou les avait solennellement déposées en 1324³⁵. Aux XIV^e et XV^e siècles, les représentations de la sainte connurent une fortune particulière, en lien avec le succès du courant spirituel de l'Observance³⁶. Le choix du thème de Marie-Madeleine pour la chapelle de la première résidence des Trinci s'insérait dans cet ample mouvement dévotionnel. La seconde demeure de la famille, quant à elle, fut élevée à partir de la fin des années 1390. Les *domus veteres* étaient situées sur la *strata Mercatorum*, à quelques [p. 25] centaines de mètres de la place communale: Ugolino III plaça les *domus novae* qui devaient l'héberger, lui, sa famille son entourage, ainsi que les hommes d'armes et de gouvernement nécessaires à l'exercice de sa domination, sur la place elle-même, perpendiculairement au complexe des palais communaux et à celui de la cathédrale³⁷. De nouveaux lieux de la dévotion magdalénienne apparaissaient dans les villes voisines de Foligno au fil du XV^e siècle³⁸ et le culte de la sainte devenue «l'image parfaite de la pénitence³⁹» connaissait une nouvelle reprise: le fils d'Ugolino choisit la vie de la Vierge pour sa chapelle, en plein cœur du lieu du pouvoir et de l'identité urbains dont il se voulait le représentant. Il est vrai qu'alors, partout en Occident, le rôle de Marie se trouvait extraordinairement exalté et que les représentations de la mère du Christ se multipliaient, avec une iconographie parfois audacieuse⁴⁰. Le cycle peint par Nelli n'en avait pas moins, à l'emplacement qui était le sien

³⁴ G. BENAZZI, *Gli affreschi della cappella della Maddalena nel palazzo Piermarini di Foligno*, in «BSCF», 13, 1989, pp. 640-647.

³⁵ V. SAXER, *Le culte de Marie-Madeleine en Occident, des origines à la fin du Moyen Âge*, Paris 1959, pp. 261-262.

³⁶ D. RUSSO, *Entre le Christ et Marie: la Madeleine dans l'art italien des XIII^e et XIV^e siècles*, in *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, a cura di E. Duperray, Atti del convegno (Avignone 1988), Paris 1989, p. 173; *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, a cura di M. MOSCO, Catalogo della mostra (Firenze 1986), Milano-Firenze 1986.

³⁷ L. LAMETTI, *Palazzo Trinci: origine, struttura, storia e stile*, cit.; *Ead.*, *Il palazzo: dalle preesistenze all'Unità d'Italia*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., pp. 51-104; J.B. DELZANT, *Relire et interpréter la ville. Les stratégies d'insertion du pouvoir seigneurial urbain dans l'espace civique (Italie centrale, XIV^e-XV^e siècle)*, in *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e-XVI^e siècle)*, a cura di P. Boucheron, J.P. Genet, Paris-Roma 2013, pp. 287-307.

³⁸ Les bénédictines de Perugia étaient déjà sous la protection de la sainte quand, en 1458, des moniales de Todi se placèrent sous son vocable. V. SAXER, *Le culte de Marie-Madeleine*, cit., p. 270.

³⁹ D. RUSSO, *Entre le Christ et Marie*, cit., p. 173.

⁴⁰ J. WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, cit., pp. 173-210. Voir également F. BÆSPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge 2008, pp. 277-279 pour la question d'une «dérive mariolâtrique de l'art d'Occident» au XV^e siècle.

et dans le contexte local, une singulière épaisseur de sens. Une fois les mains mises sur les principaux leviers du pouvoir à Foligno, les Trinci ne donnèrent plus tant à voir des pratiques religieuses centrées sur le repentir et le pardon, qu'une médiation prétendument cruciale entre la cité et la Vierge qui la protégeait.

Protéger la communauté contre le Mal: saint Christophe aux côtés de Marie

Corrado mobilisa donc à l'intérieur de ses résidences la première des figures tutélaires de la ville⁴¹. Il lui associa un nouvel auxiliaire. Le montant extérieur de la porte de la chapelle accueillit un saint Christophe sur l'épaule duquel un petit Enfant Jésus tenait un phylactère aujourd'hui illisible⁴². Christophe était le saint qui, par excellence, détournait le Mal et les maux. Ses *vitae* racontaient qu'alors qu'il avait été condamné à mourir criblé de flèches, les projectiles s'étaient [p. 26] miraculeusement retournés contre ses bourreaux. S'il jouait de ce fait un important rôle prophylactique dans l'Europe médiévale⁴³, sa représentation n'avait pas pour seule fonction de rappeler au fidèle l'importance de l'invocation du géant martyrisé. L'image en elle-même, la fresque en particulier, était dotée d'une puissance agissante et l'usage apotropaïque qui en était fait dans l'Italie centro-septentrionale connut son apogée au Quattrocento⁴⁴. Qui voyait une figure de saint Christophe était à l'abri de la «mal mort», la mort sans confession, pour la journée entière. Les figures monumentales du saint envahirent les murs des places publiques et des sanctuaires, en extérieur comme en intérieur⁴⁵. Un porteur de Jésus enfant, titanesque, fut peint sur le tiers du revers de façade (*controfacciata*) de San Michele al Pozzo Bianco, à Bergamo⁴⁶. Aussi haut que les deux pilastres cannelés représentés à ses côtés, il tient pour bâton un arbre entier dont l'ébranchage ne lui a pas paru nécessaire. Le fidèle qui sortait de l'église ne pouvait que le voir. Un dispositif identique à celui de l'espace sacré des *domus* Trinci, qui dresse un saint Christophe peint à l'entrée d'une chapelle, fut adopté par Masolino et Masaccio pour le programme qu'ils réalisèrent, à la fin

⁴¹ Sur le culte marial à Foligno, voir les éléments rassemblés in M. FALOCI PULIGNANI, *Foligno e la Madonna*, a cura di L. Sensi, supplemento n. 5 al «BSCF», Foligno 2006.

⁴² Figg. 3-4.

⁴³ C. FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XV*, in *Storia dell'Italia religiosa*, a cura di A. Vauchez, vol. I: *L'antichità e il Medioevo*, Roma-Bari 1993, p. 498.

⁴⁴ D. RIGAUX, *Usages apotropaïques de la fresque dans l'Italie du Nord au XV^e siècle*, dans *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, a cura di F. Bœspflug, N. Lossky, Atti del convegno (Parigi 1986), Parigi 1987, pp. 317-318.

⁴⁵ L'église San Nicola à Treviso est ainsi ornée d'un saint Christophe de huit mètres de haut. *Ibid.*, p. 323.

⁴⁶ Fig. 5. Datant du XV^e siècle, la fresque a été découverte, avec d'autres images, lors de travaux de restauration conduits en 2002.

des années 1420, dans la basilique romaine de Saint-Clément⁴⁷. Dans la cathédrale de Parma, la chapelle Valeri fut ornée de cycles racontant les vies de saint André, de sainte Catherine et de saint Christophe. La présence de celui-ci fut redoublée sur le seuil. Il y apparaît portant le Sauveur sur une image indépendante de la narration qui se déroule sur les parois, alors que la traversée du fleuve se trouve déjà parmi les épisodes de la vie du saint.

Dans leur recherche de protecteurs, les villes italiennes associèrent précocement Christophe à Marie. En 1282, les statuts d'Osimo prévoyaient que les portes de la ville où le passage était le plus important fussent surmontées de larges images peintes représentant la Vierge, saint Benvenuto et saint Christophe. Un demi-siècle plus tôt, la commune de Verona avait pris une disposition comparable⁴⁸. La pratique perdura. Elle est attestée, [p. 27] en Toscane cette fois, au premier quart du XV^e siècle. Bartolomeo Facio écrivit de Gentile da Fabriano, dans son *De viris illustribus* (1456):

Eius est opus senis in foro eadem maria mater christum itidem puerum gremio tenens tenui linteo illum uelare cupienti adsimilis. Iohannes baptista petrus ac paulus apostoli et christoforus christum humero sustinens mirabili arte. ita ut ipsos quoque corporis motus ac gestus representare uideatur.⁴⁹

À Foligno, les figures de Marie et de saint Christophe furent peintes au pied de l'escalier du palais des prieurs du Peuple. Les statuts communaux ordonnaient que la lampe qui s'y trouvait fût allumée chaque nuit pour les éclairer. Le camérier devait vérifier régulièrement que le luminaire disposât de l'huile nécessaire⁵⁰. L'association des deux saints protecteurs était donc chose courante. Elle opérait à travers des images de toutes tailles réalisées près des marchés ou des places, sur les édifices civiques ou religieux. Elle apportait réconfort et secours à ceux qui la contemplaient, elle conférait un rôle à part au sein de la communauté à ceux qui avaient la responsabilité de faire réaliser ces images, de les entretenir et d'en assurer la visibilité.

Les décideurs politiques placèrent des représentations conjointes de la Vierge et de Christophe à l'intérieur d'édifices publics dont l'accès contrôlé était limité à des circonstances

⁴⁷ Dans la chapelle du cardinal Branda Castiglione. S. RETTGEN, *Fresques italiennes de la Renaissance. 1400-1470*, Parigi 1996 pp. 118-135 (1^a ed.: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, vol. I: *Anfänge und Entfaltung: 1400-1470*, Monaco di Baviera 1996).

⁴⁸ C. FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa*, cit.

⁴⁹ M. BAXANDALL, *Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 27, 1964, pp. 90-107; p. 101 pour la citation. Dans cet article, l'auteur propose une édition des passages *De Pictoribus* et *De Sculptoribus* de l'œuvre de Facio, issus du manuscrit Cod. Lat. 13650 de la Biblioteca Vaticana. Il les accompagne d'une introduction et d'une traduction en anglais. L'extrait sur Gentile da Fabriano est repris dans M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. La scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 2007, pp. 209-210. (1^a ed.: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1340-1450*, Londra 1971).

⁵⁰ SCF, cit., vol. I: *Statutum communis, secunda pars*, rub. 94, p. 187.

spécifiques. En revanche, ceux qui avaient en charge les affaires de la cité fréquentaient quotidiennement ces bâtiments. Ils côtoyaient les protecteurs qui y étaient peints et pouvaient se prévaloir d'une relation privilégiée avec eux. En 1404, afin de célébrer l'autonomie et la restauration des institutions républicaines, après des années de soumission à Milano, la commune de Siena commanda un nouvel ensemble de fresques pour le palais communal⁵¹. Le contexte de renforcement du pouvoir politique et les moyens employés pour le célébrer nous semblent éclairer, *mutatis mutandis*, les choix faits à Foligno une vingtaine d'années plus tard. Taddeo di Bartolo fut chargé d'exécuter dans la chapelle du Palazzo Pubblico une série de quatre épisodes de la vie de la Vierge. Il reçut par la suite commande d'un saint Christophe monumental qui prit place sur [p. 28] le mur extérieur de la chapelle, au dessus de l'une des portes de la salle de la Mappemonde⁵². Le palais communal de Foligno comportait lui aussi une chapelle dédiée à Marie. Selon Michele Faloci Pulignani, en 1426, la messe y était célébrée chaque jour⁵³. De l'autre côté de la place, la chapelle voulue par les Trinci pour leurs propres *domus* faisait partie d'un nouveau lieu de pouvoir dans la cité. Aménagée au second niveau d'un complexe édilitaire imposant, elle se trouvait au même étage que les pièces où le seigneur réunissait son entourage pour gouverner. Elle avoisinait la *sala degli imperatori*⁵⁴, «cuore e fondamento della vità politica cittadina» destiné aux fastes et à l'apparat du gouvernement⁵⁵. Au cours des années 1420, des organes de la commune tels que le *generale et publicum consilium populi* et le *consilium custodie civitatis Fulginei* s'y réunirent pour de grandes occasions sous la présidence du seigneur-gonfalonier de justice⁵⁶. Le conseil secret de la cité de Foligno pouvait être accueilli dans la *camera liliorum* toute proche, d'où le *dominus* émettait parfois des décrets⁵⁷. Construite sur un plan carré, de quatre mètres de côté, la chapelle offre des dimensions réduites. Elle est couverte d'une croisée d'ogives dont la clef de voûte s'élève à 6,18 mètres au-dessus du sol⁵⁸. Des stalles de bois furent disposées sur les

⁵¹ T. HYMAN, *La Peinture siennoise*, Paris 2007, pp. 127-128, (1^a ed.: *Sienese Painting*, Londra 2003).

⁵² La figure mesure cinq mètres de haut. C. FRUGONI, *L'iconografia e la vità religiosa*, cit., pp. 497-498.

⁵³ M. FALOCI PULIGNANI, *Annali mariani di Foligno in Foligno, città della Madonna* (1928), repris in *Id., Foligno e la Madonna*, cit., p. 6.

⁵⁴ Aussi appelée salle des Géants en raison des dimensions plus grandes que nature des hommes illustres de l'Antiquité romaine qui y sont représentés. On accède de la chapelle à cette salle en traversant la loggia où figure l'histoire de Romulus et Remus.

⁵⁵ M. SENSI, *La signoria dei Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., p. 20.

⁵⁶ Par exemple, pour le *generale et publicum consilium*, le 20 juillet 1425 ou le 8 avril 1428 (ASC^Fol, Riformanze, 24, fol. 17v, fol. 150r); pour le *consilium custodie*, le 27 novembre 1426 (fol. 111v). En l'absence du seigneur lui-même, le conseil général du peuple et de la commune tenait ses assemblées «*in palatio dicti communis, residentia dominorum priorum civitatis*» selon une formule des *Riformanze* (ASC^Fol, Riformanze, 24, par exemple le 15 juillet 1425, fol. 15r). Les prieurs se réunissaient *more solito* dans le palais de la commune.

⁵⁷ *Ibid.*, fol. 102r (2 octobre 1426), fol. 119r (15 janvier 1429: «*in consilio secreto civitatis Fulginei*»).

⁵⁸ C. VADEE, *Note sugli affreschi*, in «BSCF», 14, 1990, p. 184.

trois côtés embrassant l'autel, jusqu'à mi-hauteur des murs⁵⁹. Un tel espace ne pouvait accueillir une quelconque assemblée de fidèles ou de dignitaires, un tant soit peu fournie. Il fonctionnait comme une châsse précieuse. Il abritait la dévotion des Trinci, il favorisait leur ferveur tout en la manifestant. Il célébrait leur rôle d'intercesseurs. [p. 29]

UNE CHAPELLE SPLENDIDE, CŒUR DES DEVOTIONS DE LA FAMILLE SEIGNEURIALE

Éclat de l'image peinte, profondeur de la méditation

Identifier la portée politique d'un choix iconographique n'épuise pas le sens des images. Il faut souligner leur spécificité et leur mode de fonctionnement, et pour cela s'intéresser à leur matérialité. Le rôle que l'Église entendait faire jouer aux images peintes dans les pratiques cultuelles du Moyen Âge occidental est bien connu. Dans un de ses sermons publiés en 1492, le dominicain fra Michele da Carcano rappela les trois raisons, inlassablement répétées depuis des siècles, qui justifiaient la présence des images dans les lieux de culte: l'instruction des gens simples, la mémorisation du mystère de l'Incarnation et des exemples des saints par les fidèles, le développement d'un sentiment de dévotion⁶⁰. Au fil des XIV^e et XV^e siècles, l'évolution des pratiques religieuses avait valorisé ce dernier aspect. Il devait conduire à la contemplation intérieure des mystères de la foi et rendre possible une vision mentale de Dieu progressivement mise en avant comme un signe de sainteté⁶¹. Les images peintes virent leur rôle renforcé car elles devaient faciliter la structuration des images mentales. Selon les conceptions d'alors, les unes et les autres s'engendraient mutuellement au cours du processus cognitif d'*imaginatio* associant en un même mouvement circulaire intériorité et extériorité, sens corporels et raison (*mens* et *ratio*)⁶². Les récits des visions des dévots aident à saisir le point jusqu'auquel les images matérielles pouvaient être intériorisées et servir à composer de nouvelles scènes immatérielles. Peintures – et parfois sculptures – et *images* mentales présentent des analogies formelles frappantes, tant dans la disposition des

⁵⁹ Elles ont aujourd'hui disparu. P. FELICETTI, *I cicli pittorici di Palazzo Trinci: le tecniche e il restauro*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., p. 584.

⁶⁰ Le passage du sermon est cité par M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (1^a ed.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Londra 1972), p. 62.

⁶¹ D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris 1991 (trad. italiana: *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995), p. 33.

⁶² J.C. SCHMITT, *L'imaginatio efficace*, in *Id.*, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002 (repris de *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Atti del convegno (Francoforte sul Meno 1997), Maganza 2000), pp. 345-362, en particulier p. 346 et p. 362.

personnages que dans l'attention portée aux vêtements. Le soin méticuleux et la grande habileté avec lesquels les artistes rendaient la somptuosité des tissus, l'éclat des pierres précieuses ou encore la variété des végétaux et des animaux rencontraient le désir scopique de fidèles qui purent assimiler ces éléments à leurs propres pratiques religieuses.

Dans la chapelle du palais Trinci, Ottaviano Nelli utilisa une vaste palette de procédés artisanaux de très haut niveau et employa ostensiblement des matériaux des plus onéreux. On y observe l'usage de feuilles [p. 30] métalliques (étain et or), de fines incrustations de métaux et de pigments précieux, comme le lapis-lazuli, et de vernis translucides rares⁶³. Des jeux d'incisions ou de reliefs, réalisés grâce à des modelés de cire ou de mortier, viennent relever les objets représentés, les vêtements des personnages ou les auréoles, et accrocher l'œil du spectateur. Ils mettent en valeur les arêtes de la voûte – où alternent les étoiles et le *motto, fa* pour *fides adiuvat*, des Trinci –⁶⁴, les arcs des lunettes ou encore les bordures dentelées séparant les compartiments de certaines scènes mariales telles que *La Nativité* ou *L'Adoration des Mages*. À l'intérieur de l'*istoria*, de délicates décorations dorées furent ajoutées au pochoir. Elles ornent les longs manteaux des mages venus se prosterner devant l'Enfant Jésus, fleurs épanouies pour le tissu bleu du plus jeune, aigles aux ailes déployées pour celui, blanc, du roi qui se tient debout au centre du groupe⁶⁵. Le fourmillement des anecdotes secondaires, la richesse des ornements et le choix manifeste de la splendeur décorative devaient charmer l'œil du fidèle et l'inciter à se perdre dans les détails avant de revenir à la scène centrale. La peinture donnait un aperçu du divin. Le plaisir esthétique était une étape vers la joie de la contemplation suprême, celle de Dieu. La réalité du monde céleste était rendue sensible grâce au plaisir éprouvé face à son image peinte⁶⁶. La félicité ressentie ne pourrait être que plus grande lorsque le fidèle serait réellement en présence du Créateur.

L'agencement même des épisodes de la vie de la Vierge redoublait la perte provisoire de repères due à la profusion des détails. L'ordre des scènes n'est pas immédiatement intelligible, leur succession doit être reconstituée par le spectateur. Un autre cycle marial, peint par Nelli vers 1410 dans l'église San Francesco de Gubbio, offre un point de comparaison éclairant. Il est composé de dix-sept épisodes et commence, comme à Foligno,

⁶³ Fig. 6. P. FELICETTI, *I cicli pittorici di Palazzo Trinci*, in *Il Palazzo Trinci*, cit., pp. 584-588; B. BRUNI, *La tecnica esecutiva del cantiere gentiliano di Palazzo Trinci*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, cit., pp. 134-135.

⁶⁴ Fig. 7.

⁶⁵ Fig. 8.

⁶⁶ D. ARASSE, *Perspective on Man: the «Primitives» of Italy*, Ginevra 1979 (trad. française: *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Paris 2008), p. 56.

par la prière d'Anne et Joachim au temple, pour s'achever avec l'Assomption⁶⁷. Nelli utilisa le mur incurvé de l'abside comme une surface [p. 31] quadrillée plane. L'histoire de Marie s'y déroule chronologiquement, de gauche à droite et de haut en bas⁶⁸. Elle peut être appréhendée d'un seul regard. La disposition des séquences dans le palais Trinci est bien différente. Le peintre était confronté aux parois intérieures d'un cube et à une voûte d'arêtes divisée en quatre compartiments triangulaires incurvés. Au milieu de la chapelle, le dévot se trouvait cerné d'images dont Nelli organisa la succession afin de l'impliquer dans une contemplation active. La narration se déploie sur trois registres superposés: celui de la voûte, celui des lunettes, celui du bandeau inférieur rectangulaire⁶⁹. Chaque niveau doit être parcouru intégralement, de gauche à droite depuis le mur Est, celui de l'autel, jusqu'au mur Nord, avant que la lecture ne se poursuive au niveau inférieur. Le dévot devait donc se déplacer et tourner sur lui-même pour reconstituer mentalement la succession des épisodes. Une fois le sens de l'histoire rétabli, il pouvait choisir un moment de celle-ci et commencer sa méditation.

Manuels et prédications expliquaient aux croyants la façon dont la prière intérieure devait être conduite. Comme l'a montré Michael Baxandall, les fidèles devaient élaborer mentalement les décors des scènes dans lesquelles ils voyaient évoluer les personnages de l'histoire sainte. Le *Zardino de Oration*, composé en 1454, décrit autour de l'exemple de la séquence de la Passion le second moment de la démarche de l'orant:

La quale historia [della Passione] aciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piú facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquale ti sia bene praticata [...]. Anchora e dibisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervenero de essa passione [...]. E morosamente tu transcorrendo ogni acto pensarai faciando dimora sopra ogni acto e passo, e se tu sentirai alcuna divotione in alcuno passo ivi ti ferma: e non passare piú oltra fino che dura quella dolcezia e divotione...⁷⁰

Le peintre avait, pour sa part, la tâche de procurer une image extérieure à laquelle allait se combiner «il processo di visualizzazione che il fruitore aveva precedentemente operato

⁶⁷ La fresque de San Francesco est construite selon un dispositif scénographique repris à l'identique dans les demeures des Trinci: le registre inférieur est constitué de panneaux de faux marbre coloré, surmontés par un encorbellement en trompe-l'œil reposant sur une série de corbeaux. L'abside de San Francesco présente cependant deux spécificités non réutilisées à Foligno: l'encorbellement est soutenu par une belle figure féminine en grisaille, représentée de dos et en pied. Elle accentue l'effet d'enfoncement dans le mur réel du registre inférieur peint. La seconde particularité est la séparation établie entre les épisodes narratifs et les larmiers par une frise où alternent bustes monochromes, mosaïques géométriques étoilées et motifs végétaux.

⁶⁸ Cela concerne les épisodes conservés (quatorze sur dix-sept), à l'exception de la scène du *Couronnement de la Vierge* qui se trouve sur la voûte.

⁶⁹ Fig. 9.

⁷⁰ Le passage entier est cité par M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., pp. 67-68.

sull'argomento raffigurato nel dipinto stesso». Il réalisait «una base [...] a cui il fruitore devoto potesse imporre il suo dettaglio personale, più particolareggiato, ma meno strutturato, di quello offerto dal pittore»⁷¹. [p. 32]

Peindre des textes et faire dire des prières

Dans la chapelle des Trinci, le découpage de l'histoire en tableaux distincts et la disposition de ceux-ci sur les murs portaient le fidèle à fixer son attention sur chacune des scènes. Une fois concentré sur l'une d'elles, il était aidé dans sa prière par les textes peints dans et sur les images. Celles-ci apparaissent saturées par les mots et par leurs supports, livres ouverts ou fermés, qui viennent expliciter, renforcer ou élargir la signification de la scène représentée. Il est possible de distinguer les écritures peintes selon leurs fonctions dans l'image ou dans le récit. Certaines n'appartiennent pas à l'espace fictif où se déroule la scène: ce sont les phylactères qui indiquaient le sujet de chaque épisode et dont le texte est aujourd'hui effacé. Des banderoles, tenues par des personnages dont elles rapportent les paroles, se trouvent quant à elles intégrées à l'action. Ainsi, sur la lunette Sud, sur la droite en regardant l'autel, l'Ange porte aux Anciens les mots prononcés par la voix sortie du fond du temple, qui révèle que Marie n'épousera que l'homme de la maison de David dont la baguette aura fleuri: *Quicumque est [o sit ?] de domo Davidis compareat cum virga*⁷². De même, la servante de la *Présentation de Jésus au temple*, sur le registre inférieur du même mur, offre au regard les mots par lesquels Siméon annonce à Marie la douleur qu'elle ressentira à la mort de son fils⁷³. Enfin, les écritures peintes peuvent être des objets intégrés à la diégèse. Il s'agit des livres de prières et des abécédaires de la *Présentation de Marie au temple*⁷⁴, du livre fermé de l'*Annonciation* ou encore du livre d'oraisons présenté à saint Pierre par un acolyte dans les *Funérailles de la Vierge*.

Cette typologie ne rend cependant pas compte de l'usage qui pouvait être fait des écritures peintes à l'intérieur des images. Elle tend à faire oublier leur apparente inutilité. En effet, ces textes ne sauraient avoir pour but de permettre l'identification d'épisodes mariaux que le public, et *a fortiori* l'élite restreinte qui avait accès à la chapelle Trinci, connaissait. La nature du *codex* porté par le clerc devant le corps de Marie n'est, quant à elle, pas

⁷¹ *Ibid.*, pp. 67-69.

⁷² Fig. 9. «Que tout homme de la maison de David s'avance avec [sa] baguette.» Nous remercions Elydia Baret pour les éclaircissements qu'elle nous a apportés sur ce point.

⁷³ La servante porte les mots suivants, lisibles seulement en partie: *Iste e... tibi gladius qu...*

⁷⁴ Sur la lunette du mur Est. Fig. 1.

problématique: la fonction de ce livre dans la scène le désigne comme un rituel⁷⁵. De plus, ces écritures peintes sont peu lisibles, [p. 33] tracées en de petits caractères dont l'agencement est adapté à la position des personnages et non à celle du spectateur. La distance et l'éclairage à la bougie en rendaient le déchiffrement encore plus ardu. Pourtant, c'est la difficulté même de lecture qui rend ces textes importants, selon un mode de fonctionnement que le phylactère suspendu à la croix de saint Jean-Baptiste permet d'appréhender. La figure du Précurseur est emblématique de l'apparente redondance du texte peint. Le cousin de Jésus apparaît sur le mur Est, le seul à présenter un quatrième registre⁷⁶. Celui-ci est situé au-dessus de l'autel, sous le récit marial. Divisé en trois cases, il est organisé comme un polyptique. La scène centrale représente la *Crucifixion*. Jean-Baptiste est figuré, avec saint Antoine abbé et saint Dominique, dans le compartiment situé à droite du Christ en Croix. La phrase par laquelle, dans l'Évangile de Jean, le Baptiste désigne le Messie est fidèlement reproduite, enroulée autour du bâton du prophète: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi*⁷⁷. Cette formule est un attribut du saint. Il ne s'agit pas de la parole prononcée par le personnage dans la scène mais d'un signe le désignant comme le Précurseur⁷⁸. L'interprétation ne doit pas s'arrêter à ce niveau iconographique car la figure est surdéterminée par ses attributs. Un homme au visage jeune, vêtu d'une peau de bête et portant une croix, est immédiatement identifiable comme le cousin du Christ, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter une banderole ou un geste d'admonition, la main droite à l'index tendu qui constitue quant à elle un «geste-attribut»⁷⁹. Ajouté à ces éléments d'identification, le phylactère semble superflu. De plus, il présente une difficulté de lecture issue de la disposition en spirale des mots abrégés. Ceux-ci sont répartis en quatre groupes. Les deux premiers sont inscrits sur la face extérieure du rouleau (*ecce agnus et dei qui tollit*). Ils suivent un sens de lecture ascendant, inverse de celui des mots *peccatum et mundi*, peints quant à eux sur la face intérieure de la banderole. Cette disposition inattendue et non réaliste devait «provoquer la prononciation effective» de la phrase par l'orant qui la

⁷⁵ De nombreux artistes choisirent de faire figurer sur les livres qu'ils peignaient des signes ne faisant qu'évoquer les caractères alphabétiques. Il s'agissait de simples bâtons verticaux ou des vaguelettes qui sont perçus à distance comme des lettres et qui, partant, suffisent à signaler le texte. Ces «écritures-image» indiquent la présence de l'écrit, indépendamment de toute signification. Le tracé de mots réels, lisibles ou non, relevait d'un choix différent qui redouble l'épaisseur du livre peint, symbole de l'écrit et porteur d'un sens déterminé. C'est une partie de cet enjeu qu'il s'agit d'éclairer ici.

⁷⁶ Fig. 1.

⁷⁷ Fig. 10. C'est exactement le texte de la Vulgate. Giov 1, 29: *Altera die videt Iohannes Iesum venientem ad se et ait: «Ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi».*

⁷⁸ Elle constitue le «discours éternellement associé à Jean» d'après A. CHASTEL, *Le geste dans l'art*, Parigi 2001, p. 62 (1^a pubblicazione: *Sémantique de l'index*, in «Storia dell'arte», 38-40, 1980, pp. 415-417).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61. L'index pointé vers le ciel et non vers le Christ sur lequel il attirerait l'attention du spectateur, est le geste faisant de Jean-Baptiste celui qui indique la voie à suivre.

connaissait déjà et devait la re-connaître par son déchiffrement⁸⁰. Elle invitait le fidèle à dire lui-même [p. 34] les paroles de Jean-Baptiste et à effectuer devant le Christ en Croix un acte de foi dont la portée était d'autant plus grande qu'il reprenait les mots mêmes de l'Évangile⁸¹. Le dévot jouait le drame du texte sacré dont il s'appropriait les termes. En outre, il réaffirmait son adhésion au dogme qui fait de l'hostie, consacrée et conservée dans le tabernacle situé sous la fresque, le corps réel de Jésus. Cette formule prononcée, reprise elle-même dans la liturgie, associait le sacrifice représenté par l'image au sacrifice renouvelé lors de l'Eucharistie, elle identifiait le corps figuré sur la Croix au corps de Jésus physiquement présent dans la chapelle grâce à la transsubstantiation.

L'usage des abréviations renforçait encore la nécessité d'une lecture active. Très nombreuses dans la peinture du Moyen Âge et revêtant une dimension pratique incontestable, elles n'étaient pas pour autant utilisées de façon systématique. Une *Crucifixion* peinte à fresque dans l'église Santa Maria Nuova de Viterbo dans la seconde moitié du XIV^e siècle en témoigne. Cette image obéit à une structure identique à celle de la chapelle Trinci. Au pied de la Croix, le Précurseur présente un rouleau sur lequel est inscrit, cette fois en toutes lettres: *ecce agnus dei ecce qui tollit peccata mundi*. Une explication en termes utilitaires ne rend pas compte du fonctionnement du texte peint, comme l'a souligné Else Jongeneel:

Les inscriptions trouées proclament leur propre déficience: chaque texte abrégé est censé remettre en mémoire la plénitude de l'Écriture Sainte, de même que chaque image atteste sa propre insuffisance d'instantané figé qui réclame la temporalité du texte. Jumelées, les images et les inscriptions fonctionnent comme des rébus qui génèrent le texte sacré⁸².

L'image médiévale n'était pas à elle-même sa propre fin. Y intégrer un texte incomplet permettait d'en élargir la portée et de lancer un appel à la Parole de Dieu, reprononcée par le dévot. L'image n'était dès lors plus un simple cadre, un tremplin grâce auquel la méditation pouvait s'élever. Avec l'écrit et la parole, elle formait un tout, celui de la prière.

Le même mécanisme de dévotion était à l'œuvre à travers les livres peints. Là encore, un déchiffrement était nécessaire, qui permettait de faire [p. 35] prononcer au fidèle les mots de la Bible, et constituait l'amorce d'une prière. Sur la lunette du mur Sud, l'Ange annonce

⁸⁰ Michel Butor formule ces remarques au sujet du nom des saints peints dans les auréoles, difficilement lisibles et redondants par rapport à des attributs qui permettent une identification immédiate. M. BUTOR, *Les Mots dans la peinture*, Paris 1980 (1^a ed.: 1969), p. 45-46.

⁸¹ Les deux scènes de la *Nativité* et de l'*Adoration des mages* qui figurent au-dessus de la *Crucifixion* complètent ce programme, récurrent dans l'art occidental de la fin du Moyen Âge, qui associe l'Incarnation, l'Eucharistie et la Rédemption. Voir sur ce thème D. RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497*, Paris 1989, notamment le chapitre IV: «Le dogme en image», pp. 204-233.

⁸² E. JONGENEEL, *La bible d'images de Saint-Marc à Venise*, in *The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*, a cura di M. Heusser, C. Clüver, L. Hoek, L. Weingarden, Atti del congresso (Ottawa 1993), Amsterdam-Atlanta 1998, p. 87.

aux prétendants les conditions requises pour pouvoir épouser Marie⁸³. La Vierge, assise à l'intérieur du temple, est penchée sur un livre. On y devine les premiers mots du Magnificat, *Magnificat anima mea Dominum*, tirés de l'Évangile selon saint Luc⁸⁴. Ils appartiennent à un épisode postérieur aux noces de Marie, celui de la Visitation. Cet *incipit* invitait le dévot à poursuivre le chant de louange de Marie en l'honneur de Dieu⁸⁵.

D'autre part, certaines phrases tirées de l'Évangile ne sont pas peintes pour être vues. Les mots en sont tracés dans des alphabets fantaisistes et irréguliers. Ils apparaissent au milieu des broderies des vêtements, dans les plis ou sur les ourlets, et ne sont discernables qu'en pleine lumière, de très près. Les jambages des lettres ne se distinguent que difficilement parmi les motifs géométriques dessinés par les fils d'or. Sur le col de la Vierge de la *Nativité* est pourtant bien écrite la salutation de Gabriel dans l'Évangile de Luc : *Ave Maria gratia plena*⁸⁶. Les textes dissimulés sur le manteau de la Vierge sont fréquents. Ils se retrouvent aussi bien dans des *Vierge à l'Enfant* que dans des *Annonciation*. Souvent, et c'est le cas dans la chapelle Trinci, les fils précieux qui ornent les vêtements d'autres personnages évoquent eux aussi des caractères alphabétiques mais ils ne sont que des entrelacs mettant en valeur, par contraste, les mots véritables dont la Vierge est porteuse. Ces derniers sont des passages du dialogue entre Marie et l'ange Gabriel. Leur illisibilité même fait sens. Daniel Arasse et Louis Marin ont étudié le panneau de Fra Angelico conservé au musée diocésain de Cortona. Ils ont montré que l'illisibilité du texte de l'Annonciation, peint dans ce cas précis sous forme de dialogue, devait rendre compte d'une «logique du [p. 36] secret»⁸⁷. L'énonciation est à la fois cachée et révélée car le peintre donne à voir le moment même du mystère de l'Incarnation, celui où, selon les prédications de Bernardin de Sienne en 1425, «l'inénarrable vient dans le récit, l'ineffable dans la parole». Au moment de la figuration du mystère par lequel Dieu se fait homme, le spectateur du tableau est désigné par le peintre comme destinataire du dialogue

⁸³ Figg. 9 et 11.

⁸⁴ Lc 1, 46: «L'anima mia magnifica il Signore». Sur le plan narratif, rien ne justifie la présence de ce texte. L'enjeu de sa présence est ailleurs. Figg. 1 et 12.

⁸⁵ Le texte, pour être compris, doit être mis en lien avec la lunette de l'*Annonciation* qui lui fait face sur le mur Est. Il s'établit entre les deux scènes un système d'échos reposant sur l'analogie de structure entre les deux images (un espace tripartite inscrit sous une voûte) et sur la thématique de l'Ange apparaissant aux hommes pour annoncer une décision de Dieu. Mais avant tout, les deux scènes se répondent, au sens propre, l'une à l'autre. Le *Magnificat* est la réponse prononcée de Marie lors de la Visitation. La visite de la Vierge suit immédiatement l'Annonciation dont la salutation d'Élisabeth et le *Magnificat* sont la conséquence. Les épisodes fonctionnent d'un mur à l'autre selon un système d'échos, qui propose une lecture analogique et non plus chronologique des épisodes, dédoublant ainsi le sens de lecture évoqué plus haut. La lecture analogique des scènes repose sur les associations que peut effectuer le dévot lors de sa prière, comme ici autour de l'obéissance et de l'acceptation de la volonté divine.

⁸⁶ Figg. 1 et 12. Lc 1, 28: «Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te».

⁸⁷ L. MARIN, *Énoncer une figure mystérieuse*, in «La Part de l'œil», 3, dossier *Arts plastiques: questions au langage*, 1987, p. 128.

sans être dépositaire de son secret (l'échange qui se joue avec Dieu dans le cœur de la Vierge)⁸⁸. Dans le panneau de Cortona, c'est cette part du secret de l'Annonciation qui est à la fois rendue manifeste et dissimulée par les caractères illisibles.

Ces explicitations théologiques sont essentielles. Elles permettent de mieux saisir la portée de l'image et du projet qui la sous-tend. Elles n'épuisent cependant pas sa profondeur et n'excluent pas possibilité d'un «contenu latent au sein même d'un message explicite»⁸⁹. Les mots de Gabriel ne figurent pas ici dans un dialogue peint sur la surface d'une *Annonciation*, ils sont tracés par des broderies sur le vêtement de Marie dans une *Nativité*. Ils ne sont pas seulement illisibles, ils sont presque invisibles. L'indétermination du statut de ce texte doit être maintenue. Elle rend possible la manifestation discrète de l'intimité du peintre⁹⁰ ou du commanditaire. À travers la salutation à la Vierge, Nelli peut laisser une trace de sa présence et d'une prière écrite pour toujours et en secret sur le manteau même de celle à laquelle elle est adressée.

Dans les trois cas évoqués, le texte peint est à la fois un extrait de la Bible et la composante d'une prière. Les paroles sacrées, prononcées par l'Ange, par Marie ou par Jean-Baptiste étaient en partie dissimulées au fidèle qui devait s'efforcer, lorsqu'il le pouvait, de les retrouver, de les déchiffrer puis de les articuler. À la différence des phylactères dont le texte exhibé ne fait pas partie des Évangiles canoniques et joue directement un rôle dans le déroulement de la narration, les phrases citées permettaient d'introduire le dévot dans un rapport plus direct à Dieu. Grâce aux difficultés de déchiffrement, le croyant en venait à prononcer les mots de la Bible. Il prenait alors une part active aux scènes qu'il observait et sur lesquelles il méditait. [p. 37]

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 123-129; D. ARASSE, *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», 37, gennaio-aprile 1984, pp. 3-17; *Id.*, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parigi 1996 (1^a ed.: 1992; trad. italiana: *Il Dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano 2007), pp. 19-23.

⁸⁹ D. ARASSE, *Le Détail*, cit., p. 294.

⁹⁰ Sur le thème de l'intériorité du peintre que le détail indique et rend inaccessible, voir l'étude consacrée par Daniel Arasse à l'*Immaculée conception* de Benvenuto da Garofalo dans *Le Détail*, cit., pp. 291-296.

À une époque où les intrications du politique et du religieux étaient étroites, la chapelle de la Vierge était un espace aux significations plurielles. L'importance de la thématique mariale dans la vie politique de Foligno et l'emplacement du lieu de prière au cœur du principal édifice du pouvoir seigneurial conduisent à appréhender les fresques comme un instrument de gouvernement. Elles ne s'y réduisaient pas, bien sûr, mais elles étaient aussi cela dès lors que la commande artistique était une des prérogatives de dirigeants chargés de la gloire, de l'honneur et de la beauté de la cité⁹¹.

Relations diplomatiques, circulations des hommes d'art et de gouvernement

Communes, seigneuries et principautés se disputaient les peintres, les sculpteurs et les orfèvres de renom. La présence d'un grand maître ou la possession de l'une ses œuvres accroissaient le prestige de la ville, de ses gouvernants, de ses habitants. La circulation des artistes s'inscrivait par ailleurs dans le cadre des relations diplomatiques entre les cours⁹². Les seigneurs renforçaient les liens qui les unissaient lorsqu'ils sollicitaient leurs amis ou leurs alliés afin qu'ils leur dépêchassent les meilleurs de leurs peintres, ou qu'ils obligeassent tel ou tel de leurs voisins par l'envoi d'un artiste réputé qui leur était attaché. En 1380, Gian Galeazzo Visconti écrivit à Ludovico Gonzaga pour lui demander que des peintres fussent mis à sa disposition. Il savait, précisa-t-il, que «*in civitate [su]a Mantue esse bono depictores*». Ceux qui allaient travailler pour lui devaient bien maîtriser la représentation des personnages et des animaux car ils seraient chargés de décorer «*ad caxias*» certaines salles du château de Pavia⁹³. De telles pratiques se retrouvaient à l'échelle régionale, entre des cours plus modestes que celles de Milano et de Mantova. Ottaviano Nelli était un homme de confiance et un protégé des Montefeltro. À Gubbio dont ceux-ci étaient également seigneurs, il occupa plusieurs charges de premier plan au sein de la commune, il fut consul et même prieur, et

⁹¹ É. CROUZET-PAVAN, «*Pour le bien commun...*» *À propos des politiques urbaines dans l'Italie communale*, in *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, a cura di Ead., Roma 2003, p. 37.

⁹² J.B. DELZANT, *Per l'onore della città, per l'onore del signore. Circolazione dei modelli politici e degli artisti tra le signorie cittadine del Centro Italia (sec. XV)*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, a cura di I. Lori Sanfilippo, S. Maddalo, Atti del convegno (Ascoli Piceno 2011), Roma 2013, pp. 11-38.

⁹³ L. OSIO, *Documenti diplomatici tratti dagli archivj milanesi*, vol. I, Milano 1864, p. 212.

[p. 38] devint, en 1438-1439, membre du *Consiglio stretto*⁹⁴. Il reçut au cours des années 1430 des commandes communales pour le décor de cette ville alors qu'il avait commencé à œuvrer à Urbino dès la fin des années 1410⁹⁵. Il se vit confier en 1434 la réalisation d'un portrait d'Oddantonio, fils de Guidantonio da Montefeltro. Sa présence à Foligno en 1424 contribua à étoffer des liens étroits entre la seigneurie de ses protecteurs et celle des Trinci, que des alliances matrimoniales, diplomatiques et militaires rapprochaient déjà⁹⁶. Au milieu des années 1420, ces relations étaient d'une intensité remarquable. Le comte joua un rôle important dans la négociation de l'accord de soumission que Corrado III obtint de Martin V, à la fin de l'année 1424⁹⁷. En décembre 1426, Corrado III se rendit à Roma où il devait prendre part aux festivités organisées pour les noces du prince de Salerno, neveu du pape Colonna. Le voyage devait fournir au Trinci l'occasion de renouveler l'expression de sa fidélité envers le pontife, et il était prévu qu'il séjournerait sur les rives du Tibre avec le comte Guidantonio que Martin V avait convié⁹⁸. Foligno n'alla pas chercher que des artistes auprès des Montefeltro, elle leur demanda également des podestats. Avec l'approbation de leur seigneur, Antonio *de Astrubalis* et Giovanni di Adriano *de Pugliolis* se succédèrent à cette charge au cours des années 1425, 1426 et 1427⁹⁹. Le premier venait d'Urbino, le second de Gubbio. Corrado Trinci et les prieurs de Foligno calquèrent alors le fonctionnement de la charge sur celui qui était en vigueur à Urbino, tant pour les rétributions du podestat et de sa *famiglia* que pour la composition de celle-ci¹⁰⁰. [p. 39]

⁹⁴ F. ROSSI, *Ottaviano Nelli: note per la biografia di un pittore di corte*, in «L'Arte» (auparavant «Archivio Storico dell'Arte»), giugno-settembre 1967, pp. 4-23.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 9, e *Id.*, *Lo «stile feltresco»: arte tra Gubbio e Urbino nella prima metà del '400*, in *Rapporti artistici fra le Marche e l'Umbria*, Atti del convegno (Fabriano, Gubbio 1974), appendici al «BDSPU» 13, Perugia 1977, p. 61.

⁹⁶ Quelques dizaines d'années auparavant, le grand-oncle de Corrado III, Corrado II, avait épousé Anna da Montefeltro.

⁹⁷ S. NESSI, *I Trinci signori di Foligno*, cit., pp. 146-151.

⁹⁸ ASCFol, *Riformanze*, 24, fol. 111v.

⁹⁹ *Ibidem.* Antonio, *legum doctor*, prêta serment le 1^{er} janvier 1425 pour le premier semestre de l'année (fol. 3r-3v), puis de nouveau le 1^{er} janvier 1426 pour quatre mois seulement (fol. 31v-32r). Giovanni di Adriano, *legum doctor* lui aussi, prit une première fois ses fonctions le 1^{er} juin 1426 (fol. 79r-80r), pour six mois, et fut immédiatement reconduit à partir du 1^{er} décembre 1426, pour ce mois là et pour le premier semestre 1427. (fol. 112r-113r). Son premier mandat aurait dû commencer en mai mais il fut repoussé en juin «*respectu domini comitis de Urbini*» (fol. 76r).

¹⁰⁰ *Ibid.*, fol. 74 r.

Un espace d'une somptuosité exceptionnelle pour une famille qui se veut hors du commun

Si la chapelle décorée par Ottaviano Nelli pour Corrado Trinci est de dimensions modestes, elle n'en était pas pour autant un espace culturel privé. La commande artistique seigneuriale qui fleurit dans l'Italie centro-septentrionale des XIV^e et XV^e siècles permit «l'auto affermazione e la legittimazione di poteri spesso di incerta origine»¹⁰¹. Azzone Visconti à Milano ou Francesco il Vecchio da Carrara à Padova firent exécuter sur les murs de leurs *domus*, comme plus tard les Trinci à Foligno, de vastes cycles d'Hommes illustres. Il est bien difficile de savoir qui avait accès à de telles images, parfois réalisées par des artistes de renom, souvent de manière somptueuse. Il est clair cependant qu'une conception contemporaine de l'espace où le privé s'opposerait au public serait de bien peu d'utilité pour comprendre le fonctionnement des lieux politiques médiévaux. Elle conduirait l'analyse de la portée et de la réception des images associées à de tels lieux vers d'importants contre-sens¹⁰². Il n'était pas nécessaire que les fresques aient été vues de chacun pour qu'elles contribuassent à l'exaltation du pouvoir seigneurial. Comme le remarque Jérôme Baschet:

le contenu de l'image peut ici n'être pas perçu; il suffit qu'on soit frappé par la richesse et la profusion du décor, pour que la puissance du [seigneur] soit manifestée (on peut même ajouter que ce pouvoir s'impose également à ceux qui, sans pénétrer dans le palais, savent quel en est le luxe, et se le représentent – ou plutôt éprouvent qu'ils ne sauraient se le représenter)¹⁰³.

Clément VI ordonna au milieu du XIV^e siècle que d'importants aménagements soient réalisés dans son palais d'Avignon. Dans la chapelle Saint-Martial, de nouvelles fresques associèrent saint Pierre, premier pape et image des pontifes lui ayant succédé, à saint Martial, évangéliste de la Gaule. La réunion des deux figures entendait légitimer l'implantation [p. 40] de la curie romaine en Avignon¹⁰⁴. La portée de cette propagande par l'image ne se réduisait pas au message véhiculé par les thèmes choisis, elle était également liée aux usages décoratifs mêmes de la peinture¹⁰⁵. Celle-ci envahit tous les murs selon «une intention très

¹⁰¹ G. BENAZZI, *I cicli pittorici del tempo di Ugolino e Corrado Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., p. 459.

¹⁰² La question de l'accessibilité des bâtiments publics, des sièges du pouvoir communal ou seigneurial est délicate. Des normes communales en réglementaient l'accès. Elles interdisaient le port d'armes à l'intérieur des édifices où siégeaient les magistrats, elles écartaient des familles entières qui avaient été déclarées ennemies de la cité ou bannies. Les sources mettent en lumière les cas exceptionnels, sans qu'il soit réellement possible de connaître l'usage quotidien que les habitants de la ville, selon leur rang, leur fonction, leur âge ou leur sexe, pouvaient faire de ces lieux. La question porte ici davantage sur l'accès aux images dont les usages ne sauraient être identifiés aux seuls usages des lieux dans lesquels elles se trouvaient.

¹⁰³ J. BASCHET, *Introduction: l'image-objet*, in *L'image. Fonctions et usages*, cit., p. 18.

¹⁰⁴ E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962, pp. 51-52.

¹⁰⁵ Sur ce thème, voir J.C. BONNE, *De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire*, in *L'image. Fonctions et usages*, cit., pp. 207-240.

consciente, faisant du faste une arme politique à part entière¹⁰⁶». Le luxe du décor, la variété de ses éléments, le coût des matériaux, tout était là pour impressionner, attester la richesse et la puissance du commanditaire. Celui qui n'avait pas accès aux salles peintes se figurait, dans des demeures d'une beauté telle qu'il savait ne pas pouvoir se la représenter, un seigneur nimbé de l'aura particulière de l'inaccessible.

La somptuosité des matières et des techniques peut, comme la prolifération des détails, être lue à un niveau bien différent de celui de la dévotion. Nelli accentua la préciosité ostentatoire de la chapelle Trinci en recourant au faux marbre. Il simula *a fresco* un plaquage précieux de marbres vert et rouge, ou peut-être de serpentine ou de porphyre, sur les pilastres polygonaux et les chapiteaux soutenant la voûte de l'édicule. De part et d'autre de l'autel, au registre inférieur, il représenta des plaques marmoréennes en trompe-l'œil, tricolore à gauche et d'une pourpre violacée à droite. Ajourée d'un disque et d'un quadrilobe fantastiques, cette dernière laisse voir un clerc en grisaille avec son aspersoir, prêt à bénir¹⁰⁷. L'entrée de la chapelle fut ornée d'éléments architecturaux feints, telles ces fines colonnes de pierre dure, rouges elles aussi et pour tout ou partie torsadées, semblant sorties d'un univers merveilleux. Elles effectuent la transition, marquant continuité et césure avec la loggia de Romulus dont, une quinzaine d'années plus tôt, la partie basse avait été semblablement ornée de fausses plaques multicolores de marbre peint. Le recours abondant au faux marbre accentuait la sacralité de la chapelle, le matériau étant utilisé de façon privilégiée depuis l'Antiquité pour marquer la présence du divin¹⁰⁸. Plus largement, par sa charge matérielle même, il exprimait visuellement «la position d'un ordre supérieur hors de toute maîtrise pour le regard»¹⁰⁹, le caractère exceptionnel d'un espace prestigieux dont la fréquentation devenait, dès lors, le fait de personnes hors du commun. [p. 41]

¹⁰⁶ J. BASCHET, *Introduction: l'image-objet*, in *L'image. Fonctions et usages*, cit., p. 18.

¹⁰⁷ Figg. 1, 3 et 13.

¹⁰⁸ Sur l'usage du faux marbre dans l'architecture religieuse, voir l'étude de cas réalisée par E. Grabiner, *Le faux marbre dans l'église de la Résurrection à Abu Gosh. Lecture herméneutique*, in *L'église d'Abu Gosh. 850 ans de regards sur les fresques d'une église franque en Terre sainte*, a cura di J.B. Delzant, Paris 2018, pp. 83-92.

¹⁰⁹ J.C. BONNE, *Ornementation et représentation* in *Les images dans l'Occident médiéval*, a cura di J. Baschet, P.O. Dittmar, Turnhout 2015, pp. 202-203.

Une trentaine d'années après que Nelli eut peint la chapelle Trinci, Pisanello recourut à des techniques similaires dans le cadre profane des fresques arthuriennes qu'il réalisa pour le *Palazzo del Corte* des Gonzaga, à Mantova. Là encore, le scintillement des surfaces peintes à fresque et la rareté des composants utilisés indiquèrent autant la hiérarchie des personnages dans la représentation que le rang social du commanditaire¹¹⁰. Une telle affirmation n'était pas univoque. Dans les chroniques milanaises qu'il rédigea au milieu du XIV^e siècle à la gloire des Visconti, Galvano Fiamma consacra un livre entier aux réalisations architecturales et artistiques d'Azzone. La description méticuleuse des matériaux, or, lapis-lazuli ou émaux, mobilisés par le seigneur de Milano, permit au dominicain de développer et d'actualiser la doctrine antique de la magnificence qu'Aristote avait élaborée dans l'*Éthique à Nicomaque*¹¹¹. Le choix de la splendeur se situait au cœur d'une dialectique que les pouvoirs seigneuriaux parvinrent à utiliser efficacement. L'exaltation de la grandeur individuelle et la défense des intérêts de la communauté se trouvaient indissociablement liées. L'idéologie communale se trouvait ainsi réinterprétée, sa mise en œuvre était placée sous la responsabilité principale d'un seul homme¹¹². La relecture de la pensée aristotélicienne rendit possible le glissement vers une interprétation personnelle de la défense du bien commun, tandis que l'inscription du seigneur dans des pratiques politiques anciennes permit à celui-ci de «donner à son règne une assise populaire – fondée sur l'orgueil local, et en particulier municipal – ainsi qu'une continuité historique¹¹³». En commandant de somptueuses fresques, Corrado Trinci renforçait son pouvoir personnel tout en accroissant le prestige de Foligno.

Par ailleurs, il se faisait protecteur de la ville car la dévotion de sa famille à Marie, somptueusement mise en scène, contribuait à faire de lui [p. 42] un intercesseur privilégié entre Dieu et la cité. La beauté et la richesse des fresques venaient garantir l'efficacité de sa prière et attester la sincérité de sa piété. Corrado s'attribuait une nouvelle fois les prérogatives

¹¹⁰ J. WOODS-MARSDEN, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1988, pp. 153-161; A. COLE, *La Renaissance dans les cours italiennes*, Parigi 1995, pp. 24-25 (1^a ed.: *Virtue and Magnificence. Art of the Italian Renaissance Courts*, Londra 1995).

¹¹¹ L. GREEN, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Theory of Magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, p. 98.

¹¹² Le bien commun ne dépendait pas du seul bon vouloir du seigneur. Bien souvent, les institutions communales restèrent en place. Elles permettaient d'entretenir la fiction nécessaire de la *delegatio* populaire, dont les Trinci se gardèrent bien de s'affranchir. La définition aristotélicienne reprise par Galvano Fiamma s'insérait dans le cadre de l'étude des vertus. L'homme ne donnait pleinement sa mesure qu'au sein de la cité. Il ne pouvait déployer ses vertus que dans ses relations avec ses concitoyens, en vue du bien commun. Le magnifique ne devait pas dépenser pour «son propre avantage» mais «pour la communauté» (ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Parigi 1992, p. 114).

¹¹³ A. COLE, *La Renaissance dans les cours italiennes*, cit., pp. 20-21.

du gouvernement collégial. Ce détournement est manifeste dans la composition du registre inférieur de la paroi Est où est peinte la *Crucifixion*¹¹⁴. L'association d'une figure majeure, telle que le Christ ou la Vierge, avec le saint patron de la ville à sa droite et le bienheureux Pietro Crisci à sa gauche relève d'une structure caractéristique de la piété civique. À travers les saints qui représentent Foligno, la fresque montrait une cité dont l'histoire était marquée par la fidélité à l'Église, depuis ses origines, avec Félicien, jusqu'à l'époque contemporaine, avec Pietro. Les deux protecteurs intercédèrent auprès de Jésus ou de Marie pour attirer leur bienveillance sur la communauté. Ce dispositif se retrouve dans d'autres bâtiments de la ville, notamment à Santa Maria in Campis. Dans la nef gauche, en face de la chapelle de Cola delle Casse se trouve une fresque du XV^e siècle. Une Vierge à l'Enfant y trône sous un portique à cinq arcades, les saints Pierre et Paul se tenant immédiatement à ses côtés. En 1426, l'invocation du quatrième livre des statuts de la commune proclama justement que la réforme normative avait été entreprise en l'honneur de ces deux saints, ainsi qu'en celui de Dieu, de la Vierge et de saint Félicien¹¹⁵. Les extrémités de l'édicule peint à Santa Maria in Campis sont occupées par la représentation de l'évêque martyr et par celle du bienheureux ascète en position d'orant, de part et d'autre de la Vierge. Une image comparable est attestée plus avant dans le Quattrocento, sur la façade du palais des prieurs de la commune, face à la cathédrale. En 1479, les hauts magistrats confièrent à Ugolino di Gisberto le soin de restaurer des fresques endommagées et décrivirent ce qui devait être refait et peint («*esse reficiendam et pingendam figuram Virginis*») avec de belles couleurs: il s'agissait d'une Vierge de l'Annonciation, jadis dédicataire de Santa Maria in Campis et alors patronne de la cité, entourée de saint Félicien et de Pietro Crisci¹¹⁶. Nous ignorons, il est vrai, le moment où ces images furent réalisées pour la première fois mais elles appartiennent bel et bien au même ensemble religieux et politique que les mesures précédemment évoquées, célébrations et réglementations, avaient contribué à structurer depuis la fin du XIV^e siècle afin d'honorer les saints protecteurs. La reprise, au sein des demeures seigneuriales, d'un dispositif pictural dans lequel la communauté civique se reconnaissait, à [p. 43] travers lequel elle proclamait sa piété et son identité collectives, conférait un rôle exorbitant à Corrado Trinci que l'on imaginait

¹¹⁴ Fig. 2.

¹¹⁵ SCF, cit., vol. I: *Statuta communis, quarta pars*, p. 331.

¹¹⁶ Un large extrait de la délibération est publié par M. SENSI, *Feste e ferie* cit., Appendice, parte I, rub. XI, n. 2, pp. 30-31. Voir également M. SENSI, B. SPERANDIO, *La loggia dei Trinci sul Palazzo già municipale e pretorio, il cosiddetto palazzetto del podestà*, in «BSCF», 10, 1986, p. 390; *Pittura a Foligno 1439-1502. Fonti e studi. Un bilancio*, a cura di B. TOSCANO, Foligno 2000, doc. 165, p. 80; L. PIERMARINI, *I Palazzi nel tempo. Gli esiti conoscitivi del recente restauro*, in *I Palazzi pubblici di Foligno*, a cura di F. Bettoni, Perugia 2014, p. 146.

prier devant ces images. Elle l'imposait comme une figure centrale de culte civique et déséquilibrait la gestion collective de celui-ci.

L'insertion de la figure du seigneur à l'intérieur même des épisodes soulignait encore son rôle de médiateur. Elle présentait de façon permanente le maître de la cité en train d'adorer Dieu tout en évitant la clameur irritante d'un panégyrique univoque. Le seigneur tirait une large part de sa légitimité de la commune, il gouvernait à travers une commune qui structurait les rapports institutionnels, politiques et sociaux de la cité¹¹⁷. Les Trinci ne devaient pas mettre en scène une domination écrasante, ils ne devaient pas donner à voir un pouvoir qui n'eût été que dynastique et personnel. Aussi l'intégration de Corrado dans les fresques de Nelli se fit-elle de façon détournée¹¹⁸. Il prêta ses traits à l'un des rois dans la scène de l'*Adoration des mages*, située au-dessus de l'autel¹¹⁹. Corrado était ainsi figuré sur les murs comme un homme puissant portant de riches présents à Jésus. La posture du personnage faisait écho à celle du seigneur réel à l'intérieur de sa propre chapelle. Quatre arguments viennent étayer cette hypothèse. Tout d'abord, bien que de tels portraits n'aient pas répondu aux principes de la ressemblance fidèle et du seul réalisme, il est possible de remarquer une physionomie commune au roi mage et au jeune homme incarnant la Jeunesse dans le cycle des *Sept âges de la vie* réalisé sous Ugolino III dans le corridor menant des demeures familiales au complexe cathédral¹²⁰. Le père de Corrado aurait fait insérer un portrait de son fils dans le cycle qu'il avait commandé. D'autre part, le mode même de représentation de Corrado dans l'*Adoration des mages* ressort du genre du portrait tel qu'il se développait dans l'Italie du temps, en lien avec l'attrait renouvelé pour les monnaies antiques¹²¹: le profil parfait [p. 44] du roi mage se découpe nettement sur son auréole, comme le ferait celui d'un Romain sur l'avvers d'une pièce d'or. Par ailleurs, la figure du plus jeune

¹¹⁷ J.B. DELZANT, *Domination et participation*, in *Gouverner les hommes, gouverner les âmes*, cit.

¹¹⁸ Les seigneurs médiévaux pouvaient se faire représenter personnellement. Ils adoptaient souvent l'archétype du donateur de profil, à genoux les mains jointes. C'est ainsi que furent peints Grifonetto Baglioni devant le Christ en Croix dans l'église San Andrea apostolo de Spello, à la fin du XV^e siècle, ou bien, peut-être, Giovanni Gabrielli, éphémère seigneur de Gubbio, devant une Vierge en trône dans le palais des consuls un siècle et demi auparavant. Giovanni était introduit par le saint évêque Donato. Ce mode de représentation mettait l'accent sur la dimension individuelle du donateur et sur la personnalisation du pouvoir ou de la médiation avec le divin. Il contraste avec les choix réalisés dans la chapelle de Foligno.

¹¹⁹ Figg. 1 et 8.

¹²⁰ G. BENAZZI, *I cicli pittorici del tempo di Ugolino e Corrado Trinci*, in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, cit., p. 486.

¹²¹ É. CROUZET-PAVAN, *Renaissances italiennes 1380-1500*, Paris 2007 (trad. italiana: *Rinascimenti italiani 1380-1500*, Roma 2009), p. 375. Pour commémorer la prise de Padova en 1390, Francesco I da Carrara fit frapper une médaille le représentant de profil, à la manière des empereurs romains. Le développement véritable de ce type d'objet n'intervint cependant qu'à la fin des années 1430, avec les commandes passées par Gian Francesco Gonzaga et Leonello d'Este à Pisanello. J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1979, pp. 64-69; *Pisanello. Le Peintre aux sept vertus*, a cura di D. Cordellier, Catalogo della mostra (Paris 1996), Paris 1996, pp. 376-412.

des rois se démarque particulièrement. Elle reste un peu retraits, isolée et bien droite. Une autre *Adoration des mages* de Nelli, qui constituait le panneau central d'un polyptyque aujourd'hui démembré¹²², permet de mieux saisir la singularité d'une mise à l'écart qui fonctionne comme une mise en valeur. La composition de la scène reprenait en miroir celle des demeures des Trinci. Cependant, à la différence des fresques de 1424, Nelli peignit sur le panneau de bois les trois rois en un groupe compact. Enfin, l'association du jeune mage avec Corrado put prendre place parmi certaines pratiques artistiques du temps, qui développaient la représentation d'un ou de plusieurs mages sous les traits du commanditaire, de membres de sa famille, ou de grands personnages. C'est ainsi que dans le *Cortège des rois mages* réalisé en 1459 par Benozzo Gozzoli pour la chapelle des *domus* médicéennes figurèrent les portraits de plusieurs des Medici, dont Lorenzo, campé comme le plus jeune des rois¹²³.

Conformément aux codes picturaux d'alors, Corrado apparaît dans un costume à la mode: il porte des chausses rouges et un long manteau bleu ciel doublé d'hermine. Derrière lui, un écuyer vêtu de chausses vertes et d'une courte veste blanche tient l'épée de son seigneur. Dans les vêtements et les décors des scènes de la chapelle se rencontrent deux époques: celle contemporaine et profane du Quattrocento, et celle passée et sacrée du récit biblique. Renouvelées, ces dernières devenaient contemporaines des spectateurs médiévaux tandis que, symétriquement, la famille dominante était inscrite dans le temps du sacré et l'histoire du Salut. Par l'image, la porosité entre le temps historique de la vie du Christ et le temps de la Foligno [p. 45] des Trinci était manifestée. À ces deux couches temporelles s'ajoutait une temporalité anhistorique, celle de la durée extatique de la prière dans laquelle se rencontraient le Fils de Dieu et ses proches, les saints ayant vécu des siècles plus tard, les personnages exemplaires du passé récent et l'orant. C'est dans l'image peinte que se trouvait condensée la pluralité des durées. Le temps était précisément ce qui manquait à la seigneurie des Trinci alors que l'ancienneté constituait, dans le jeu des pouvoirs du Moyen Âge, la pierre

¹²² Ce panneau est aujourd'hui conservé à l'Art Museum de Worcester. Un fragment du même retable, représentant saint Jérôme, se trouve au musée du Petit Palais d'Avignon. Le catalogue complet de la collection italienne de cette institution en donne une abondante bibliographie: M. LACLOTTE, E. MOENCH, *Peinture italienne. Musée du Petit Palais. Avignon*, Paris 2005, p. 158.

¹²³ S. RÖTTGEN, *Fresques italiennes de la Renaissance*, cit. pp. 326-357. Cosimo il Vecchio avait mis sur pied un système politique dans lequel il dirigeait la cité sans s'afficher comme unique détenteur du pouvoir. Tout au long du XV^e siècle, les Medici se retinrent d'apparaître comme une famille princière régnant sur Firenze. Celle-ci devait rester, formellement, une république. Les œuvres d'art commandées par Lorenzo il Magnifico et ses prédécesseurs faisaient écho à cette préoccupation. Les portraits individuels ostentatoires en étaient absents, la représentation des grandes figures contemporaines se faisant là encore de façon détournée. La situation changea du tout au tout au siècle suivant. *Florence. Portraits à la cour des Médicis*, a cura di C. Falciani, Catalogo della mostra (Paris 2015-2016), Paris 2015.

angulaire de toute légitimité. Les fresques de la chapelle offraient à la dynastie un peu de cette épaisseur temporelle qui lui faisait défaut.

*

La convergence du temps long de la culture politique communale et du temps court de la seigneurie de Corrado III permet de mieux saisir la façon dont fonctionna le dispositif visuel achevé par Ottaviano Nelli en 1424. La chapelle constituait un des instruments de propagande par lesquels le seigneur captait la gestion du culte civique et affirmait sa propre vertu. Elle présentait de lui une image plurielle: celle d'un homme riche et puissant agissant pour l'honneur de la cité, celle d'un intercesseur privilégié entretenant une relation particulière avec Dieu, celle encore d'un dévot intervenant pour le bien de tous et dont la piété légitimait l'exercice de prérogatives politiques étendues. La prière peinte jouait ici un rôle essentiel. Elle participait de chacune de ces dimensions. Les mots des textes sacrés, dissimulés, abrégés, manifestés dans leur inaccessibilité, devaient être prononcés afin que fût dite la prière qui, relayée par les saints protecteurs, attirerait la bienveillance divine sur la cité et contribuerait à valider chaque jour le pouvoir en place.

Jean-Baptiste Delzant

Aix Marseille Univ, CNRS, LA3M, Aix-en-Provence

[p. 46]